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 II (7), 2016

INTERNATIONAL JOURNAL

Culturology. Philology. Musicology

УДК 168.522+80+78

Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – К. : Міленіум, 2016. – Вип. II (7). – 236 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 № 5 від 29.11.2016 р.

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

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

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

К У Л Ь Т У Р О Л О Г І Я

УДК 168.522

Герчанівська Поліна Евальдівна,
доктор культурології, професор
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
nikipolly@hotmail.com

СТРУКТУРНИЙ АНАЛІЗ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Мета роботи полягає у розкритті методологічного потенціалу структурного аналізу культурних феноменів для активізації пошуку сучасних технологій культурологічного дослідження. **Методологія.** Концептуальним методологічним ядром дослідження є компаративний аналіз теоретико-методологічного інструментарію структурного аналізу. Це дозволяє розкрити загальне та особливе структурного методу дослідження (як універсальної аналітичної моделі) та його модифікацій, а також виявити особливості їх використання в культурології. **Наукова новизна.** Наукова новизна роботи полягає в концептуалізації структурного аналізу та осмисленні його в ракурсі культурологічних проблем. Концепція ґрунтується на таких методологічних парадигмах: культура є сукупністю знакових систем і культурних текстів; культурний об'єкт є системою з іманентною структурою; реалізація структурного методу потребує чіткої демаркації поля дослідження. На підставі порівняльного аналізу модифікацій моделі структурного методу дослідження виявлені: їх специфіка, мета, завдання, алгоритм та демаркаційні лінії поля дослідження. Простежені постмодерністські тенденції у структурному аналізі сучасної культурології. **Висновки.** Обґрунтована наукова доцільність використання структурного методу (з його модифікаціями) у культурологічному дослідженні. Наведені у статті теоретико-методологічні матриці вводять у сферу структурного аналізу культурології, детермінуючи пошук нових шляхів дослідження культурних феноменів.

Ключові слова: структурний аналіз, структурно-семіотичний метод, структурно-текстовий метод, стрктурно-функціональний метод, структурно-типологічний метод, структурний психоаналіз, діалогічний підхід, інтертекст.

***Герчановская Полина Эвальдовна**, доктор культурологии, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Структурный анализ: культурологический аспект

Цель работы состоит в раскрытии методологического потенциала структурного анализа культурных феноменов для активизации поиска современных технологий культурологического исследования. **Методология.** Концептуальным методологическим ядром исследования является компаративный анализ теоретико-методологического инструментария структурного анализа. Это позволяет раскрыть общее и особенное структурного метода (как универсальной методологической модели) и его модификаций, а также выявить особенности их применения в культурологии. **Научная новизна.** Научная новизна работы состоит в концептуализации структурного анализа и осмыслении его в ракурсе культурологических проблем. Концепция основана на таких парадигмах: культура является совокупностью знаковых систем и культурных текстов; культурный объект является системой с имманентной структурой; реализация структурного метода требует четкой демаркации поля исследования. На основе сравнительного анализа модификаций модели структурного метода исследования выявлены: их специфика, цель, задачи, алгоритм и демаркационные линии поля исследования. **Выводы.** Обоснована научная целесообразность использования структурного метода (с его модификациями) в культурологическом исследовании. Приведенные в статье теоретико-методологические матрицы вводят в сферу структурного анализа культурологии, детерминируя поиск новых путей исследования культурных феноменов.

Ключевые слова: структурный анализ, структурно-семиотический метод, структурно-текстовый метод, структурно-функциональный метод, структурно-типологический метод, структурный психоанализ, диалогический подход, интертекст.

Gerchanivska Polina, D.Sc. in Cultural studies, professor, The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Structural analysis: culturological aspect

Purpose of Article. The aim of the work is to reveal the methodological potential of the structural analysis of cultural phenomena to intensify the search of modern technologies of Cultural studies. The conceptual methodological core of the research is the comparative analysis of the theoretical and methodological tools of structural analysis. **Methodology.** The comparative analysis of the theoretical and methodological tools of structural analysis is the con ceptual methodological core of the research. It allows to reveal general and specific properties of the structural method (as a universal methodological model) and its modifications as well as to identify the features of their application in cultural

© Герчанівська П. Е., 2016

studies**. Scientific novelty.** Scientific novelty of work consists in the conceptualization of the structural analysis and understanding it in a foreshortening of culturological problems. The concept is based on such paradigms as culture is a set of symbolic systems and cultural texts; cultural object is a system with an immanent structure; the implementation of the structural method requires a clear demarcation of the research field. The specificity, goal, objectives, algorithm and demarcation lines of field of research are identified on the basis of a comparative analysis of modifications of structural method of research. Postmodern trends were studied in the structural analysis of contemporary culture. **Conclusions.** The feasibility of using of the structural method (with its modifications) in studies of cultural phenomena has been proven scientifically. Theoretical and methodological matrices, which are given in the article, introduce us the sphere of the structural analysis of cultural studies, stimulating the search of new ways to study cultural phenomena.

Keywords: structural analysis, structural-semiotic method, structural-textual method, structural-functional method, structural-typological method, a structural analysis, dialogical approach intertext.

Актуальність теми дослідження. В останні десятиліття спостерігається тенденція зростання наукових теорій і гіпотез, що внесли важливі зміни у концептуальну схему культурології. На тлі суттєвого оновлення наукових парадигм у зазначеній науковій сфері зберігається дуже низький рівень методологічної культури, котра завжди була головним механізмом руху науки. Для подолання цієї ситуації важлива не лише реанімація методологічних традицій у вивченні культури, а й розробка якісно нових дослідницьких технологій, які б забезпечили потреби наукової практики.

Мета дослідження. Метою роботи є розкриття методологічного потенціалу структурного аналізу культурних феноменів для активізації пошуку сучасних технологій культурологічного дослідження.

Виклад основного матеріалу. Методологія структурного дослідження є сукупністю структурного методу та його модифікацій (структурно-функціонального, структурно-типологічного, структурно-психологічного методів), підходів, методів та процедур, пов'язаних із вивченням архітектоніки певного об'єкта та внутрішніх зв'язків його складових. Основою методології дослідження є структурний метод. Виникнувши на ґрунті структурної лінгвістики, він був перенесений у середині XX ст. у широке поле соціогуманітарних наук.

Перш, ніж здійснити культурологічну характеристику структурного методу, розкриємо зміст терміну «структура», що у нашому дослідженні стає основною методологічною координатою. У культурологічному контексті термін «структура» визначається як стійка сукупність елементів культурного об'єкта та зв'язків між ними, що забезпечує його цілісність. У цьому ракурсі структурний метод ґрунтується на трьох основних вихідних твердженнях: по-перше, культура є сукупністю знакових систем і культурних текстів; по-друге, культурний об'єкт є системою з іманентною структурою; по-третє, реалізація структурного методу потребує чіткої демаркації поля дослідження.

У рамках першого твердження простежуються дві дослідницькі тенденції: «Одна з них сходить до Пірсу-Моррісу й виходить з поняття знака як першоелемента всякої семіотичної системи. Друга ґрунтується на тезах Сосюра й Празької школи й кладе в основу антиномію мови та мовлення (тексту)» [9, 11]. Якщо перша вказує на центрованість структурної методології навколо понять знак і знакова система, то інша – на її текстоцентричність. Ключовими поняттями структурного аналізу стають знак, текст й інтертекст.

Поняття текст має варіативний характер, у загальному сенсі воно означає послідовність знаків, що зв'язані між собою. Початкові визначення тексту, що спиралися на традицію соссюрівської лінгвістики, підкреслювали його єдину сигнальну природу; текст розглядався як автономна однорідна реальність (висловлювання однією мовою). У контексті постмодерністського світобачення, однорідності тексту була протиставлена його гетерогенність, неоднорідність, однозначному прочитанню тексту – змістова множинність, упорядкованості структури – її децентрація, статиці структурного комплексу – його динаміка. Як визначає Ю.Лотман, «текст постає перед нами не як реалізація повідомлення якоюсь однією мовою, а як складна конструкція, що зберігає різноманітні коди й здатна трансформувати одержувані повідомлення та породжувати нові» [9, 132]. На перший план виходить поняття інтертекстуальність.

Термін інтертекстуальність, введений у науковий обіг теоретиком французького постструктуралізму Ю. Крістєвою, означає особливі діалогічні відношення текстів, які будуються як мозаїка цитат: «Будь-який текст є пермутацією[1] інших текстів, інтертекстуальність; у просторі того чи іншого тексту перехрещуються й нейтралізують один одного кілька висловлювань, взятих з інших текстів» [6, 136]. «Текст в тексті» [9] – так характеризує Ю. Лотман цей феномен. Розвиваючи ідеї Ю. Крістєвої, Р. Барт писав, що будь-який текст «суцільно зітканий із цитат, які відсилають до тисяч культурних джерел» [1, 388]; «все це – мови культури, старі й нові, які проходять крізь текст і створюють потужну стереофонію» [1, 418].

Отже, інтертекст є результатом суміщення певного тексту з матрицею культурних текстів (цитат), які належать до різних ціннісних шкал та різних хронотопів, що викликає трансформацію його змісту. У цьому ракурсі код стає ключем до розуміння певного типу культури, без знання котрого інтертекст виявиться закритим, незрозумілим.

Звернемося до іншої вихідної культурологічної парадигми, що стосується іманентної структури об'єкта. Завдання дослідника полягає в тому, щоб ідентифікувати структуру об'єкта шляхом виділення її елементів, бо саме характер структури детермінує подальший алгоритм дослідження. Розрізнюють об'єкти з простою або складною архітектонікою. Проста структура складається з елементів, кожний з яких є однорідним (гомогенним). У цьому випадку дослідження обмежується вивченням властивостей елементів конструкції, особливостей їх комбінації й взаємозв'язків. На підставі отриманих результатів робляться висновки щодо природи та сутності структури у цілому. У складній структурі кожен елемент є неоднорідним (гетерогенним) і має іманентну архітектоніку, тому алгоритм дослідження ускладнюється, стає багаторівневим.

Ю. Лотман інтерпретує процес структурного аналізу, як: «структурний опис будується на основі виділення в об'єкті, що описується, елементів системи й зв'язків, що залишаються інваріантними при будь-яких гомоморфних трансформаціях об'єкта» [9, 91]. У роботі Р. Барта «Структуралізм як діяльність» розкривається алгоритм цього процесу: дослідник «бере дійсність, розчленовує її, а потім возз'єднує розчленоване... У проміжку між цими двома об'єктами або фазами структалістської діяльності народжується щось нове, й це нове є не що інше як інтелігібельність[1] в цілому» [1, 255].

Р. Барт називає ці фази – операція членування й операція монтажу. Він замінює класичну бінарність аналіз–синтез постмодерністськими термінами, які найбільш точно відбивають сучасний світогляд та процеси, що виникли у мистецтві ХХ–ХХ ст., починаючи з колажів П. Пікассо й декупажів А. Матісса й закінчуючи предметним абстракціонізмом сучасних художників (В. Воінов, Л. Борисов). Метод членування-монтажу стає домінуючим у багатьох видах сучасного мистецтва. Близьким за змістом бінарної опозиції членування-монтаж є бінарність реконструкція-реконструкція, що була запропонована Ж. Дерріда [4]. Під час реконструкції-реконструкції, так само як при бартовському членуванні-монтажі, здійснюється виявлення того унікального, що реалізується автором у тексті не усвідомлено й розуміється на інтуїтивному рівні.

Одним із фундаментальних понять структурного аналізу є поняття кордону. Реалізація структурної методології потребує чіткої демаркації поля дослідження, в межах якого планується визначити складові елементи об'єкта як системи й виявити внутрішні зв'язки між ними. У дослідницькій практиці культурології демаркація здійснюється різними способами: у формі обмежень можуть виступати місце, час, конкретні предмети й явища тощо. Структурна методологія особливо продуктивна в тих випадках, коли необхідно вивчити внутрішню структуру системи й сукупність внутрішніх зв'язків між її елементами. Вона знайшла широке застосування в культурології – в аналізі історійко-етнографічних процесів культури К. Леві-Стросса [8], що дозволило створити структурну антропологію; в роботах Р. Барта [1], структурному психоаналізі Ж. Лакана [15].

Вибір дослідницького підходу залежить від мети дослідження, обраної теоретичної парадигми, аналітичної моделі (знакова – текстова), характеру структури об'єкта (однорідна – неоднорідна), а також меж поля дослідження.

Ґрунтуючись на тезі Ф. Соссюра щодо антиномії мови та мовлення [14], Ю. Лотман спромігся вийти за межи лінгвістики, транспонував структурний метод на матрицю мистецтва. Розглядаючи мистецтво як комунікаційний акт, він дійшов висновку: «Мистецтво – один із засобів комунікації. Воно, безперечно, здійснює зв'язок між передавачем і приймачем» [11, 4]. Така постановка питання дозволяє описати культурний феномен у загальних термінах теорії знакових систем, а також виділити у мистецтві те, що притаманне йому як особливій мові. Під мовою Ю. Лотман розуміє певну знакову систему з іманентною упорядкованою ієрархічною структурою, а витвір мистецтва він декларує як текст цією мовою. У такому сенсі можна говорити про «мову» театру, кіно, живопису, музики й про мистецтво в цілому як про певний вид мови.

Будь-який акт комунікації припускає обмін інформацією між адресантом й адресатом, який сприймає та інтерпретує повідомлення. У загальному випадку при комунікаційному акті ми маємо справу з двома видами відносин повідомлення на вході та виході каналу зв'язку: 1) збіг; 2) розбіжність, що викликана «шумами» в каналі зв'язку. Художня комунікація має іманентну специфіку. Розглянемо алгоритм комунікаційного акту у мистецтві. Адресант (художник), моделюючи повідомлення, співвідносить його з художніми традиціями, світоглядом та семіосферою своєї епохи, що обумовлює певний код повідомлення. Інформаційна цінність такого повідомлення значною

мірою залежить від таланту художника, його ціннісної шкали, повноти розкриття їм змісту інформації та рівня володіння обраною художньою мовою.

Завдання адресата – декодувати отриману інформацію, зберігаючи змістову адекватність надісланому повідомленню. Однак, проектуючи повідомлення на матрицю іманентної системи цінностей, що обумовлена власним досвідом, світоглядом епохи, картиною світу того суспільства, до якого він належить, адресат вносить елементи суб'єктивності у зміст отриманої інформації. Це призводить до деформації повідомлення. Від обраного адресатом дешифрувального коду залежить коефіцієнт кореляції інформації на вході та виході комунікаційної системи.

Слід звернути увагу на варіативність інтерпретації отриманої інформації, що виникає при її сприйнятті різними адресатами: індивідуальні відмінності людської особистості обумовлюють неоднозначність інтерпретації прийнятої інформації. Іншим чинником варіативності є багатозначність змісту знаково-символічної системи повідомлення. Яскравим прикладом є християнські символи-знаки у релігійному живописі, зокрема, хрест є не лише знаменням Розп'яття, він символізує також чотири сторони світу, чотири пори року, чотири стихії світу (земля, повітря, вода, вогонь) і, нарешті, чотири Євангелія.

Можливо декілька варіантів розгортання комунікаційно-трансляційного процесу в мистецтві, зокрема: 1) адресант й адресат знаходяться в одному хронотопі й дотримуються однакової ціннісної шкали; у цьому випадку для акту комунікації досить одного коду, загального для адресанта та адресата; 2) адресант й адресат знаходяться в одному хронотопі й дотримуються різних ціннісних шкал; для акту комунікації необхідно два коду: шифрувальній, за допомогою котрого надсилається інформація, й дешифрувальний для сприймання інформації адресатом; 3) адресант й адресат знаходяться в різних хронотопах і дотримуються різних ціннісних шкал; для сприйняття інформації адресатом дешифрувальний код повинен враховувати різницю в просторово-часових координатах та особливості ціннісних шкал адресанта й адресата.

Запропонований Ю. Лотманом підхід, дозволяє розглянути семіотичну систему не лише в ракурсі її архітектоніки, але й з точки зору її функціонування в загальному полі культури.

У роботі «Культура й вибух» Ю. Лотман розширює можливості структурного методу. Ґрунтуючись на парадигмі «культура в цілому може розглядатися як текст» [10, 121], він транспонує метод на культурне поле взагалі. У рамках комунікаційної моделі він визначає: 1) одноманітно організований змістовий простір, систему з одним язиком; 2) «складно влаштований текст, що розпадається на ієрархію "текстів у тексті" і утворює складні переплетіння текстів» [10, 121]. У першому випадку описується ідеальна комунікативна модель, що передбачає повну ідентичність повідомлення на вході та виході системи зв'язку. Як наголошує Ю. Лотман, така «абстрактна модель комунікації має на увазі не тільки користування одним і тим же кодом, а й однаковий обсяг пам'яті у передавача й приймаюча» [10, 13], що в реальності рідко має місце.

Значно більш цікавий з точки зору аналізу інший варіант – інтертекст, коли по-різному закодовані частини тексту, що вирвані зі своїх природних змістових зв'язків, продумано вводяться автором у змістовий простір інтертексту. З особливою наочністю це виявляється в церковній архітектурі. Собори, що часто створювалися століттями, вбирали у себе стильові елементи різних епох (романського, готичного стиліво), надаючи архітектоніці нового сенсу й звучання. Вивчаючи стильові нашарування, можна, зокрема, перевести мову просторових відносин на мову соціокультурних стосунків.

Отже, ми наблизилися впритул до аналізу інтертексту. На основі постмодерністської філософії, Р. Барт пише, що завдання цього аналізу «бачиться не в тому, щоб зареєструвати якусь стійку структуру, а скоріше в тому, щоб зробити рухому структуралізацію тексту (структуралізацію, котра змінюється від читача до читача протягом Історії), проникнути у змістовий обсяг твору, в процес означування… Наше завдання – помислити, уявити, пережити множинність тексту, відкритість процесу означення» [2, 425]. Простежимо логіку його міркувань: «Для проведення текстового аналізу ми використовуємо деяку сукупність дослідницьких процедур… Ми зведемо ці процедури до чотирьох пунктів.

1. Запропонований для аналізу текст розчленовується на сегменти (фраза, частина фрази, максимум група з трьох-чотирьох фраз), що примикають один до одного і, як правило, є дуже короткими… Всі ці сегменти є одиницями читання, тому я позначаю їх терміном "лексія" (lexie) … Лексія – це довільний конструкт, це просто сегмент, у межах якого ми спостерігаємо розподіл сенсів.

2. Потім ми простежуємо сенси, що виникають в межах кожної лексії.

3. Наш аналіз буде будуватися за принципом поступового просування: крок за кроком ми повинні пройти весь текст ... Ця особливість нашого аналізу дуже важлива в теоретичному аспекті:

вона означає, що ми не прагнемо реконструювати структуру тексту, а прагнемо простежити за його структурацією й що структурація читання для нас важливіше, ніж композиція тексту.

4. Нам важливо показати відправні точки змістоутворення, а не остаточні результати (по суті, сенс є не що інше, як відправна точка). Основу тексту становить не його внутрішня, закрита структура, що піддається вичерпному вивченню, а його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки; текст існує через міжтекстові відношення, через інтертекстуальність» [2, 426–428].

Отже, головне завдання інтертекстуального аналізу, за Р. Бартом, є вивчення міжтекстових відношень, специфіки та кодів елементів текстової організації. Підійдемо до вирішення проблеми інтерпретації інтертексту з позицій діалогічного підходу й розглянемо у цьому контексті таки типи діалогових відносин як: міжтекстовий діалог; діалог суб'єкта та тексту; міжсуб'єктний діалог.

У контексті проблеми міжтекстового діалогу нас цікавлять такі питання: 1) зовнішні й внутрішні кордони інтертексту; 2) форми текстів, що вступають у діалог; 3) механізми міжтекстової взаємодії. Актуальність проблеми зовнішніх кордонів інтертексту є самоочевидною. Саме демаркація інтертексту дозволяє виокремити його змістове поле, в межах якого функціонують тексти, що привнесені автором в його простір. Крім того, фіксування кордонів дозволяє визначити й конкретизувати просторово-часову систему координат, соціокультурне середовище й аксіосферу, котрі визначили світосприйняття та ціннісну орієнтацію автора.

Не менш важливим є також питання внутрішніх кордонів інтертексту. По суті, інтертекст є результатом проникнення в семіосферу авторського тексту (тексту-реципієнта) "чужих" текстів (текстів-донорів). Чужим у цьому контексті називають тексти (або фрагменти текстів) з творів інших авторів, що запроваджені реципієнтом в інтертекст. Членуючи текст на окремі сектори, можна чітко визначити границі текстів-донорів.

Ю. Лотман називає дві спонукальні причини, що викликають інтерес до "чужого" тексту: «Першу можна визначити як "пошуки свого", другу – як "пошуки чужого"» [9, 111]. У загальному випадку автор використовує текст-донор з метою підтвердження, уточнення, конкретизації власних думок, як відправну точку (парадигму) під час розробки нової концепції. І не обов'язково, щоб текст-донор та текст-реципієнт були синхронізовані в часі й репрезентовані однією культурною традицією. Вони можуть належати до одного з інтертекстом хронотопу (або різним хронотопам), вписуватися в одну з ним аксіосферу (або різні аксіосфери).

Тексти в полі інтертексту входять у контакт один з одним, але, як підкреслює М. Бахтін, «цей контакт є діалогічний контакт між текстами (висловлюваннями), а не механічний контакт "опозицій", котрий можливий тільки в межах одного тексту» [3, 373]. Можна провести певну аналогію між процесом взаємодії текстів і культурною взаємодією у цілому: за кожним з них стоїть контакт суб'єктів (одиничних або колективних), що вступають у діалог.

Транспонуючи основні принципи культурної взаємодії на матрицю інтертексту, доходимо ряду висновків. По-перше, різними можуть бути форми взаємодії текстів – однобічна або двобічна. По-друге, варіативні й типи взаємодії текстів. Назвемо їх за аналогією з класифікацією Р. Редфілда, Р. Лінтона й М. Херсковіца: реакцією, адаптацією та сприйняттям [16].

Під реакцією розуміється повне відторгнення автором ідеї, закладеної в текст-донор. На протилежність реакції, для таких форм взаємодії, як адаптація та сприйняття, властиве придбання автором певних змістів текстів-донорів. Ці типи відрізняються лише результатом контакту, ступенем прийняття текста-донора. Так, у процесі адаптації під впливом текста-донора відбувається лише часткова заміна іманентних паттернів авторського тексту. При повній згоді автора з текстом-донором контакт закінчується його сприйняттям. Кожне відношення, зберігаючи свою специфіку, в той же час належить інтертексту, як деякій змістовій цілісності, що має власну природу, особливий замкнутий на себе принцип формоутворення.

Результат міжтекстового контакту залежить від ставлення автора до тексту-донору. В основі цього відношення лежить міжсуб'єктний діалог, що обумовлений рядом факторів, зокрема: ступенем відкритості реципієнта для сприйняття чужого тексту; його готовності до діалогу з автором-донором, який може знаходиться в іншому хронотопі й керуватися іншою ціннісною шкалою.

Це – загальна картина міжтекстових взаємин; в різних формах культури вона виглядає неоднаково. Як пише Э. Кассирер, «подібно до того, як сучасна філософія в пошуках точки опори в дослідженні мови висунула поняття "внутрішньої мовної форми", на наш погляд, цілком допустимо припущення про існування аналогічної "внутрішньої форми" в релігії, міфі, мистецтві, науковому пізнанні, як і прагнення її виявити. Ця форма є не просто сумою або екстрактом з окремих феноменів цих галузей, а закон, який зумовлює їх побудову» [5, 107].

Важливо відзначити, що інтертекстуальний аналіз дає не тільки знання про "чужі" тексти (що є необхідною умовою для сприйняття авторського тексту), а також відкриває можливість реактуалізації сенсів тих, чия цінність була з часом девальвована, а вихідні конотації – втрачені (перевідкриття втрачених значень).

У середині XX ст. поле структурного аналізу значно розширюється: структурна методологія стає поліфункціональною, доповнюючись стратегіями функціонального, типологічного, психологічного та інших методів. За її допомогою вивчаються структури свідомості, психіки, мислення, мови, а також культури, історії та сучасного суспільства. Сфокусуємо увагу на декількох модифікаціях структурного методу.

Структурно-функціональний метод

Структурно-функціональний метод ґрунтується на фундаменті функціонального та структурного методів. Локалізація цього методу в соціогуманітарному знанні припадає на період класичної філософії (від Г. Спенсера до Е. Дюркгейма), а також на епоху некласичної філософії (від А. Радклифф-Брауна й Б. Малпиновського через П. Сорокіна до Т. Парсонса й Р. Мертона).

Якщо завдання структурного методу в його класичному варіанті обмежувалася вивченням архітектоніки об'єкту та його структурних зв'язків, завданням функціонального аналізу є дослідження форм і функцій культури, а також способів її впливу на зовнішній світ і соціальне середовище, то структурно-функціональний метод відкриває нові можливості в культурологічному дослідженні. Як більш ускладнена дослідницька технологія, він дозволяє досліджувати не тільки структурні, а й функціональні зв'язки всередині об'єкта дослідження, а також його функціональні зв'язки із зовнішнім середовищем.

В основі методу лежить парадигма щодо нерозривного зв'язку форми і функції культурного об'єкта. Зупинимось на культурологічному аспекті методу й розглянемо його крізь матрицю культура-текст-функція. «Якщо брати до уваги такі три категорії, як текст, функція тексту і культура, то можливі принаймні два загальні підходи. При першому культура розглядається як сукупність текстів. Тоді функція буде виступати відносно до текстів як свого роду метатекст[2]. При другому підході культура розглядається як сукупність функцій» [9, 133].

Інтерпретуючі культуру у ракурсі першого підходу, А. Радкліфф-Браун ґрунтується на припущенні, що «культура є інтегрованою системою. У житті конкретної спільноти кожен елемент культури відіграє особливу роль, виконує свою специфічну функцію...Тільки зрозумівши культуру як функціонуючу систему, ми зможемо передбачити результати будь-якого впливу, навмисного або невмисного, що чиниться на неї» [13, 634-635].

Цей висновок особливо важливий під час розробки проблеми міжкультурної взаємодії в умовах активізації євроінтеграційних процесів. Шляхом дослідження певної культури, як функціонуючої системи, вивчення функціональних зв'язків між її елементами можна з певним ступенем точності прогнозувати наслідки впливу на неї іншої культури.

Структурно-типологічний метод

Структурно-типологічний метод дослідження вирішує інші завдання, ніж структурно-функціональний. Якщо структурно-функціональний метод орієнтований на вивчення функціональних зв'язків між структурними елементами об'єктів, то структурно-типологічний спрямований на систематизацію, класифікацію та групування об'єктів дослідження за обраним критерієм. На відміну від формальної типологічної класифікації, цей метод дозволяє не тільки конституювати тотожність об'єктів, що утворюють групи, але й конкретизує результати типологічних досліджень на підставі аналізу їх структур.

Алгоритм структурно-типологічного аналізу об'єктів складається з таких фаз: вивчення структури кожного об'єкта дослідження шляхом його розчленування на окремі складові; визначення (за допомогою компаративного аналізу) культурних об'єктів з однаковими структурами та структурними зв'язками; об'єднання об'єктів з тотожними структурами в класи за обраним критерієм.

Декілька слів з історії виникнення цього напряму дослідження. Структурно-типологічний метод був введений у науковий обіг російським філологом-фольклористом В. Проппом у роботі "Морфологія чарівної казки" [12]. Поєднуючи дві методологічні моделі – структурну й типологічну, В. Пропп суттєво розширює можливості типологічних досліджень, але головне: він акцентує увагу дослідників на ключовій проблемі типологічного аналізу – коректному виборі критерію, за яким здійснюється культурна класифікація. На прикладі типізації чарівних казок, він показав, що критерій, будучи детермінованим метою та завданнями дослідження, повинен відповідати оптимальній технологічній схемі, яка веде до раціональної організації процесу дослідження.

Спектр критеріїв групування культурних феноменів дуже широкий, наприклад: за морфологічною ознакою; за місцем культурних феноменів у культурно-історичному процесі (історична типологія); за рівнем спільності людей (зокрема, регіональному, етнічному, національному); за рівнем стратифікації суспільства; за формами світогляду та суспільної свідомості; за галузями соціальної практики тощо.

Сформувавшись у лінгвістичному полі, структурно-типологічний метод поступово стає частиною методологічного інструментарію культурології й набуває назву – метод культуральної класифікації. У рамках цього методу за різними типологічними ознаками можуть групуватися об'єкти матеріального й духовного походження, соціальні явища й системи, прояви сутнісних якостей особистості в контексті соціокультурного розвитку суспільств тощо.

Структурно-психологічний метод

У сучасній культурології простежується тенденція активного використання психоаналітичної методології для аналізу культурних форм таких, як релігія, мораль, мистецтво, політика та ін. Ґрунтуючись на ідеях класичного фрейдизму й неофрейдизму, дослідники підходять до вивчення несвідомого у людській психіці, на основі різних позицій в інтерпретації культури та її зв'язку з людською психікою, що детермінує варіативність психоаналітичної методології.

Сфокусуємо увагу на методі структурно-психологічного аналізу, засновником якого є французький психіатр і психоаналітик Ж. Лакан. Звертаючись до сфери людської психіки, Ж. Лакан розглядає її несвідому складову з позицій структурної лінгвістики й семіотики: він зводить несвідоме до мовних структур. Основрю лаканівської концепції є тези: 1) несвідоме структуроване подібно до мови; 2) несвідоме є мова Іншого [7]. Структуралістський підхід до вивчення несвідомого дозволив наблизитись до розуміння стійких універсальних мовних елементів – архетипів, котрі існують на несвідомому рівні людини, й з'ясувати їх роль у походженні та функціонуванні культурних форм.

Осмислення культури завжди пов'язане з поняттям суб'єкт, бо культура (в її класичному розумінні) є породженням людини, властива тільки їй. Ж. Лакан радикально змінює тлумачення поняття суб'єкт (що було рельєфно визначено декартівською формулою "Я мислю, отже, я існую"), а також переосмислює саму сутність зв'язку суб'єкта та культури. Якщо в рамках картезіанської традиції суб'єкт розглядався як носій свідомості й самосвідомості то, за Лаканом, він постає як функція культури. Тобто, не культура є атрибутом індивіда, а індивід виявляється атрибутом культури. Ключовим у лаканівській філософії стає поняття Інший, оскільки людина пізнає себе тільки в співвіднесенні з Іншим.

Структура людської психіки у лаканівській концепції, є сферою взаємодії тріади уявлюване-символічне-реальне. Під уявлюваним він розуміє комплекс ілюзорних уявлень, котрі людина створює сама про себе. Цей образ власного Я підпорядковується не принципу реальності, а логіці ілюзії. Символічне, за Ж. Лаканом, – це сфера соціокультурних норм і уявлень, що задаються індивіду суспільством і які індивід засвоює, в основному, несвідомо, символічно в процесі соціалізації. Реальне в інтерпретації Ж. Лакана є сукупністю біологічно породжуваних і психічно сублімованих[3] потреб та імпульсів, які не дані свідомості індивіда у будь-якій доступній для нього раціоналізованій формі й виявляються через мову Іншого, що постійно корегується уявним.

Психоаналітична концепція Ж. Лакана розкрила існування інваріантних психічних структур, прихованих від свідомості, котрі визначають механізми поведінки людини та його культуротворчості.

Наукова новизна. Наукова новизна роботи полягає в концептуалізації структурного аналізу та осмисленні його в ракурсі культурологічних проблем. Концепція ґрунтується на таких методологічних парадигмах: культура є сукупністю знакових систем і культурних текстів; культурний об'єкт є системою з іманентною структурою; реалізація структурного методу потребує чіткої демаркації поля дослідження. На підставі порівняльного аналізу модифікацій моделі структурного методу дослідження виявлені: їх специфіка, мета, задачі, алгоритм та демаркаційні лінії поля дослідження. Простежені постмодерністські тенденції у структурному аналізі сучасної культурології.

Висновки. Отже, обґрунтована наукова доцільність використання структурного методу (з його модифікаціями) у культурологічному дослідженні. Наведені у статті теоретико-методологічні матриці вводять у сферу структурного аналізу культурології, детермінуючи пошук нових шляхів дослідження культурних феноменів.

Примітки

[1] *Пермутація* – зміна в послідовності певної кількості елементів системи.

[2] *Інтелігібельний* (лат. *intelligibilis* – розумоосяжний) – філософський термін, що позначає об'єкт, який осягається тільки розумом і не доступний почуттєвому пізнанню.

[3] *Метатекст* – текстові елементи другого порядку, що виконують функції стосовно якогось первинного тексту.

[4] *Сублімація* (лат. *sublimo* – піднімати, підносити) – психологічна категорія, що активно увійшла в гуманітарні науки XX ст. у фрейдистській інтерпретації. Згідно з З. Фрейдом, сублімація – це психічний процес, в результаті якого енергія природних чуттєвих інстинктів і потягів, бурхлива в несвідомій сфери людини, знаходить вихід у сфери свідомості та дії, перемикаючись, перетворюючись у творчу енергію людини у сферах науки, мистецтва та іншій соціально значимої діяльності, в усі феномени культури.

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт; пер. с фр. Г. К. Косикова. – Москва: Прогресс, 1989. – 615 с.

2. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с франц. Г. К. Косикова. – Москва: Прогресс, 1989. – С. 413–461.

3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва: Искусство, 1979. – 424 с.

4. Деррида Ж. Нечто, относящееся к грамматологии / Ж. Деррида; пер. с франц. Н. Автономовой. – Москва: Ad Marginem, 2000. – 511 с.

5. Кассирер Э. Философия символических форм / Э. Кассирер; пер. с нем. А. Н. Малинкина // Логика культуры. Антология / Отв. редактор-составитель С. Я. Левит. – СПб: Университетская книга, 2009. – 864 с.

6. Кристева *Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева; Пер. с франц. Г.К. Кошелева и Б.П. Нарумова. – М.: РОССПЭН, 2004. – 656 с.

7. Лакан Ж. Четыре основные принципы психоанализа. Семинары: Книга XI (1964) / Ж. Лакан; пер. с франц. А. Черноглазова. – Москва: Изд-во «Гнозис», Изд-во ”Логос”, 2004. – 304 с.

8. Леви-Стросс К. Структурная антропология =Anthropologie structurale / К. Леви-Стросс; пер. с фр. В. В. Иванова. – Москва: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.

9. Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах / Ю. М. Лотман. – Т. I: Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: “Александра”. – 1992. – 247 с.

10. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – Москва: Гнозис, Издательская группа «Прогресс», 1992. – 271 с.

11. Лотман Ю. М. Структура художественного текста [Электронный ресурс] / Лотман Ю. М. // Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – 288 с. Режим доступа: http://adview.ru/wp-content/uploads/2015/09/Yu_M_Lotman_Struktura_Teksta.pdf

12. Пропп В. Я. Собрание трудов: в 4-х т. / В. Я. Пропп. – Москва: Изд-во “Лабиринт”, 1998. – Т. 2.: Морфология “волшебной” сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Изд-во “Лабиринт”, 1998. – 512 с.

13. Радклифф-Браун А. Историческая и функциональная интерпретации культуры и практическое применение антропологии в управлении туземными народами / А. Радклифф-Браун; пер. с англ. В. Г. Николаева // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры. – 2-е изд. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2006. – С. 633–635.

14. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр; пер. с фр. А. М. Сухотина. – Москва: УРСС Эдиториал, 2007. – 257 с.

15. Lacan J. The four fundamental conceptions of psychoanalysis / Jacques Lakan; Translated by Alan Sheridan. – New York; London: W.W. Norton and Company, 1998. – 290 p.

16. Redfield R. Memorandum on the Study of Acculturation / R. Redfield, R. Linton, M.J. Herskovits // American Anthropologist. – 1936. – Vol. 38. – № 1. – P. 149–152.

References

1. Barthes, R. (1989). Selected Works: Semiotics: The Poetics. (G.K Kosikov, Trans). Moscow: Progress [in Russian].

2. Barthes, R. (1989). Text analysis of a short story by Edgar Allan Poe. Selected Works: Semiotics: The Poetics. (G.K Kosikov, Trans). Moscow: Progress [in Russian].

3. Bakhtin, M.M. (1979). Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Art [in Russian].

4. Derrida, J. (2000). Something of Grammatology. (N. Avtonomova, Trans). Moscow: Ad Marginem [in Russian].

5. Cassirer, E. The philosophy of symbolic forms / Ernst Cassirer; translation from German by A.N Malinkin // Logic of Culture. Anthology / Ed. Editor and compiler S.Y Levit. – St. Petersburg: University Book, 2009. – 864 p.

6. Kristeva, J. (2004). Selected Works: The destruction of the poetics. (G.K. Koshelev & B.P. Narumov, Trans). Moscow: ROSSPEN [in Russian].

7. Lacan, J. (2004). The four basic principles of psychoanalysis. Seminars: Book XI (1964). (A. Chernoglazov, Trans). Moscow: Publishing House "Gnozic" Publishing House «Logos» [in Russian].

8. Levi-Strauss, C. (2001). Structural Anthropology = Anthropologie structurale. (V.V. Ivanov, Trans). Moscow: Publishing house Eksmo-Press [in Russian].

9. Lotman, Y.M. (1992). Selected articles in three volumes. Vol. I: Articles on semiotics and cultural topology. Tallinn: «Alexander» [in Russian].

10. Lotman, Y.M. (1992). Culture and explosion. Moscow: Gnosis Publishing Group «Progress» [in Russian].
11. Lotman, Y.M. (1998). The structure of a literary text. About Art. St. Petersburg: Arts, St. Petersburg. Retrieved from http://adview.ru/wp-content/uploads/2015/09/Yu_M_Lotman_Struktura_Teksta.pdf [in Russian].
12. Propp, V.Y. (1998). Collected Works: in 4 volumes. Moscow: Publishing House of the "Labyrinth". Vol. 2: Morphology of «magical» fairy tale. The historical roots of the fairy tale. Moscow: Published of "Labyrinth" [in Russian].
13. Radkliff-Brown, A. (2nd ed.). (2006). Historical and functional interpretation of Culture and practical application of Anthropology in the management of indigenous peoples. (V.G. Nikolaev, Trans). Anthology of Cultural Studies. Interpretation of Culture. St. Petersburg: Publishing House of the St. Petersburg State University [in Russian].
14. Sossyur, F. de. (2007). Course of General Linguistics. (A.M. Sukhotina, Trans). Moscow: Editorial URSS [in Russian].
15. Lacan, J. (1998). The four fundamental conceptions of psychoanalysis. (A. Sheridan, Trans) – New York; London: W.W. Norton and Company [in English].
16. Redfield R., Linton, R. & Herskovits, M. (1936). Memorandum on the Study of Acculturation. American Anthropologist, Vol. 38, 1, 149–152 [in English].

УДК 130.2:793.2

Бабушка Лариса Дмитрівна,
кандидат філософських наук, доцент,
докторант кафедри історії та теорії культури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
larisababushka@gmail.com

ФЕСТИВАЦІЯ ЯК ГЛОБАЛЬНА ТЕХНОЛОГІЗАЦІЯ СВЯТА: ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Мета роботи. Проблема фестивації, викликана глобалізаційними процесами, постає специфічним складником буття людини в просторі культури й цивілізації. Криза традиції святкувань, множинність свят корпоративного та представницького змістів призводить до підміни понять щодо сакрального та профанного модусів сучасної святкової реальності. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні філософсько-культурологічного, феноменологічного, семіотичного та компаративного методів, котрі дозволяють узагальнити різноманітні підходи до свята, поєднати теоретичні та емпіричні рівні дослідження; виявити ритуальні коди святкової культури, виявити відмінність традиційного та сучасного свята. **Наукова новизна** розвідки полягає в осмисленні спорідненості/відмінності між традиційним та сучасним святом, виявленні фестивної природи останнього в контексті маркетизації культури. Обгрунтування свята як ритуально-ігрової події, дозволяє виразити сутність різних форм свята; уточнити їх зміст і виявити коди святкового ритуалу. **Висновки.** З'ясовано, що традиційне свято поставало складовою частиною виробничого життєвого циклу людей. Щодо сучасного свята – це, перш за все, споживацька стратегія, викликана маркетизацією сучасної культури. Потреба в споживанні постала основоположною, відтак, сьогоднішнє свято стало явищем дещо штучним. Виявлено, що гонитва суспільства за подіями, перетворила його у «псевдоподію», породила форми, позбавлені глибинного життєвого сенсу, залишивши їм переважно видовищно-розважальний характер. Не маючи в собі історичної, традиційної компоненти, воно укладає цінність безпосередньо в самій дії, виключно в той момент, в який відбувається. Святковий симулякр зберігає у своїй основі ритуально-ігрову діяльність та шукає для свого втілення дедалі нових форм. Свято, з огляду на появу нових видів мистецтв, появи тих чи інших соціальних особливостей, зміни історичного часу, вбирає в себе найістотніші моменти, трансформуючись в ту модель, яка найбільш актуальна для суспільства, а саме фестивацію.

Ключові слова: свято, фестивація, культура, технологізація, глобалізація, маркетизація.

***Бабушка Лариса Дмитриевна**, кандидат философских наук, доцент, докторант кафедры истории и теории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П.И.Чайковского*

Фестивизация как глобальная технологизация праздника: философско-культурологический анализ

Цель работы. Проблема фестивизации, вызванная глобализационными процессами, предстает специфическим компонентом бытия человека в пространстве культуры и цивилизации. Кризис традиции празднования, множественность праздников корпоративного и представительского смыслов приводит к подмене понятий относительно сакрального и профанного модусов современной праздничной реальности. **Методология** исследования заключается в применении философско-культурологического, феноменологического, семиотического и сравнительного методов, которые позволяют обобщить различные подходы к празднику, совместить теоретические и эмпирические уровни исследования; выявить ритуальные коды праздничной культуры, выявить отличие традиционного и современного праздника. **Научная новизна** работы заключается в осмыслении сходства/различия между традиционным и современным праздником, выявлении фестивной природы последнего в контексте маркетизации культуры. Обоснование праздника как ритуально-игрового события, позволяет выра-

© Бабушка Л. Д., 2016

зить сущность различных форм праздника; уточнить их содержание и выявить коды праздничного ритуала. **Выводы.** Установлено, что традиционный праздник представал составной частью производственного жизненного цикла людей. Современный праздник – это, прежде всего, потребительская стратегия, вызванная маркетизацией современной культуры. Потребность в потреблении оказалась основополагающей, следовательно, сегодняшний праздник стал явлением несколько «надуманным». Выявлено, что гонение общества за событиями, превратило его в «псевдособытие», которое воспроизвело формы, лишенные глубинного жизненного смысла, оставив им преимущественно зрелищно-развлекательный характер. Не удерживая в себе исторической, традиционной компоненты, праздник заключает ценность непосредственно в самом действии исключительно в тот момент, в который проигрывается. Праздничный симулякр сохраняет в своей основе ритуально-игровую деятельность и ищет для своего воплощения все более новые и новые формы. Праздник, по мере появления новых видов искусств, появления тех или иных социальных особенностей, изменения исторического времени, впитывает в себя существенные моменты, трансформируясь в ту модель, которая наиболее актуальна для общества, в данном случае фестивизацию.

*Ключевые слова***:** праздник, фестивизация, культура, технологизация, глобализация, маркетизация.

Babushka Larisa, *PhD in Philosophical Sciences, associate professor, doctoral student of the History and Theory of Culture chair, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.*

Festivation as a global holiday's technologization: philosophical and cultural analysis

Purpose of Article. Festivation problem is caused by globalization. There is a specific element of human existence in the area of culture and civilization. The crisis of celebrations tradition and holiday's plurality of the corporate and representative contents lead to substitution of notions about the sacred and profane modes of the modern festive reality. **Methodology.** The research methodology includes philosophical-cultural, phenomenological, semiotic and comparative methods which allow us to summarize various approaches to holidays and to combine theoretical and empirical level of research; to reveal codes festive ritual culture and discover the difference of traditional and contemporary holiday. **Scientific novelty.** Scientific novelty consists in understanding the common features / differences between traditional and modern holiday of festivation identifying the nature of the last one in the context of marketing culture. The justification of celebration as ritual-game events can express the essence of the various forms of celebration; clarify their meaning and reveal codes festive ritual. **Conclusions.** It was found that the traditional festival arose as an integral part of the production lifecycle people. As for the modern holiday, first of all, it's the consumerism strategy, caused marketing of modern culture. The need for fundamental consumption appeared. Therefore today's festival has become a phenomenon somewhat «frivolous». The society's pursuit for events has turned it into «pseudo-event», creates the forms without deep meaning of life, leaving them mostly entertaining spectacle. Not having historical, traditional components, it includes the value directly in the act only in the moment when it is being played. Holiday simulacrum saves basic ritual and game activities and looks for new forms of its implementation. Owing to the emergence of new art forms and certain social characteristics, changes of historical time, a feast incorporates the most significant moments in transforming into the model that is most relevant to society – festivation.

Keywords: holiday, festivation, culture, technologization, globalization, marketization.

Актуальність теми дослідження. Сьогоднішні свята, як правило, не збігаються з традиційними. Подібна неоднозначність обумовлена низкою параметрів, зокрема, існуванням безлічі різноманітних типів і видів свят у сучасному суспільстві. Деякі з них дійшли до нас з глибини язичницьких часів, інші пов'язані з релігією, не виключенням є ідеологічні, що дісталися в спадок від радянського суспільства, інші несуть історичну пам'ять, зрештою, з'являється безліч новостворених свят. Таким чином, в умовах сучасного суспільства спостерігається присутність співіснування множинності свят і трансформація традиційних свят. На сьогодні кульмінаційною є цінність дозвілля, видовищності, котрі виходять на перший план. Всевладдя шоу, перформансів, флеш-мобів, хепенінгів, рекламних та культурних акцій стали чи не узвичаєними елементами повсякденного життя. Торгові центри, корпорації, установи влаштовують масу святкових заходів, дійств; святковість життя демонструється різними формами та способами. Все це свідчить про актуальне значення свята в сучасній культурі, відповідно його осмислення.

Мета дослідження. Незважаючи на широкий спектр досліджень, представлений як вітчизняними, так і зарубіжними мислителями, залишаються поза проясненням численні питання. Зокрема, що таке свято в сучасній культурі? Що об'єднує традиційні та нові форми (фестивацію) свята? В який спосіб трансформується й чи можливе існування традиційного свята в сучасній культурі? За такого підходу варто перейти від емпіричного рівня опису сучасних форм свята до філософсько-культурологічних узагальнень, знайти для цього адекватні методологічні підстави. Філософсько-культурологічний підхід дозволить узагальнити різноманітні підходи до свята й поєднати теоретичні та емпіричні рівні дослідження; осмислити свято як явище культури, що безпосередньо існує в її системі, всебічно нею обумовлене.

Філософсько-культурологічний підхід до феномена свята здійснювався з урахуванням різних позицій і аспектів. Розглядаючи поняття фестивації автор звертається до авторитетних джерел сучас-

них мислителів Ф. Мюре, Ж. Липовецького тощо. Щодо праць з теорії постіндустріального суспільства цінність представляють розвідки З. Баумана, В. Кутирьова, Г. Костіної, В. Савчука, К. Філатової, М. Хренова; аналіз суспільства споживання як симулякрів представлений у працях Ж. Бодріяра; як феномену масової культури в розвідках Х. Ортега-і-Гассета.

Виклад основного матеріалу. Сучасне суспільство визначається колажністю формулювань, таких як «суспільство споживання», «плинна сучасність», «мережеве суспільство», «інформаційне», «суспільство спектаклю», мультикультурна реальність тощо. Мабуть, однією з найбільш значущих характеристик сьогодення є саме пріоритет споживання. Споживання постає не просто однією з царин суспільного життя, а поготів – змістовим і ціннісним фетишем сучасного суспільства. Якщо для виробництва, економіки, техніки з'єднання розрізнених зусиль дає ефект емерджентності, так званого системного ефекту, сприяє зростанню, то сфери життя, де самоцінні відмінності – деградують. У глобально цілісній системі етноси не збагачують один одного, а взаємопоглинаються, культури не отримують імпульс для саморозкриття, а нівелюються, країни не коеволюціонують, співпрацюючи, а уніфікуються. Скрізь одягають одне і теж саме, їдять, п'ють, співають, усюди Діснейленд і Макдональдс. Своєрідність народів йде в минуле, у традицію, у фольклор. Вона існує як пережиток минулого. «Якби в містах не було старих кварталів і музеїв, то подорожувати було б цілковито безглуздо – людина неминуче попадає в оточення витончено однакових автомобілів, дизайн-будівель, її переслідують всюдисущі реклами транснаціональних корпорацій. Різноманітне, строкате, географічно розкидане людство, котре розтягнулося за історичними епохами, стоїть на порозі трансформації, розідраної протиріччями, проте структурно є однорідним просторово-часовим утворенням» [4, 69].

Однаковий спосіб життя, котрий формується і породжує нові фестивні форми, не є рівномірним змішанням всіх існуючих етносів, культур і політичних інститутів із запозиченням в кожного щонайкращого й включенням його в загальну цілісність. Надалі, при відсутності протилежно спрямованих зусиль процеси зазвичай йдуть у бік стирання відмінностей між частинами. Компоненти стають однаковими і вся система – гомогенною. Саме такий характер набуває зараз взаємодія людей на планеті, що змушує говорити про глобалізм. Свято, у свою чергу, подібно дзеркалу, котре завжди відображає ту історичну епоху, в яку живуть ті, хто святкує. Зміна способу життя й цінностей суспільства накладає відбиток на нього. Воно змінюється, трансформується, частина свят втрачає свою значимість, з'являються нові форми. «Новий світовий порядок» є результатом розвитку ліберально-ринкової демократії, – зауважує Ф. Мюре, незгодні з цим розглядаються як консерватори, які стоять на узбіччі цивілізаційного процесу, його «ізгої». Відтак тим, хто бажає зберегти традиції своєї культури й неринковий, неліберальний спосіб життя, закидають спротив щодо «волі історії». Вторує в унісон французькому мислителю російський дослідник В. О. Кутирєв зауважуючи, що «якби існувала червона книга культур, які гинуть, вона була б дуже товстою, а незабаром її можливо доведеться здати в архів, через те, що заносити туди більше нема чого» [4, 69]. На Землі залишається одна-єдина, глобальна, сучасна, шкода, не культура, а цивілізація. Бо ще Х. Ортега-і-Гасет зауважував щодо європейської цивілізації, котра «автоматично витворила бунт мас», що з одного боку, вона є позитивним явищем щодо неймовірного зросту можливостей сучасного життя, а з іншого – негативним, бо продукує «докорінну деморалізацію людства» [8, 91].

На думку французького сучасника Ф. Мюре, сьогоднішня цивілізація є нічим іншим як гіперфестивним світом. Останній постає світом, де вже не існує святкових днів. Водночас це світ, в якому не залишилося місця святковому настрою, коли людина заради задоволення витончується в жартах, бешкетних витівках, глузуваннях, нісенітницях, різних проявах духу незвичайності, а почасти й недозволенності. В гіперфестивному світі будь-який жарт як ніколи пильно стереже шуліка моральності. Теперішнє існування треба полюбити беззастережно, і невдовзі вже, мабуть, не можна буде посміятися навіть над самими собою. Люди в гіперфестивному суспільстві не сміються, бо це світ, в якому не має часу на жарти, дотепність, гостроту, тут завжди відбувається боротьба проти стількох речей відразу, що вже й потреби немає уточнювати, з ким і за що йде боротьба.

Проведення новостворених свят, що набувають дедалі гігантських масштабів, постає трудовою діяльністю нашої епохи та її основним відкриттям. Ця активна фестивація має лише віддалену подібність зі святами минулих часів або з дозвіллям нашого недавнього минулого. Класичне народне свято, прив'язане до певної дати, а також домашнє свято, відтепер розчинилися в глобальному святкуванні як гайнуванні часу, що невпинно змінює поведінку людей і навколишнє середовище. Свято припинило протиставлятися повсякденному життю, суперечити йому: відтепер воно – сама повсякденність, вся повсякденність і ніщо, окрім повсякденності. Свято та будні втратили виразність, і відтепер вся трудова діяльність людей постане ультимативною турботою щодо створення ілюзії відмінності між ними.

Сучасне свято наслідувальне й другорядне стосовно подій, що відбуваються в дійсності. Якщо звернутися до сприйняття свята давньою людиною, то це повнота і всечасність. І сама людина, беручи участь в святковому дійстві, перетворювалась і переходила в інший модус буття. Саме такий характер традиційного свята, котре відображало період кульмінаційної зустрічі в сакральному часі з чимось (кимось) священним. Лише під час святкування естетичний суб'єкт здатен зняти діалектичний дисонанс між повсякденним життям та піднесеністю, здобути раціоналізований і чуттєвий досвід прагнення до ідеалу, де свято виступає втіленням цього ідеалу, а святкова екзистенція – одна з найвищих цінностей. Унаслідок святкового світовідчуття та світоосягнення особистість-суб'єкт, котрий святкує, переживаючи торжество як головний зміст святкового хроносу, не стільки зазнає чуттєвих задоволень, скільки відчуває потребу в осмисленні комплексу почуттів, що відбувається у формі сакрального, як піднесеного моменту в повсякденному бутті. Почуття радості, що виникає при цьому, постає набуттям сенсу життя та внутрішнього хронотопу святкування. Останнє інтегрує сенс, почуття, розум і волю в єдність свята й людини, що очищує й перетворює внутрішній світ, обумовлюючи урочисте перетворення людини на людину-свято.

Свято – це часовий відрізок, який є подією, тобто вихід за межі повсякденності, зв'язок сакрального й профанного світів, змістів, які б поєднували в єдиній дії всіх учасників події. Традиційне свято засноване на події та виступає як різновид соціального інституту, утримує систему чітких норм і правил, які регулюються кодами святкового ритуалу і визначають межі допустимого і не допустимого. На відміну від традиційного свята виникає «псевдосвято» чи сурогат-свято, такий собі симулякр свята, котрий заснований на штучно створеній «псевдоподії», що розкривається в сконструйованому міфі, який реалізується у святковому ритуалі учасниками, тимчасово включеними в «псевдоподію» за допомогою механізму гри.

Гіперфестивну ідеологію іншими словами можна назвати фестивізмом. Ф. Мюре посилається на Х. Борхеса, котрий написав про номіналізм, що алегорично можна пов'язати з фестивізмом: «Номіналізм, що був колись досягненням одиниць, сьогодні охоплює весь світ, його перемога настільки міцна й всеосяжна, що саме ім'я його втратило сенс. Ніхто вже не оголошує себе номіналістом, тому що ніхто вже не може бути кимось іншим». І далі Ф. Мюре додає, що «тріумф гіперфестивізму, в перспективі веде до нівелювання особистості – це тріумф реалізму (як протилежності номіналізму) неонеоплатонічного і алегоричного змістів, повернення до абстракції, проти чого безуспішно бореться номіналізм (і ця боротьба, Борхес уточнює, – бачите, все логічно, – призводить до появи роману)» [7, 232]. Наше повернення до абстракції вже не потребує обґрунтувань. Воно стало повсякденною практикою. Ніщо не удостоюється похвали, якщо це не можна прив'язати до пишних святкувань нової епохи.

Колишні принципи диференціації, які постають необхідною умовою навіть для мінімальної роботи критичної думки, розчиняються в святі гіперфестивної ери. Зникає навіть людська мова, щоправда непомітно. Сьогодні не мати потреби у словах виявляється гідністю, хоча не так давно, до остаточної перемоги фестивізму, у відмові від живого слова побачили б тривожний симптом повернення до тваринного стану. Але тепер це повернення вже пізно діагностувати: воно йде повним ходом, і дедалі менше людей висловлюють своє обурення з цього приводу.

Гіперфестивна система, невпинно піклується про мораль, з недовірою ставиться до живої мови, оскільки ніяк не піддається контролю, може нести брехню або принаймні звучати двозначно. Надзвичайно цікавим є той факт, що стан фестивності вважається верхом блаженства, оскільки він супроводжується стиранням відмінностей. Звернемося вкотре до Ф. Мюре, котрий цитував одного любителя, що з жалем згадував про «легендарні» часи «Паласу», де «зникали соціальні, сексуальні й расові бар'єри та був винайдений новий критерій приналежності до цієї спільноти, яка відмовилася від фетишів» [7, 230]. Свято потрібне для того, щоб знищити всі суперечності, все розбіжності... Хомо фестівус безмірно гордий тим, що він рухається в єдиному умиротвореному потоці, де можна розрізнити обличчя, в якомусь космічному континуумі світу й любові, від якого короткий історичний період розвитку людства відділив нас на досить недовгий час. Жак Ланг в недалекому минулому закликав влаштувати французький техно-парад і як останній аргумент вигукував, що «це могло б стати початком нової загальності, загальності поезії, мистецтва, терпимості, яка витіснила б загальність війни, насильства та репресії». Уся ця багатослівна і безбарвна демагогія не має ні найменшого зв'язку з реальністю. Пропагандистам гіперфестівної ери близький і дорогий світ сновидінь, котрий приносить їм велику вигоду, а все інше їх не хвилює. Їх не дивує зникнення реального світу і конкретної людини. Навпаки, їх це радує. ... Ніби з них зняли якесь древнє закляття» [7, 233].

Традиційне свято має систему чітких норм і правил, які регулюються кодами святкового ритуалу та визначають межі допустимого й неприпустимого. Коди діляться на дві групи: обов'язкові

(подієво-акційні, просторово-часові, рольові, комунікативні, емоційні, ігрові), поза яких неможлива реалізація святкової події, і додаткові (кольорово-світлові, музичні, атрибутивні, спортивні, кулінарні), які допомагають посилити емоційний вплив на учасників святкової події.

Наукова новизна. Свято безперестанку розвивається і, найголовніше, трансформується. Воно вбирає в себе всі особливості кожної історичної епохи й певною мірою підлаштовується під неї. Його особливість полягає в тому, що воно не «ламається», а лише плавно приймає необхідне положення, залишаючись гармонійним всередині свого часу та його дзеркальним відображенням. Традиційне свято сьогодні втратило сакральний зміст, натомість характерним для нього, як зауважувалося раніше в розвідці стали видовищність і розважальність. Багато смислів святкового ритуалу полегшилися чи то замінилися новими, однак сама ритуально-ігрова дія максимально збереглася.

Важливим елементом святкового ритуалу є подія і «псевдоподія». Святкова подія – це співбуття двох і більше індивідуумів, груп, роду, засноване на загальноприйнятому міфі, який розгортається в сакральному просторі-часі. Розкриття події та «псевдоподії» здійснюється через міф. Міф, який не підлягає сумніву щодо основи свята, дозволяє зробити святкове співбуття традиційним, оскільки останнє конституювалось частиною виробничого життєвого циклу людей. Щодо сучасного свята – це, перш за все, споживацька стратегія, викликана маркетизацією сучасної культури.. Потреба у споживанні постає основоположною. Відповідно на основі «псевдоподії» формується феномен «псевдосвята» – симулякр, завдяки якому псевдожиття (спектакль, уявлення) реалізується на підмостках сцени, а не всередині самого життя.

Сьогодні до таких форм можна віднести: акції, хепенінг, флеш-моби тощо. Найбільш репрезентабельною формою є перформанс, який не вимагає тривалої й масштабної підготовки, рухливий у своєму вираженні. Привабливість перформансу створює театральну виставу, іншими словами, в межах суспільства споживання – шоу. З моменту проведення першого перформансу форма зазнала певних змін. Він, як і раніше протікає за заздалегідь прописаним сценарієм, однак з включенням в цю форму ігрового компоненту, що є механізмом залучення в перформанс глядача, зближується з традиційною культурою свята, так як дозволяє і надає глядачам певного роду свободу вибору дій і ролі, що в первинній формі перформансу були відсутніми. Перформанс - свого роду результат дійсності, «готовий продукт», який сам собою є впливом на дійсність. Отже, перформанс, з одного боку, як спосіб створення святкової «псевдоподії», дає можливість видовища, розваги. З іншого, укладаючи в собі ритуально-ігрову основу, за допомогою якої як глядач, так і перформер включаються в першоподію, несе в собі (в дещо прихованому вигляді) зв'язок з сакральним світом.

Ринкова економіка привчає людину мислити виключно економічними категоріями, відносини, сім'я, робота, майбутнє дітей, дозвілля тощо, за словами Ж. Бодріяра, що має «фалічну мінову вартість» [1, 196]. У межах цих структур «бажання втрачає свою абсолютність (якою воно володіє, коли ґрунтується на неповноті та зяянні одного партнера поруч з іншим) і стає предметом угоди, обміну фалічними знаками й цінностями, вирівняними за загальною фалічною еквівалентністю: кожен з партнерів діє згідно з договором, розмінюючи своє задоволення під час фалічного накопичення, – зразкова ситуація політичної економії бажання» [1, 196]. Мораллю політичної економії, зразком якої постає етична програма Бенджаміна Франкліна – є праця, тверезість, нажива, культ утилітаризму, врівноваженості, стриманості та скромності. Г. Костіна, цитуючи Б. Франкліна, підтверджує це: «Якщо ти навчився витрачати менше, ніж становлять твої доходи, ти володієш філософським каменем» [3, 302]. Тут надлишкове споживання, властиве дворянству, виявляється неприпустимим і змінюється ощадливістю, а все, що пов'язане з людиною і з чим пов'язане її життя, навіть час, отримує здатність бути конвертованим, себто мати грошовий еквівалент. Настільки применшено культивується у людини власне життя – щастя, задоволення, захоплення, любов, – тим більшою постає її складова відчуження, наскільки нікчемним постає буття – тим істотніше капітал, що стає еквівалентом цінності людини.

Мабуть, у сучасному суспільстві відносини даного типу є переважаючими, про що свідчать численні визнання, бодай навіть інсценовані, лейтмотивом яких стає туга за благополуччям, досягти якого можна за допомогою втрати суб'єктивності й перетворенням на товар. Ці стереотипи, які представляються і одночасно відображаються рекламою, яка візуалізує цей ідеальний світ достатку, засобами масової інформації у вигляді теле- й радіорепортажів зі світських тусовок, ілюстрованими тижневиками з їх інтерв'ю й «біографіями успіху», на сьогодні є, безумовно, пануючими.

Сучасна дослідниця Г. В. Костіна у своїй розвідці диференціює подібне явище як буржуазний ідеал, де щастя елімінується достатком, «де будинок – це площа, євроремонт, знахідки дизайнера, зимовий сад; чоловік – успішний, впевнений у собі, центр домівки, порядок і закон; жінка – домогосподарка, миловидна, добра мати; діти – здорові, радісні, розумні, талановиті; батьки проживають за

межами дому (своїх дітей), але оточені турботою; домашні тварини – створюють затишок і високопородні – виступають як знак престижу» [2, 243]. Проте варто зауважити, що формування цього, за суттю, міщанського ідеалу пов'язано не стільки зі зміною в Україні типу економічного розвитку та формуванням класу нової буржуазії, скільки з реабілітацією повсякденності, генетично обумовленою повстанням мас і демократизацією культури, що постає сьогодні переважно в масовому варіанті. Це і є фестивацією життя, гіперфестивною ідеологією, де саме масова культура стає основною культурною формою, відповідною економіці споживання і демонструє те, що ще в 70-ті роки XX ст. стосовно західного суспільства було охарактеризовано Філіпом Слейтером як народження «нової свідомості», що виходить з економіки достатку, як те, що змінює старе, базується на економіці стриманості. Внутрішню логіку колишньої культурної парадигми з її високою оцінкою стриманості й здатності відкладати задоволення потреб, змінює інша, де велика кількість потреб і прагнення їх задоволення розглядаються як неодмінний атрибут сучасної людини.

Сучасна «революція споживання», що досягла свого апогею на Заході до кінця 60-х рр. XX ст., в Україні почала стрімко розгортатися кілька десятиліть назад, формуючи та відстоюючи ціннісні установки класу нової буржуазії. При цьому основою саморегулювання сучасної цивілізації стає кровне споріднення, не буржуазні відносини, що пригнічують потреби більшості, але формування «репресивних», за Г. Маркузе, потреб, які виступають у відношенні до людини як невмотивовані чи то помилкові. «Досягаючи цієї точки, панування під маскою достатку і свобод поширюється на всі сфери приватного і публічного існування, інтегрує всяку справжню опозицію і поглинає всі альтернативи» [6, 25]. При цьому стає очевидним «політичний характер технологічної раціональності як основного засобу удосконалення панування, що створює цілком тоталітарний універсум, в якому суспільство й природа, тіло й душа утримуються у стані постійної мобілізації для захисту цього універсуму» [6, 25].

Висновки. Періодичні кризи свят, святкових форм, пов'язані з періодичними кризами цінностей суспільства. Масова культура виступає як «техніка виробництва істини», представляючи визнання як досконалу форму втілення прихованих бажань і прагнень, саме ця владна процедура стає тим механізмом маніпуляції свідомістю, який найбільшою мірою відповідає вимогам цивілізації. Сучасна влада, яка функціонує сьогодні не в межах закону, а в межах поліморфних технік управління людьми, є найбільш універсальною. Зміна колективного буття людей знаходить відображення у святковій культурі, але це анітрохи не зменшує потреби людей у святах. Гонитва суспільства за подіями, перетворила їх у «псевдоподії», породила форми, позбавлені глибинного життєвого сенсу, залишивши їм переважно видовищно-розважальний характер. Відтак, сучасне свято стало явищем штучним. Не маючи в собі історичної, традиційної компоненти, воно укладає свою цінність безпосередньо в самій дії. Воно цінне саме в ту хвилину, в яку програється. Святковий симулякр зберігає у своїй основі ритуально-ігрову діяльність і шукає для свого втілення дедалі новіші форми.

Отже, свято, з огляду на появу нових видів мистецтв, появи тих чи інших соціальних особливостей, зміни історичного часу, вбирає в себе найяскравіші, найважливіші моменти, трансформуючись в ту модель, яка найбільш актуальна для суспільства. Саме фестивація і постає репрезентативною формою сучасного свята.

Література

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М.: «Добросвет», 2000. – 387 с.

2. Костина А. В. Эстетика рекламы / А. В. Костина. – М.: Институт молодежи, 2000. – 306 с.

3. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина. – Изд. 3-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2006. – 352 с.

4. Кутырьов В. А. Последнее целование. Человек как традиция / В. А. Кутырьов. – СПб.: «Алетейя», 2015. – 312 с.

5. Маслова В. А. Homo lingualis в культуре: Монография / В. Маслова. – М.: Гнозис, 2007. – 320 с.

6. Маркузе Г. Одномерный человек / Г. Маркузе. – М.: «Refl-book», 1994. – 368 с.

7. Мюрэ Ф. После Истории. Фрагменты книги / Философия. Философские проблемы духовной жизни. - Литература Европы 20 в. [Текст] / Ф. Мюрэ / Пер. с фр. Н. Кулиш // Иностранная литература. 2001. – № 4. – С. 224–241.

8. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас. / Х. Ортега-і-Гасет. Вибрані твори / Перекл. з іспанської В. Бургардта, В. Сахна, О. Товстенко – К.: Основи, 1994. – С. 73.

9. Thompson J. B. Ideology and Modern Culture. Critics Social Theory in the Era of Mass Communication. – Oxford: Polity Pr., 1990. – 376 p.

References

1. Baudrillard, J. (2000). Symbol exchange and Death. Moscow: «Dobrosvet» [in Russian].
2. Kostina, A. V. (2000). Aesthetics of Advertising. Moscow: Institut molodezhi [in Russian].
3. Kostina, A. V. (2006). Mass culture as phenomenon of Post-industrial society. Moscow: KomKniga [in Russian].
4. Kutyrov, V. A. (2015). Last kissing. Man as a tradition. Saint Petersburg: «Aleteyya» [in Russian].
5. Maslova, V. A. (2007). Homo lingualis in culture. Moscow: Gnozis [in Russian].
6. Marcuse, H. (1994). One dimensional man. Moscow: «Refl-book» [in Russian].
7. Myure, F. (2001). After history. Fragments of the book. Philosophy. Philosophical problems of the spirit life. Literatura Yevropy, 4, 224-241[in Russian].
8. Ortega-y-Gasset J. (1994). Rebellion of masses. Bunt mas. (V. Burghardta, V. Sakhna, O. Tovstenko Trans.). Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
9. Thompson, J. B. (1990). Ideology and Modern Culture. Critics Social Theory in the Era of Mass Communication. – Oxford: Polity Pr. [in English].

УДК 792.3

Гайдукевич Катерина Анатоліївна,
кандидат культурології, викладач кафедри
культурно-дозвіллєвої діяльності
Київського національного університету
культури і мистецтв
gajdykevich@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВА КОНФЕРАНСУ В ПРАКТИЦІ МЕНЕДЖЕРА ДОЗВІЛЛЯ

Метою роботи є визначення особливостей мистецтва конферансу як невід'ємних складових професійного зростання менеджера дозвілля в культурно-дозвіллєвій сфері. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-логічного та компаративного методів, що забезпечують належний аналіз, порівняння, співставлення та тлумачення наукових текстів щодо передумов становлення конферансу та специфіки використання його різних видів у дозвіллєвій сфері. **Наукова новизна** полягає у розширенні уявлень про специфіку роботи ведучого-конферансьє у сфері дозвілля. Аналіз розвитку мистецтва конферансу, його структури та характеристик дає можливість усвідомити особливості професії конферансьє в сучасному суспільстві, а також визначити перспективи її розвитку. **Висновки.** Враховуючи особливості мистецтва конферансу в практиці менеджера дозвілля, можна навчитися не лише правильно вибудовувати культурно-дозвіллєву програму, але й професійно використовувати різноманітні вміння і навички у процесі її реалізації.

Ключові слова: конферанс, ведучий, конферансьє, специфіка конферансу, сольний конферанс, парний конферанс, театралізований конферанс, структура конферансу, завдання конферансу.

Гайдукевич Екатерина Анатольевна*, кандидат культурологии, преподаватель кафедры культурно - досуговой деятельности Киевского национального университета культуры и искусств*

Особенности искусства конферанса в практике менеджера досуга

Целью работы является определение особенностей искусства конферанса как неотъемлемых составляющих профессионального роста менеджера досуга в культурно-досуговый сфере. **Методология** исследования заключается в применении историко-логического и сравнительного методов, обеспечивающих надлежащий анализ, сравнение, сопоставление и толкование научных текстов об условиях становления конферанса и специфики использования его различных видов в досуговый сфере. **Научная новизна** заключается в расширении представлений о специфике работы ведущего-конферансье в сфере досуга. Анализ развития искусства конферанса, его структуры и характеристик, дает возможность осознать особенности профессии конферансье в современном обществе, а также определить перспективы ее развития. **Выводы.** Учитывая особенности искусства конферанса в практике менеджера досуга, можно научиться не только правильно выстраивать культурно-досуговую программу, но и профессионально использовать различные умения и навыки в процессе ее реализации.

Ключевые слова: конферанс, ведущий, конферансье, специфика конферанса, сольный конферанс, парный конферанс, театрализованный конферанс, структура конферанса, задачи конферанса.

© Гайдукевич К. А., 2016

***Gaidukevych Kateryna**, PhD in Cultural studies, lecturer of the Cultural and Leisure Activities chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

Features of compere art in practice of leisure manager practice

Purpose of Article. The aim of the work is the determination of the features of the compere art as an integral part of professional development of leisure manager in culture and leisure sector. **Methodology.** The research methodology is the use of historical-logical and comparative methods that provide the adequate analysis, comparison, commensuration and interpretation of scientific texts on the prerequisites of compere start-up and specific use of its various types in the leisure sphere. **Scientific novelty.** The scientific innovation is the expansion of ideas about the specifics of work of an entertainer in the leisure sphere. The analysis of the compere art, its structure and characteristics makes it possible to understand the features of the entertainer profession in modern society, as well as to determine perspectives of its development. **Conclusions.** Taking into consideration features of the compere art in the leisure manager practice it is possible to learn not only to construct the culture-leisure program, but also to use various skills and attainments in the process of the implementation of any culture-leisure program.

Keywords: compere, presenter, entertainer, compere specificity, solo compere, pair compere, theatricalized compere, compere structure, compere task.

Актуальність дослідження. Тенденція збільшення частини вільного часу в структурі загального бюджету особистості, яка розпочалася в ХХ ст. з переходом аграрного суспільства в індустріальне, активно прослідковується і у ХХІ ст. Стрімке збільшення кількості вільного часу в населення призводить до динамічного розвитку розважальних послуг в умовах ринку, який сприяє інтеграції багатьох аспектів соціального життя людини та створює умови для задоволення культурно-дозвіллєвих потреб суспільства.

Задовольнити потреби людей у відпочинку та рекреації покликані культурно-дозвіллєві установи, що володіють необхідним арсеналом ідейно-емоційних засобів, форм та методів роботи. Проте, не зважаючи на жанрове різноманіття культурно-дозвіллєвих програм, жодна форма дозвіллєвої програми не може бути вдало реалізована без участі менеджера дозвілля, якому сьогодні доволі часто доводиться поєднувати функції організатора заходу та ведучого-конферансьє. Його професійна компетентність, доречно створений образ, комунікабельність, ерудованість та дотепність здатні забезпечити не лише створення святкової емоційної атмосфери, успіх артистів у заході, але й успіх усього заходу.

Стан наукової розробки проблеми. Проблема становлення та розвитку конферансу як естрадного жанру неодноразово знаходила своє відображення в наукових працях багатьох вітчизняних та зарубіжних дослідників. Зокрема, в роботах О.Алексєєва, В.Ардова, І.Богданова, Р.Віккерса, М.Германової, Є.Гершуні, М.Ефроса, А.Жаркова, В.Зайцева, С.Клітіна, О.Коннікова, В.Кораллі, Є.Кузнєцова, Н.Кукурузи, К.Набатова, М.Смірнової, М.Смірнова-Сокольського, Е.Шапіровського, І.Шароєва, Є.Уварової, Г.Щербакової та інших.

Мета дослідження – визначити основні особливості мистецтва конферансу в практиці менеджера дозвілля.

Виклад основного матеріалу. У сучасних заходах святкового та розважального характеру доволі часто поєднуються танцювально-ігрові, пізнавальні та художньо-виконавчі складові дозвіллєвої програми. Успішність реалізації будь-якої з них залежить від організатора дозвіллєвої діяльності, фахівця, який, володіючи значним переліком кваліфікованих умінь, навичок та творчих потенцій, вмінням підтримувати діалог з аудиторією, здатен задовольнити розважальні потреби різних категорій населення. Спеціалісти даної професії за своїми природними даними, комплексом умінь і ерудицією, дуже подібні до естрадного конферасьє [3].

Розмовна естрада вже тривалий час є невід'ємною складовою культурного-розважального життя суспільства, адже як вид сценічного мистецтва вона може поєднувати в культурно-дозвіллєвій програмі номери різноманітних жанрів. Однак, особливе місце в естрадному мистецтві, на думку дослідників, займають такі розмовні жанри, як фельєтон, скетч, пародія, естрадний монолог, байка, мініатюра. Хоча практика доводить, що одним із найскладніших розмовних жанрів вважається конферанс, який ґрунтується на живому, безпосередньому спілкуванні з аудиторією та миттєвій імпровізації.

У «Театральній енциклопедії» поняття «конферансьє» трактується так: «Конферансьє (від франц. conferencier – доповідач) – артист естради, який оголошує номери і виступає перед публікою в проміжках між номерами естрадного концерту. Конферансьє коментує окремі номери, об'єднує естрадну програму, намагається надати їй злободенного характеру» [7, 179]. А в «Українській радянській енциклопедії» зазначається, що: «*Конферансьє* є артистом, який веде концертно-естрадну виставу, оголошує і пояснює глядачам номери програми. Мистецтво конферансу вимагає від виконавця дотепності, таланту імпровізації, вміння розмовляти з аудиторією» [8, 377].

Народний артист РСФСР, бібліограф М.Смірнов-Сокольський у своїй праці «Сорок п'ять років на естраді» відзначав: «Мені здається, що найбільш правильним визначенням поняття «конферансьє» (незважаючи на більш пізнє походження поняття самого цього слова) буде – людина, яка розмовляє з публікою. Я думаю, що конферансьє є першим руйнівником рампи… Конферансьє – це об'єднувач глядацької зали зі сценою. Конферансьє – це і представник акторів перед публікою, і представник публіки перед акторами» [6, 225].

Тобто ми можемо вважати конферансьє артиста, який, розмовляючи зі сцени із глядацькою залою, завдяки своєму професійному мистецтву, може об'єднувати всі номери в єдине художнє ціле, забезпечуючи успіх свята або заходу. Недаремно І.Богданов і І.Виноградський у своїй роботі «Драматургія естрадної вистави», аналізуючи складність професії конферансьє зазначають, що: «Жоден інший жанр естради не вимагає від артиста наявності такого великого та важливого набору не лише професійних, але й морально-етичних якостей, глибокої ерудиції, як конферансьє» [2, 303].

Незважаючи на те, що жанр конферансу наймолодший серед естрадних жанрів, його коріння сягає ще античного театру, а також італійського театру «Комедія дель арте», першими ведучими-конферансьє вважаються арабські цифри, написані на картоні та вставлені у дерев'яну рамку на сцені. Порядковий номер артиста відповідав номеру в програмках глядачів [4, 7].

Аналіз наукової літератури дає підстави вважати, що мистецтво конферансу знайшло подальший розвиток у паризьких кабаре та кафешантанах другої половини XIX ст. Першим професійним конферансьє вважається Р.Салі, який у 1881 році відкрив в районі Монмартра невеличкий артистичний кабачок під назвою «Chot noire» («Чорний кіт»). Оскільки виступи в кабаре мали «інтелігентне» спрямування, у програмах кабаре почали звучати соціальні та політичні мотиви, що стали домінуючими на початку XX ст. [3, 87].

У Російській імперії появу конферансу пов'язують із іменами К.Станіславського та В.Немировича-Данченка, які разом з колегами-акторами, влаштовуючи «вечори-капусники» в Московському художньому академічному театрі, висміювали і себе, і театральні штампи, демонструючи спритні фокуси та жарти. З особливою пристрастю на цих вечорах конферансував артист театру М.Балієв, який невдовзі став першим конферансьє московського театру мініатюр «Летюча миша» (1908 р.). Виступи М.Балієва були справжньою складовою сюжетного дійства, які дотепно та вміло поєднували мозаїчний характер вистави в єдине ціле. Одночасно з «Летючої мишею», у дореволюційній Росії почали виникати такі театри як «Вільний театр», «Криве дзеркало», «Вільна комедія», «Балаганчик», «Кривий Джиммі» тощо.

Миттєве поширення нової професії «конферансьє» призвело до появи неперевершених майстрів цього жанру. Неабиякі творчі досягнення в естрадному конферансі, належать К.Гібшману, загальмована ексцентрика та невільний гротеск якого визначали ракурси та відтінки оригінальної маски актора К.Гібшмана. Затинаючись, розгублюючись, виправдовуючись, ховаючись в кулісах, плутаючись в їх складках, а потім відбиваючись від них руками, артист створив амплуа антиконферансьє: переляканого та скутого у слові та жесті [10].

Стиль конферансьє в театрах мініатюр Києва та Одеси відпрацьовував О.Алєксєєв, хоча його дебют відбувся у Петроградському Літейному театрі, а згодом артист прославився як успішний конферансьє у «Павільйон де Парі». Майстер імпровізації та блискучої дотепності на побутові нагальні теми, він увійшов у історію мистецтва конферанса XX ст.

Своєрідним конферансьє-експромтистом є М.Гаркаві, який, володіючи гострим почуттям театральності, з легкістю створював атмосферу свята, перетворюючи концерт у карнавальне дійство. Його вміння представляти концерт не як сукупність різножанрових номерів, а як єдине ціле, сприяло закріпленню за ним слави «хранителя традицій чистого конферансу, конферансу інтермедійного порядку» [5, 162]. У зв'язку із зростанням кількості театрів-кабаре та театрів мініатюр, попит на ведучих-конферансьє стрімко збільшується, що сприяє формуванню цілої плеяди талановитих артистів цього естрадного жанру – Г.Амурський, О.Глінський, О.Менделевич, П.Муравський, П.Райський. Серед радянських конферансьє не можна не згадати Г.Баскіна, Б.Бенціанова, Б.Брунова, С.Дітяєва, Ф.Ліпскерова, О.Мілявського, П.Пестрякова, Є.Петросяна, Е.Радова, А.Райкіна, Р.Романова, А.Югова, Р.Юрьєва, Є.Ятора та інших.

Безумовно, що з плином часу жанр конферансу в традиційному вигляді не зберігся, він трансформувався або частково синтезувався в нові форми естради. Зокрема, сьогодні він став невід'ємною частиною телевізійних програм. Сучасні теле- та радіоведучі, шоумени (С.Притула, О.Педан, О.Фреймут, В.Зеленський, А.Доманський, М.Єфросініна, О.Марченко, Л.Ребрик, Ю.Горбунов, К.Осадча) намагаються зберігати традиції сольного та парного конферансу в своїй роботі, вдало поєднуючи ознаки конферансьє та ведучого.

Хоча, на думку В.Ардова, варто розрізняти ведення програми концерту в ігровій манері, коли конферансьє користується заздалегідь спланованими театральними засобами, та в манері «академічній», яка потребує від виконавців лише грамотного та чіткого оголошення номерів програми. Як правило, академічна манера визначається темою концерту або академічним підбором виконавців і їх репертуаром, або відсутністю артиста здатного вести ігровий конферанс. Виконавця в академічній манері прийнято називати ведучим, а виконавця ігрового конферансу зазвичай називають конферансьє. Окрім того, що конферансьє має володіти всіма вміннями та навичками ведучого в реалізації концерту, він повинен відповідати й іншим вимогам, зокрема: вмінню майстерно володіти словом, здібностями до художнього читання та акторськими даними [1, 108].

І.Богданов вважає, що основою будь-якого конферансу є довірлива імпровізована розмова, яка виникає від спілкування з глядацькою залою. Далеко не кожен імпровізатор може бути конферансьє, оскільки імпровізація багатокомпонентна: вона у спілкуванні, у реакції на ситуацію, що склалася тощо. Варто згадати й про такі якості, як почуття гумору, висока відповідальність, культура спілкування, цікаві зовнішні дані, неординарний імідж, що дають артисту право імпровізувати у процесі спілкування з публікою. Ведучий, на відміну від конферансьє, або ж не вступає в процес спілкування з аудиторією, або ж це спілкування носить доволі поверхневий характер. Йому не потрібні відповідні реакції глядачів на почуте, не потрібно імпровізувати, адже головним у роботі є чітке й лаконічне оголошування номерів програми. Однак, аналіз наукової літератури, дає нам підстави вважати, що сьогодні в культурно-дозвіллєвій сфері має місце нова органічна синтетична професія – ведучий-конферансьє, тобто артист, який у своїй роботі спирається на створений драматургом естради текст ведення програми, за потреби насичуючи її імпровізаційними елементами [2].

У розмовному жанрі естрадного мистецтва прийнято розрізняти конферанси сольний, парний та театралізований. Сольний конферанс у процесі розвитку стає двоплановим: інтермедійним та репризним. Перший реалізується в контексті особливої естрадної драматургії (мікроп'єси, інтермедії, сценки, розраховані на одного глядача і сюжет, який розгортається на очах у глядача), а другий – ґрунтується на коротких словесних жартах-зв'язках, часто імпровізаційного характеру, гумористичних репліках, сполучених з номерами, які оголошуються [4, 12].

Як доводить практика, важливим етапом творчості конферансьє є безпосередня бесіда з аудиторією. Основний текст (як правило, написані репліки, анонси номерів, жарти), з яким виступає конферансьє, заздалегідь готується та вивчається. Для того, щоб не порушити справжність спілкування ведучого з глядачами, конферансьє повинен настільки засвоїти авторський текст, щоб аудиторія сприймала його як щойно вигаданий. Проте, у програмі святкового заходу, повсякчас трапляються несподівані ситуації, які наперед передбачити доволі складно. Тому конферансьє, як господар свята, має миттєво відреагувати та максимально виправити недоліки шляхом перестановки номерів програми, їх часткової демонстрації або повної заміни.

Ступінь імпровізації в рази збільшується, якщо конферансьє доводиться працювати на масових заходах у палацах культури або в місцях під відкритим небом. Тоді потрібно поєднувати ведення концерту з проведенням ігор, різноманітних конкурсів, розіграшів, лотерей, що вимагає особливої техніки та професійних вмінь ведучого. Конферансьє має володіти артистичною скромністю, щоб не викликати в глядачів неприязні до своєї персони, оскільки протягом програми з'являється перед глядачами з певною систематичністю. Нетактовно виглядатимуть спроби конферансьє смішити аудиторію концерту, нехтуючи роллю інших учасників концерту, адже це може позначитись на якості виконання їх власних номерів.

Як показує практика, суттєвим моментом у процесі підготовки конферансу є правильне вирішення сценічного образу, у відповідності до якого потрібно розглядати і заготовлені тексти, дещо наголосити, дещо змікшувати, дещо додати. У створенні образу слід враховувати виключно індивидуальні характеристики ведучого, що вирізняє його від інших. Комічний образ конферансьє, оснащеного театральними атрибутами, завжди викликає у глядачів позитивне враження та задоволення. Відтак, персоніфіковані образи ведучого (літературні, казкові, фантастичні) часто використовують для видовищності та яскравості програми. Проте, зловживати комічними перебільшеннями не варто, оскільки це може негативно позначитися на здійсненні основної задачі конферансьє – трактуванні номерів концерту.

На думку В. Ардова, структура конферансу має складатися з шести частин: вступу, головного монологу, ділових анонсів, жартів, репризи, власного номера ведучого, закінчення конферансу і концерту.

Оскільки ведучий перший серед усіх виконавців зустрічається з глядачами, він повинен відразу налагодити процес спілкування з глядацькою залою: встановити з ними зоровий контакт, спробу-

вати зрозуміти їх настрій, заспокоїти в жартівливій манері. Після перших номерів ведучий може прочитати головний монолог свого конферансу, таким чином намагаючись дати відповідь на питання, й проаналізувавши: чи налагодився контакт з глядачами, чи вдалося привернути їх увагу до того, що відбувається на сцені? У ділових анонсах головний обов'язок ведучого полягає в тому, щоб правильно розтлумачити глядачам, який номер їм належить побачити чи почути, адже, як показує практика, не вся аудиторія здатна до кінця розібратися в усіх тонкощах мистецтва. Відтак, завдання конферансьє – повідомити глядачам необхідні відомості з метою кращого сприйняття конкретного номера, поглибити ідейний зміст конферансу. Протягом концерту ведучому неодноразово доводиться розповідати або грати що-небудь жартівливе: анекдоти, фельєтони, інтермедії, репризи, і навіть пародії на безпосередніх учасників концерту. Власний номер ведучого найкраще розмістити в концерті таким чином, щоб за час його перебування на сцені, можна було підготувати номер із використанням складних елементів або конструкцій, що убезпечить від виникнення небажаних пауз, і не створюватиметься враження затягування часу. Як доводить практика, повідомляти публіці перед останнім номером концерту про його закінчення не варто, оскільки можливе зменшення концентрації уваги глядачів. Заключна промова, навпаки, повинна зміцнити у глядачів упевненість, що концерт ще триватиме [1].

Дещо іншою формою естрадного жанру вважається парний конферанс, який по-новому вирішив завдання залучення глядачів у драматургічний конфлікт виконавців: П.Рудаков і В.Нечаєв, М.Тиберг і М.Харитонов, М.Шаров і Р.Наджаров, О.Шуров і М.Рикунін, М.Міронова і О.Менакер, В.Тонков і Б.Владіміров. Проте, творцями парного конферансу вважаються Л.Міров та О.Дарський. В основу їх парного конферансу було покладено зіткнення протилежних характерів, що давало можливість вибудовувати «малу драматургію» жанру на гострих конфліктах. На відміну від сольного конферансу, у якому спілкування з глядачем відбувається за допомогою слова, в парному конферансі залучення глядача в дію відбувається за допомогою засобів театралізації [9, 41]. В Україні народження парного конферансу датують 40-ми роками XX ст. і пов'язують з іменами Ю.Тимошенка та Ю.Березіна, які у своїх сценічних образах Штепселя та Тарапуньки (серйозного ерудованого співрозмовника з простим народним жартівником) вдало поєднували амплуа резонера з гарним почуттям гумору та коміка, якому були не байдужі лірика й патетика. Саме цей неперевершений дует завоював прихильність величезної аудиторії глядачів на всьому пострадянському просторі.

Парний конферанс цікавий у тому випадку, коли сценічні партнери наділені гострими характерами та контрастними масками, які узгоджуються з природою акторів, їх зовнішнім виглядом, характером і темпераментом, творчою індивідуальністю, що складає основу парного конферансу [4, 15]. На відміну від театралізованого, виконавці парного конферансу майже завжди з'являються перед глядачами без театральних костюмів, хоча сюжетна побудова їх інтермедій – обов'язкова складова їхньої вдалої роботи. У парному конферасні використовується безпосереднє спілкування з партнером, і з глядачами. Між учасниками конферансу зазвичай встановлюються певні взаємостосунки. Конферанс у їхньому виконанні має бути суворо обмежений і не займати п'ятої частини усього часу концерту. Конферансьє мають пам'ятати своє основне завдання – чітко пояснювати наступний номер, а не поспішати після власної інтермедії під оплески залишити сцену. Така форма взаємодії партнерів дозволить урізноманітнити програму заходу, оскільки конферансьє можуть з'являтися не лише разом, але й виходити на сцену із сольними номерами (скетч, сценка, театралізована інтермедія тощо) [1].

Найскладнішою формою конферансу вважають театралізований конферанс, оскільки він будується на самостійному сюжеті, що перегукується з номерами концерту. Така форма проведення програми дає можливість прикрашати концерт різними засобами драматургічного мистецтва: різноманітними взаємостосунками між учасниками інтермедій, гострим сюжетом, цікавими сценічними знахідками. У такому виді конферансу використовуються також зовнішні прийоми сценічної виразності, зокрема костюми, грим, декоративні елементи, бутафорія тощо. Проте, для концерту така форма може виявитися занадто складною, оскільки може за значимістю переважати окремі концертні номери. Груповий театралізований конферанс доцільний на концертах великих ансамблів, адже учасникам конферансу будуть протистояти багаточисельний хор та танцювальні колективи, що урівноважать сили. Проте, який би вид конферансу не довелося використовувати у процесі реалізації святкової програми, варто дотримуватися чітко поставлених завдань. Серед них необхідно виокремити такі:

- об'єднати різнохарактерні номери програми в єдине ціле (інколи відчути логічний зв'язок між номерами концерту не під силу глядачам, що викликає у них несвідому незадоволеність. Людина, яка з'являється в паузах між номерами, тлумачить глядачам послідовність номерів, і дбає про дотримання темпоритму концерту);

- допомогти аудиторії краще зрозуміти та оцінити виконання окремих номерів концерту (своїми чіткими та кваліфікованими поясненнями номерів ведучий допомагає і глядачам, і артистам не лише за допомогою слова, але жестами, інтонацією, здатен підкреслити головне, значиміше для виконавців та глядачів);
- встановити безпосереднє спілкування між глядачами та артистами (живе спілкування здатне покращити сприйняття концерту та враховувати реакцію глядачів);
- між номерами виконавців забезпечити необхідне розпорошення уваги глядачів (оскільки тривалий концерт може негативно вплинути на глядачів, завдання конферансьє полягає у відволіканні уваги глядача на жарт, усмішку, інтермедію);
- заповнити паузи, які виникають протягом концерту (вони зменшують інтерес глядача до наступниномерів, тому завдання конферансьє полягає у здатності, кмітливо й вдало пожартувавши, відновити втрачений ритм) [1, 106-107].

В сучасному суспільстві ведучі-конферасньє використовують мультимедійні екрани, інтерактивні форми, інноваційні технічні засоби, що, скорочуючи дистанцію між глядачами та виконавцями, допомагають досягнути бажаного комунікативного ефекту. Проте, лише професійний конферансьє здатен підняти рівень типової програми до зразкової у своєму виконанні. Шукаючи правильні шляхи для створення відповідного іміджу, безперервно вдосконалюючи свою професійну майстерність, менеджер дозвілля зможе досягнути ефективного спілкування у взаємодії з глядацькою аудиторією.

Література

1. Ардов В. Е. Разговорные жанры эстрады и цирка / В. Е. Ардов. – М. : Искусство, 1968. – 183 с.
2. Богданов И. А., Драматургия эстрадного представления / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 424 с.
3. Клитин С. С. Эстрада : пробл. теории, истории и методики : [Учеб. пособие для театр. ин-тов и вузов искусств] / С. С. Клитин. – Л. : Искусство, Ленигр. отд-ние, 1987. – 190 с.
4. Кукуруза Н. В. Майстерність ведучого / Н. В. Кукуруза. – Івано-Франківськ, 2010. – 176 с.
5. Русская советская эстрада 1946-1977 : очерки истории / [А. Н Афанасьев, В. В. Фролов, О. А. Кузнецова и др. ; Отв. ред. Е. Д. Уварова]. – М. : Искусство, 1981. – 527 с.
6. Смирнов-Сокольский Н. Сорок пять лет на эстраде : Фельетоны. Статьи. Выступления / Н. Смирнов-Сокольский ; [Общ. ред. и вступит. статья, с. 5–38, С. Дрейдена]. – М. : Искусство, 1976. – 382 с.
7. Театральная энциклопедия: [в 6 т.]/ Гл. ред. П. А. Марков. – Т. 3: Кетчер - Нежданова. – М. : Советская энциклопедия. – 1964. – 1086 с.
8. Українська радянська енциклопедія : [в 12-ти т.] / редкол.: Антонов О. К. – Т. 5 : Кантата – Кулики. – Вид. 2-ге. – К . : Голов. ред. УРЕ, 1984. - 606 с.
9. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учеб. для студентов высш. театр. учеб. заведений / И. Г. Шароев. – Москва : Просвещение, 1986. – 463с.
10. Эстрада в Росии. XX век. Энциклопедия / [ответ. ред. Уварова Е.Д.] – М.: «Олма-Пресс», 2004. – 862 с.

References

1. Ardov, B. E. (1968). Speaking genres of variety and circus. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Bohdanov, I. A., Vinogradskiy I. A. (2009) Dramaturgy of entertainment. St. Petersburg: publishing house of Russian State Institute of performing arts [in Russian].
3. Klintin, S. S. (1987). Variety: issues of theory, history and methods. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
4. Kukuruza, N. V. (2010). Host mastership. Ivano-Frankovsk [in Ukrainian].
5. Smirnov-Sokolskiy, N. (1976). 45 years on the stage. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
6. Russian Soviet variety 1946-1977. (1981). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
7. Makarov, P. A. (Ed.). (1964). Theater encyclopedia. in 6 Volumes. Vol 3: Ketcher — Nezhdanova. Moscow: Soviet encyclopedia [in Russian].
8. Antonov, O. K. (Ed.). (1984).Ukrainian Soviet encyclopedia. in 12 Volumes. Vol. 5: Cantata - Kuliki. Kyiv: Editor in chief UPE [in Ukrainian].
9. Sharoev, I. G. (1986). Stage and mass events variety direction. Moscow: Prosveshenie [in Russian].
10. Variety in Russia. The 20th century. Encyclopedia. (2004). Moscow: Olma-Press [in Russian].

УДК 398 (477)+008

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

КРЕОЛІЗОВАНІ ТЕКСТИ ПОСТФОЛЬКЛОРУ ЯК ЗАСІБ ІНТЕРНЕТ-КОМУНІКАЦІЇ

Метою роботи є дослідження креолізованих творів постфольклору, які формуються в інтернет-середовищі в ході комунікативних практик, для яких характерним є переважаюча візуальна складова. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, культурологічного та семіотичного методів у вивченні таких поширених жанрів креолізованих текстів постфольклору, як мем, демотиватор, фотожаби, карикатури та комікси. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше на основі виявлення семіотичних особливостей креолізованих текстів досліджено нові жанри постфольклору, які визначаються й опосередковуються інтернет-комунікацією. **Висновки.** У результаті дослідження виявлено, що креолізовані твори постфольклору мають власну знакову специфіку та особливості композиційної побудови, що визначає способи їх інтерпретації, ґрунтуючись на інтертекстуальності та міжкультурній комунікації. Сприйняття креолізованих текстів відбувається шляхом декодування закладеної інформації у вербальні та іконографічні компоненти, які поєднані загальним змістовим навантаженням та певними відношеннями в тексті. Важливим моментом для розуміння таких текстів є володіння фоновими знаннями. Специфіка креолізованих творів обумовлюється наявністю рівною мірою вербального й іконічного компонентів, що визначають його концептуальний зміст, інформаційну ємність, структурно-композиційну організацію та функціональне навантаження, що, у свою чергу, робить їх як поширеними засобами інтернет-комунікації, так і самостійними творами, типологічні характеристики і спосіб існування яких визначають їхню приналежність до постфольклору.

Ключові слова: постфольколор, креолізований текст, семіотично-знакові системи, меми, демотиватори, фотожаби, карикатури, комікси.

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

Креолизованные тексты постфольклора как средство интернет-коммуникации

Целью работы является исследование креолизованных произведений постфольклора, которые формируются в интернет-среде в процессе коммуникативных практик, и для которых характерна преобладающая визуальная составляющая. **Методология исследования** заключается в применении аналитического, культурологического и семиотического методов в изучении таких распространенных жанров креолизованных текстов постфольклора, как мем, демотиватор, фотожабы, кратикатуры и комиксы. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые на основе выявления семиотических особенностей креолизованных текстов исследованы новые жанры постфольклора, которые определяются и опосредуются интернет-коммуникацией. **Выводы**. В результате исследования выявлено, что креолизованные произведения постфольклора имеют собственную знаковую специфику и особенности композиционного построения, определяющие способы их интерпретации, основываясь на интертекстуальности и межкультурной коммуникации. Восприятие креолизованных текстов происходит путем декодирования заложенной информации в вербальные и иконографические компоненты, которые объединены общей смысловой нагрузкой и определенными отношениями в тексте. Важным моментом для понимания таких текстов является владение фоновыми знаниями. Специфика креолизованных произведений обусловливается наличием в равной степени вербального и иконического компонентов, определяющих его концептуальное содержание, информационную емкость, структурно-композиционную организацию и функциональную нагрузку, что, в свою очередь, делает их как распространенными средствами интернет-коммуникации, так и самостоятельными произведениями, типологические характеристики и способ существования которых определяют их принадлежность к постфольклору.

Ключевые слова: постфольколор, креолизованный текст, семиотически-знаковые системы, мемы, демотиваторы, фотожабы, карикатуры, комиксы.

Denysyuk Zhanna, *PhD in Cultural Studies. Head of research and publishing activity the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The creolized post-folklore texts as means of internet communications

Purpose of Article. The aim of the article is to study the creolized works of post-folklore, which formed in the Internet environment during the communicative practices. They are characterized by the dominant visual component.

© Денисюк Ж. З., 2016

Methodology. The methodology of the research includes analytical, cultural and semiotic methods in the studying of such wide-spread creolized text genres of post-folklore as a meme, demotivators, photogags, cartoons and comics. **Scientific novelty.** Basing on the analysing of semiotic features of the creolized texts, the author is the first who has researched new genres of post-folklore, which are defined and mediated by Internet communications. **Conclusions.** It is found out that the creolized works of post-folklore have their own symbolic specificity and features of the composite construction. They determine the ways of their interpretation and based on inter-textuality and cross-cultural communications. The perception of the creolized texts goes through decoding the information into verbal and iconographic components that are united by the common semantic sense and connections in the text. The important factor for understanding of such texts is the background knowledge. The specificity of creolized works is based on the presence verbal as well as iconic components that determine their conceptual content, data capacity, structural and compositional organisation and functional sense, owning to that it makes them means of Internet communication. Their typological characteristics and ways of being determine their belonging to post-folklore.

Keywords: post-folklore, creolized text, semiotic sign systems, memes, demotivation, photogags, cartoons, comics.

Актуальність теми дослідження. Середовище інтернет-мережі з переважаючою візуальною складовою комунікації та й загалом культури стало головним генератором зародження та створення окремого сегмента постфольклору, який постійно циркулює мережею, оновлюючись, набуваючи нових значень, ускладнюючи свою структуру, художньо-виражальні засоби та жанрове різноманіття.

Можливості створення та поширення користувачами та спільнотами власного контенту в інтернеті спонукали до творчості, яка вже стала окремим соціокультурним явищем, що вийшло за рамки мережі. Активне поширення дописів у соціальних мережах, на думку дослідників, пов'язане з тим соціально-психологічним чинником, який покликаний задовольняти бажання додати свій голос до загального потоку інформації, щоб поділитися особистим досвідом з іншими та тим самим ствердити себе. Особисті сторінки в інтернет-мережі засвідчують, що їх автори часто демонструють думки, стереотипи і тенденції, які не демонструють в інших місцях, або навіть ті, які автори свідомо не приховують [15, 100].

Численні віртуальні спільноти та індивідуальні автори продукують твори постфольклору (візуальні картинки, музичні тексти, гіфки, меми, слогани, жарти, інші словесні конструкції), що виходять за межі цих спільнот, набуваючи поширення в межах національного комунікативного простору, інколи переходячи на шпальти друкованих видань та телеекрани. Ці характеристики є певною мірою спорідненими з визначенням традиційного фольклору, що виступає, насамперед, колективною творчістю, та є виразником народного світогляду, почуттів, думок та колективного безсвідомого. Постфольклорні твори так само є вмістилищем актуальної інформації, ідей та цінностей, що знаходять активний відгук у суспільстві та є структурними елементами соціальної організації повсякденності.

Метою дослідження є аналіз креолізованих текстів постфольклору, які складають основу жанрів з переважаючою складовою, репрезентованих комунікативними практиками в мережі інтернет.

Виклад основного матеріалу. Технічні здатності інтернет-комунікації створюють максимально зручний простір для обміну і поширення будь-якої інформації, в тому числі й постфольклорних текстів, які є як невід'ємною частиною комунікативного простору, так і окремим сегментом культури, що формує власну традицію існування й поширення. Технічний субстрат як принцип організації комунікативного простору виступає також визначальним у формуванні видів постфольклорних творів, які поширюються під час комунікативного обміну, що в подальшому впливає на утворення нових жанрів постфольклору, які є відмінними від жанрового поділу традиційного фольклору.

Наукове дослідження семіотично ускладнених текстів було покладено роботами Р. Барта, У. Еко, Р. Якобсона. Дослідження креолізованих текстів в контексті інтернет-жанрів постфольклору здійснювали К. Бокхаг, Л. Борсеї, Л. Весік, Р. Докінз, М. Койва, М. Фут, К. Чен. Окрім позначення таких текстів як креолізовані, їх також називають полікодовими, полімодальними, гібридними, мультимедійними, полімедіальними, вербально-візуальними. Серед вітчизняних дослідників даної тематики – В. Бережний, С. Данилюк, О. Завадська, В. Каптьорова, С. Катаєв, Н. Космацька, Л. Макарук, Л. Найдьонова, В. Роєнко, В. Самохіна; ближнього зарубіжжя – Л. Бабіна, І. Бугайова, О. Вороніна, Н. Григор'єва, Ю. Данилова, Л. Зубанова, О. Нежура, А. Савченко, Ю. Сорокін, Т. Суслова, Є. Тарасов, М. Фіськова, Ю. Щуріна.

Якщо у традиційному фольклорі головною ознакою все ж було усне мовлення, яке й визначала різноманіття фольклорних творів на основі словесності (перекази, пісні, анекдоти, казки, епос), то в умовах електронної комунікації першість отримала візуалізація, яка породила так звані креолізовані тексти постфольклору – семіотично ускладнені тексти, які поєднують вербальну та візуальну складо-

ву, досягаючи філігранної лаконічності, ємності у вираженні та донесенні ідей, цінностей, стереотипів тощо.

Поява нових знаків (як вербального, так і невербального характеру), а також вторинний семіозис вже наявних мовних і немовних одиниць, на думку О. Нежури, приводить до закріплення за ними нових значень в віртуальному комунікативному просторі [9, 48]. Поняття креолізованого тексту було введено в науковий обіг дослідниками Ю. Сорокіним та Є. Тарасовим, який трактувався, насамперед, як текст, що структурно складається з двох частин – вербальної та невербальної, де до останньої належать елементи інших знакових систем [12, 180–181].

Креолізовані тексти мають чіткі принципи своєї побудови та є метакомунікативними об'єктами, що структурно втілюють певні ідеї та досвід. Креолізовані тексти належать до тих візуальних постфольклорних творів, які об'єднуються комунікативним началом, інтертекстуальністю, ігровим елементом та сміховою стихією. До найбільш поширених і популярних жанрів креолізованих текстів постфольколору належать меми, демотиватори, фотожаби, комікси, карикатури, що, як підкреслює Ю. Щуріна, є специфічними жанрами для спілкування в інтернеті, які об'єднані комічною спрямованістю [13, 84].

Вперше поняття мему ввів Р. Докінз (в його варіанті – міму), яким вважав «мелодії, ідеї, модні слівця і вирази, способи варіння юшки або спорудження арок. Так само, як гени поширюються в генофонді, … міми поширюються в тому ж сенсі, переходячи з одного мозку в інший за допомогою процесу, який в широкому сенсі можна назвати імітацією» [6, 137].

Мем може виступати як самостійним об'єктом, цілісним твором постфольклору, так і досить рухомою складовою інших постфольклорних текстів. Меми присутні майже у всіх формах інтернет-комунікації – в блогосфері, чат-комунікації, соціальних мережах, в коментарях на форумах тощо. Як пише Т. Савицька, меми «стали потужним, хоча і прихованим фактором формування громадської думки і ширше – сучасної ментальності» [11]. Окрім того, що мем є різновидом креолізованого тексту, ним може стати будь-який знак, візуальне зображення, словесний вислів, фраза, жест, що резонує із загальними умонастроями користувачів, актуальними подіями, поширеними/модними стереотипами сприйняття, реакції на будь-що. На думку Л. Борсеї, «інтернет мем є однією з форм візуальних розваг, яка може виявлятися в різних форматах, таких як нерухоме зображення, анімована GIF-ка, або навіть відео» [14]. Таким чином, можна стверджувати, що мем є комплексним вмістилищем сенсів і значень як суто мережевої культури, так і різних субкультур, творів аудіовізуальної культури тощо. Головна здатність і місія мему – викликати емоції, які в подальшому стають важливим чинником для запам'ятовування мема і стимулом для подальшого його поширення та осмислення. В основі будь-якого успішного мема лежить висвітлення ділянки «суспільного несвідомого», теми, яка з якоїсь причини цензурувалася, придушувалася, вважалася неприйнятною. Мем – це ефективний спосіб одночасно пробити захисний бар'єр у свідомості великої кількості людей [1].

Фактично мем є знаком, який містить певну інформацію, і, циркулюючи просторами інтернету, може вдосконалюватися, обростати іншими значеннями і подробицями, стаючи певним кодом, що виражає магістральний сенс і під час комунікації стає своєрідними маркером ставлення комуніканта до тієї чи іншої актуальної проблематики. На думку Ю. Щуріної, інтернет-меми можна вважати різновидом прецедентних феноменів, які у стислому вигляді здатні передати інформацію про текст-джерело або про цілу культурну/історичну подію, а, отже, мають особливий тип культурної конотації [13, 84].

Мемом може стати якась картинка, комічне фото, фраза, вислів тощо, які починають обігруватися в різних варіантах. Так, в мережі набули популярності мем так званої «упоротої лисиці» (фото з невдалої роботи таксидерміста), кумедні фото тварин, фото популярних акторів з фільмів (Леонардо ді Капріо, Кіану Рівза), політичних діячів, відомих своїми неоднозначними висловами.

У 2012 р. під час виборчої кампанії відомим став мем, похідний від випадкового біг-борду, розміщеного вперше в місті Дніпродзержинську, що був своєрідною антиагітацією проти правлячої тоді «Партії регіонів»: це зображення бабусі з котом та гаслом «*Взнала, що внук проголосував за «регіони» – переписала хату на кота*». Картинка стала як самостійним мемом, так і породила ряд творів суміжних жанрів – фотожаб та демотиваторів. Успіх цього мема пов'язується з тим, що було вдало вибрано архетип, близький кожному українцю – бабуся, що мешкає в селі, яка є у кожного, разом з котом і хатою, що живе в очікуванні приїзду внуків, а несподіваний варіант з переписуванням хати на кота теж є актуальним питанням, що хвилює нащадків, змушуючи замислитися над долею ймовірної спадщини. Упізнаваним стало також використання мовного суржику. Відтак соціологи вважають, що цей мем своєю головною ідеєю потрапив в підсвідомість виборців [10] (Іл. 1).

У 2015-2016 рр. мем отримав продовження, оновивши своє змістове значення. Так, у зв'язку з початком війни на Донбасі зображення «баби з котом» отримало мілітарне забарвлення – на тлі руїн, кіт у камуфляжі й з підписом: «*Згоріла хата, ніде жити, кацап лишив одну руїну, пішов до війська кіт служити, щоб захищати Україну*!». У контексті запровадження електронного декларування доходів та майна для чиновників та посилення боротьби з корупцією з'явилася нова тематична картинка: на місці «баби» фотошопне зображення Олега Ляшка з котом та напис: «*Взнала, що незабаром запрацює електронна система декларування доходів – мало не посивіла, поки переписала усі хати на кота*».

У контексті розгортання російської агресії проти України, мем-хітом останніх років (з 2014 р.) стала фанатська приспівка харківського футбольного клубу «Металіст» «Путін –х#йло!», спрямована проти політики Володимира Путіна. Не дивлячись на використання ненормативної лексики, ця приспівка набула широкого резонансу не лише в мережі, а й загалом в народній культурній творчості (в тому числі закордонній) музикантів, відеоробота з доданим відеорядом, фотожабах, комп'ютерних іграх, медіа-середовищі, акціях протесту. Мем, який отримав власну історію різножанрового побутування**,** з лінгвістичної точки зору трактується, насамперед, як сленговий неологізм і обсценізм.

Іл.1. Мем, що трансформувався в демотиватор та фотожабу

Також в аспекті інформаційного протистояння та численних фейків, тиражованих російськими ЗМІ, з'явилися такі меми, як «візитка Ярош», «київська хунта», «укропи», «російські снігурі» (внаслідок повідомлення, що українських школярів нібито вчать вбивати снігурів), «розіп'яті хлопчики», «російськомовні немовлята» тощо (Іл. 2).

Вибуховими для творчості користувачів мережі є вислови політичних діячів, які супроводжуються оказіоналізмами, мовними «ляпами» та недоречностями. Особливої популярності зажили лінгвістичні казуси М. Азарова (*кровосісі, папєрєднікі*), В. Януковича (*йолка, Анна Ахмєтова, увікніть Україну)* В. Кличка (*готуйтесь до землі*), фото яких стали самостійними мемами, а обмовки і «ляпи» й похідні від них, стилізовані користувачами мережі вислови, стали логічним доповненням цих креолізованих текстів. Не менш популярним джерелом різноманітного тролінгу стало й зображення як мема російського прем'єра Дмитра Мєдєвєдєва, з фразою, що він промовив під час зустрічі з кримськими пенсіонерами в травні 2016 р. – «*Денег нет, но вы держитесь, всего вам доброго, хорошего настроения*» (Іл. 3).

Іл. 2. Мем «Візитка Ярош»

Іл. 3. Мем «Денег нет, но вы держитесь»

Меми також стають головним наповненням для іншого різновиду креолізованих та візуальних творів – фотожаб, принципом створення яких є колаж шляхом фотошопу (походить від назви програми-редактора Adobe Photoshop) фотографій, картинок, з додаванням текстів до них, що має на меті як ускладнення вже існуючого сюжету, так і донесення протилежного змісту, або зовсім іншої ідеї фото з несподіваним підходом і баченням. За основу часто беруться оригінальні фото з новинної стрічки, до яких додають відповідний коментар головного героя, або загальний підпис-пояснення до фотожаби, що утворює єдине структурне ціле. Найбільш популярними ресурсами фотожаб в українському сегменті інтернету є сайти «Дурдом», «Чоткий паца», «Баба і кіт», «Церква свідків покращення», «Міністерство еміграції», «Телебачення Торонто», «Цинічний бандера», розділ «Фотошопи» на сайті «Цензор нет», «Бігмір».

Звертають на себе увагу професійним художнім та змістовним виконанням і різноманіттям фотожаби Богдана Процишина (https://www.facebook.com/ProtsyshynOfficial/?ref=page_internal), де головна увага автора звертається на гострі суспільно-політичні події. Відомі серії його робіт, зокрема, зображення представників українського політикуму в образах за мотивами популярного фентезі-фільму «Гра престолів», на гривневих грошових банкнотах різного номіналу; серія «Казки народів світу» також присвячена символіці та атрибутиці політичних лідерів; серія «Читаємо Подерв'янського разом», де фото політиків доповнені цитатами творів; «великодня» підбірка фотожаб представляє яйця, прикрашені партійною символікою.

Серія фотожаб Б. Процишина «Мудрість народних» містить, окрім фото українських політичних лідерів, влучно підібрані чи перефразовані прислів'я, що характеризують їхню діяльність чи ключові моменти професійної кар'єри: на фото Ю. Тимошенко – фраза «Від тюрми і від суми не зарікайся» (перебування у в'язниці); О. Тягнибока – «Бачить кіт сало, а сили мало» (непрохідний відсоток до парламенту партії «Свобода»); А. Садового – «Гроші не пахнуть» (проблеми з вивезенням сміття зі Львова); М. Азарова – «І у Відні є люди бідні» (перебування за кордоном і намагання отримувати українську пенсію); Н. Савченко – «Мовчання – золото» (надмірна присутність в інфопросторі), І. Коломойського – «Козацькому роду – нема переводу» (система електронних переказів грошей ПриватБанку).

Така подія суспільного життя, як перейменування українського міста Комсомольськ на Горішні Плавні у рамках процесів декомунізації, що викликало досить гострі дискусії в суспільстві, стало поштовхом до розробки автором «геральдичної серії» іронічних гербів міст: «Гепані Допи» (Харків), «Гнані Паражняки» (Донецьк), «Дніпроукропськ» (Дніпро), «Івано-Фашистськ» (Івано-Франківськ), «Великі Грибовичі» (Львів), «Москванус» (Москва), «Сєваступор» (Севастополь), «Санкт-Путінбург» (Санкт-Петербург).

Так, наприклад, герб Києва, який в нього іменовано як «Центральні мафи» (натяк на «боротьбу» міської влади в численними кіосками роздрібної торгівлі) є щитом із зображенням відомого монумента «батьківщини-матері» з піднятими вгору руками, одягнутими в боксерські рукавички (відсилання до мера-боксера В.Кличка) та «девізом» внизу герба – «Просыпаемся без разрешения» (теж фраза-обмовка мера В.Кличка). Таке зображення «затверджене» печаткою «Схвалено Геральдичною палатою Горішніх Плавнів» (Іл. 4).

Іл. 4. Фотожаби – роботи Б. Процишина

Таким чином, можна дійти висновку, що подібні креолізовані постфольклорні твори є доволі злободенними, які зачіпають важливі складові суспільного життя, проте подають цю проблематику в іронічній та сміховій формі, що є захисною реакцією у протистоянні негараздам. У даному випадку, як слушно підкреслює О. Гудзенко, «сміхова культура виступає соціальним контролем, методи якої полягають у ненасильницькій формі опору соціальній системі» [5, 165].

Дещо іншим за своєю побудовою є різновид креолізованих текстів – демотиваторів, які мають чіткі складові, відступ від яких неминуче виходить за межі цього жанру. Фактично демотиватор (які першопочатково були саме мотиваторами) або демотиваційний постер є плакатом, що складається з фото чи зображення в рамці та двох видів написів знизу під ним – більшим і меншим шрифтом. Як правило, остаточний зміст демотиватора (часто значно уточнений або зовсім несподіваний і непередбачуваний) розкривається саме у дрібнішому шрифті (Іл. 5). З появою демотиваторів спочатку були лише пародією на мотиваційні плакати, які зазвичай виконували функцію донесення «правильних» меседжів. Функція демотиваторів полягала у викликанні протилежних позитивних емоцій, створенні веселого настрою, розрядки, згодом вони стали майже повністю гумористичного змісту.

Саме комічне осмислення, на думку Л. Бабіної, дозволяє здійснити переоцінку явища або ситуації у свідомості реципієнта, змінити його ціннісну орієнтацію, на що і спрямований демотиватор [2, 29].

Виокремлюючи вербальний та іконічний компоненти демотиваторів, дослідники наголошують і на їх особливостях, зокрема, щодо вербального компоненту – його розміщення у визначеному місці (під картинкою); нерідко у складі вербального компонента зустрічається ненормативна, жаргонна лексика, просторіччя, серед яких виділяють такі типи висловів, як спонукальні, розповідні і питальні. Специфікою іконічного компонента демотиватора як типу креолізованого тексту є чітко визначена форма: картинка, поміщена в чорну рамку. Залежно від типу зображення демотиватора там може бути фото, малюнок, карикатура [4, 77–78].

Іл.5. Демотиватор

Іл.6. Карикатура

До семіотично ускладнених, полікодових текстів належать такі твори постфольклору, як карикатура, що також містить іконічний та вербальний компоненти. Карикатура, на думку дослідників, належить до особливого жанру мистецтва, є основною формою образотворчої сатири та володіє ясною ідейною соціально-критичною спрямованістю (Іл. 6). Сатира в карикатурі слугує для критики, викриття, осміяння будь-яких соціальних, суспільно-політичних, побутових явищ. До особливостей карикатури як «сміхового» жанру загалом, і постфольклору, зокрема, зараховують такі ознаки і характеристики, як гіперболізація, поєднання реального й ірраціонального; повчально-виховний зміст та неодмінно комічний ефект [3, 15].

Карикатура є давно відомим і популярним жанром, що веде свою історію з публікацій сатиричних глузливих картинок, гумористичних ілюстрацій на сторінках газет і журналів ще у XIX ст., хоча їх прообразами були аналогічні гіперболізовані зображення в Стародавньому світі, в добу Відродження. З появою друкарства, гравюри та літографії карикатура вийшла на якісно новий рівень зображення. В європейській культурній традиції під карикатурою розуміли, насамперед, своєрідну мальовану пародію на щось, або жарт.

Досліджуючи функціональне призначення карикатури в різні історичні періоди, Н. Зикун зазначає, що поширенню карикатури в сучасному розумінні цього поняття та позначення її англомов-

ним терміном «cartoon» (гумористична картинка) сприяла діяльність англійського сатиричного журнал «Панч» («Punch», 1841 р.), в якому активно друкували мальовані пародії, гумористичного та часто сатиричного змісту, відображаючи соціальні і політичні події [7, 29].

На сьогодні карикатура є доволі поширеним і популярним видом візуальної комунікації в інтернет-мережі, та належить до креолізованих текстів постфольклору, в яких іконічна та вербальна складові поєднуються в єдине ціле завдяки магістральній ідеї твору. Візуальні зображення карикатурного типу є складовими іншого типу креолізованих творів постфольклору – коміксів, які в умовах інтернет-комунікації набули оновлених рис. Відтак основу коміксу часто складають не мальовані вручну картинки, а готові кліше, часто однаково-спрощеного варіанту, де при незмінній диспозиції персонажів коміксу змінюється лише їх вербальне наповнення. Такі комікси характеризуються своєю лаконічністю, схематичністю та чіткому висловленню головної ідеї коміксу (Іл.7).

У коміксі, як відзначає Н. Космацька, внутрішньотекстові відношення між зображенням і словесним текстом або загальна логіка повідомлення, полягають, найперше, визначеній функціональності конкретного значення малюнка чи іншого зображення серед багатьох можливих. Далі йде зав'язування події, яке забезпечує цілісність та послідовність оповіді, під час якої відображується загальна динаміка через дії окремого персонажа, а доповнений текст наближає діалогічне мовлення персонажів до усної форми спілкування, що в цілому надає коміксу виразності, яскравості та легкості сприйняття [8, 67].

Таким чином, креолізовані твори постфольклору, що утворюються внаслідок творчо-комунікативної діяльності, мають свою знакову специфіку та особливості композиційної побудови, що складають певну когнітивну стратегію та способи її інтерпретації, що більшою мірою ґрунтуються на інтертекстуальності та міжкультурній комунікації. Сприйняття креолізованих текстів відбувається шляхом декодування закладеної інформації у вербальні та іконографічні компоненти, які поєднані змістовим навантаженням та певними відношеннями в тексті. Важливим моментом для розуміння таких текстів є володіння фоновими знаннями або вихідними пресупозиціями, до яких належать соціокультурні знання, особливості мовного вживання (суржик, жаргон, неологізми), актуальні знання політичних реалій (подій, персоналій, їхньої символіки), а також здатність до логічного виокремлення імпліцитних змістів креолізованих текстів шляхом встановлення зв'язків і відношень між його частинами і компонентами.

Іл.7. Комікси

Специфіка креолізованих творів обумовлюється наявністю вербального й іконічного компонентів, що визначають його концептуальний зміст, інформаційну ємність, структурно-композиційну організацію та функціональне навантаження, що, у свою чергу, робить їх як поширеними засобами інтернет-комунікації, так і самостійними творами, типологічні характеристики і спосіб існування яких визначають їхню приналежність до постфольклору.

Література

1. Антонович А. Мемы – мифы или реальность? / А. Антонович [Электронный ресурс]. – Электронный дан (1 файл). – Режим доступа: http://shkolazhizni.ru/world/articles/35193/

2. Бабина Л. В. Об особенностях демотиватора как полимодального текста / Л. В. Бабина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 2 (20). – С. 28–33.

3. Воронина О. А. Карикатура как вид креолизованного текста / О. А. Воронина // Вестник ЦМО МГУ. – 2009. – № 2. – С. 14–18.

4. Воронина О. А., Сыхань Ч. Демотиватор как новый тип креолизованных текстов (специфика компонентов) / О. А. Воронина, Ч. Сыхань// Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2014. – № 10 (40): в 3-х ч. –Ч. III. – С. 76–79.

5. Гудзенко О. З. Сміхова культура як модус соціокультурних трансформацій українського суспільства / О. З. Гудзенко // Грані. – 2014. – № 12. – С. 162–166.

6. Докинз Р. Эгоистичный ген / Р. Докинз. – М.: Мир, 1993. –318 с.

7. Зикун Н. Карикатура в сучасних українських ЗМІ і традиції української сатиричної журналістики / Н. Зикун // Вісник Львівського університету. Серія журналістика. – 2013. – Вип. 38. – С. 26–32.

8. Космацька Н. В. Комікс як синкретичний текст: вихідні положення / Н. В. Космацька // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. – 2011. – № 5 (ч. 2). – С. 64–68.

9. Нежура Е. А. Новые типы креолизованных текстов в коммуникативном пространстве Интернета / Е. А. Нежура // Теория языка и межкультурная коммуникация. – 2012. – № 2. – С. 47–52.

10. Почему мем «Кот» стал популярным во время избирательной кампании? [Электронный ресурс]. – Электронный дан (1 файл). – Режим доступа: http://uainfo.org/blognews/26628-pochemu-mem-kot-stal-populyarnym-vo-vremya-izbiratelnoy-kampanii.html.

11. Савицкая Т. Е. Интернет-мемы как феномен массовой культуры / Т. Е. Савицкая [Электронный ресурс]. – Электронный дан (1 файл). – Режим доступа: infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM_archive/.../2013-03_r_kvm-s3.pdf

12. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 180–186.

13. Щурина Ю. В. Комические креолизованные тексты в интернет-коммуникации / Ю. В. Щурина // Вестник Новгородского государственного университета. – 2010. – № 57. – С. 82–86.

14. Börzsei L. Makes a Meme Instead: A Concise History of Internet Memes / L. Börzsei // Available at: http://works.bepress.com/linda_borzsei/2/

15. Kõiva M., Vesik L. (2009). Contemporary Folklore, Internet and Communitites at the beginning of the 21st Century // Media & Folklore. Contemporary Folklore IV. Tartu: ELM Scholarly Press, 2009. – P. 97–117.

References

1. Antonovich, A. Memes – Myth or Reality? Retrieved from: http://shkolazhizni.ru/world/articles/35193/[in Russian].

2. Babina, L. V. (2013). On peculiarities Demotivatory a multimodal text. Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki, 2 (20), 28–33[in Russian].

3. Voronina, O.A.(2009). Caricature as a form of text creolized. Vestnik CMO MGU, 2, 14–18[in Russian].

4. Voronina, O.A., Syhan, Ch. (2014). Demotivatory as a new type creolized texts (component-specific). Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki, 10 (40), vol. III,76–79 [in Russian].

5. Hudzenko, O. Z. (2014). Humorous culture as a mode of social and cultural transformations of Ukrainian society. Grany, 12, 62–166 [in Ukrainian].

6. Dawkins, R. (1993). The Selfish gene. Moscow: Mir [in Russian].

7. Zykun, N. (2013). Cartoon in modern Ukrainian media: Ukrainian traditions and satirical journalism. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia zhurnalistyka, 38, 26–32 [in Ukrainian].

8. Kosmats'ka, N. V. (2011). The comics as a syncretic text. Naukovyy visnyk Volyns'koho natsional'noho universytetu imeni Lesi Ukrayinky, 5 (2), 64–68 [in Ukrainian].

9. Nezhura, E. A. (2012). New types creolized texts in communicative Internet space. Teorija jazyka i mezhkul'turnaja kommunikacija, 2, 47–52 [in Russian].

10. Why did meme "Cat" become popular at the election campaign? Retrieved from: http://uainfo.org/blognews/26628-pochemu-mem-kot-stal-populyarnym-vo-vremya-izbiratelnoy-kampanii.html [in Russian].

11. Savitskaya, T.E. (2013). Internet memes as a phenomenon of mass culture. Retrieved from: infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM_archive/.../2013-03_r_kvm-s3.pdf [in Russian].

12. Sorokin Ju. A., Tarasov E. F. (1990). The creolized texts and their communicative functions. Optimization of speech influence. Moscow: Vysshaja shkola, 180–186 [in Russian].

13. Shhurina, Ju. V. (2010). The comic creolized texts in the Internet communication. Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta, 57, 82–86 [in Russian].

14. Börzsei, L. Makes a Meme Instead: A Concise History of Internet Memes Retrieved from: http://works.bepress.com/linda_borzsei/2/ [in English].

15.Kõiva, M., Vesik, L. (2009). Contemporary Folklore, Internet and Communitites at the beginning of the 21st Century. Media & Folklore. Contemporary Folklore IV. Tartu: ELM Scholarly Press, 97–117[in English].

УДК 008:001:8]:81:1

Довгань Олексій Валентинович,
кандидат філологічних наук,
провідний бібліограф Наукової бібліотеки
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
a_dovgan@list.ru

ЛІНГВОПРАГМАТИЧНІ Й КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЗМІСТУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ МНОЖИН

Мета роботи. Робота присвячена дослідженню особливостей репрезентації змісту на рівні художнього тексту, виокремлено специфіку функціонування цього процесу в контексті теорії множин та абсурдних художніх текстів. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні соціально-філософського та компаративного аналізу проблеми. **Наукова новизна** роботи полягає у вивченні змісту абсурдних художніх текстів з позицій мовознавства, культурології й математичної теорії: такий міжпредметний підхід дозволяє глибоко проаналізувати не тільки його побутування, а й розвиток. **Висновки.** Мова є дуальним (подвійним) утворенням, яке, з одного боку, видається сталою структурою, із чітко зафіксованими правилами словотвору, орфографії, орфоепії тощо, а з іншого – динамічною системою, мобільною в динаміці свого культурного розвитку. Останнє, першою чергою, стосується цілої низки значень слів мови, які постійно оновлюються й еволюціонують як продукт культури. Споконвічно мова була предметом дослідження логіки, оскільки частково «жила» за її законами, маючи особливі умови свого функціонування в культурі. При цьому ці умови, природно, перешкоджали адекватному дослідженню останньої з позицій логіки, оскільки вимагали підведення цієї структури під певну стандартизацію. Ця стандартизація передбачала, що реальний дослідник, який має справу з наукою, так чи інакше вміє встановлювати логічну (описуване в термінах логіки) побудову речень або знаходити для них інші речення (адекватні з точки зору повідомлюваного знання й культурного контексту), що можна легко вкласти в стандартну схему.

Ключові слова: зміст, зміст художнього тексту, логіка, логічний аналіз, теорія множин.

Довгань Алексей Валентинович, *кандидат филологических наук, ведущий библиограф Научной библиотеки Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Лингвопрагматические и культурологические особенности интерпретации смысла художественного текста в контексте теории множеств

Цель работы. Работа посвящена исследованию особенностей репрезентации смысла на уровне художественного текста, вычленена специфика функционированию этого процесса в контексте теории множеств и абсурдных художественных текстов. **Методология** исследования состоит в использовании социально-философского и компаративного анализа проблемы. **Научная новизна** работы состоит в изучении смысла абсурдных художественных текстов с позиций языкознания, культурологии и математической теории: такой межпредметный подход позволяет глубоко проанализировать не только его бытование, а и развитие. **Выводы.** Язык является дуальным (двойным) образованием, которое, с одной стороны, представляется стабильной структурой, с четко зафиксированными правилами словообразования, орфографии, орфоэпии и так далее, а с другого – динамичной системой, мобильной в динамике своего культурного развития. Последнее, в первую очередь, касается целой череды значений слов языка, которые постоянно обновляются и эволюционируют в качестве продуктов культуры. Испокон веков язык был предметом исследования логики, поскольку частично «жила» по ее законам, имея особенные условия своего функционирования в культуре. При этом эти условия, естественно, мешали адекватному исследованию последней с позиций логики, поскольку требовали подведение этой структуры под определенную стандартизацию. Эта стандартизация предполагала, что реальный исследователь, имеющий дело с наукой, так или иначе умеет устанавливает логическое (описываемое в терминах логики) построение предложений или находить иные предложения (адекватные с точки зрения сообщаемого знания и культурного контекста), которые можно подвести под стандартную схему.

Ключевые слова: смысл, смысл художественного текста, логика, логический анализ, теория множеств.

© Довгань О. В., 2016

Dovgan Aleksej, *PhD in Philology, leading bibliographer of Scientific library of Managerial Staff of Culture and Arts*

Lingvopragmatical and cultural features of interpretation of the sense of literary text in the context of the theory of sets

Purpose of Article. The work deals with the representation of the sense of the features at the level of a literary text. The specifics of the functioning of this process in the context of the theory of sets and absurd literary texts are selected. **Methodology.** The research methodology is the using of socio-philosophical and comparative analysis of the problem. **Scientific novelty**. The scientific novelty of this work is to study the sense of absurd literary texts from the point of Linguistics, Cultural studies and mathematical theory. This interdisciplinary approach allows us to more deeply analyse not only its existence but also its development. **Conclusions.** Language is a dual (twin) formation, which, on the one hand, it is a stable structure with clearly fixed rules of word formation, spelling, a pronunciation, and so on, and on other hand, it is a dynamic system, mobile in the dynamics of their cultural development. The last one, first of all, concerns the values of a series of words of a language, which are constantly updated and evolving as cultural products. For centuries the language has been researched by Logics while it "lived" according to its laws, having the special conditions of its functioning in the culture. Naturally, these conditions prevented the adequate investigation of the last one from the standpoint of logic, since the required settlement of the structure under certain standardization. This standardization is assumed that a real researcher, dealt with science, can establish a logical (described in terms of logic) constructions of sentences or find other proposals (adequate from the point of view of the reported knowledge and cultural context), which can be brought under the standard scheme.

Keywords: sense, sense of literary text, Logics, logical analysis, set theory.

Постановка проблеми. Сучасний світ характеризується неоднозначністю інтерпретування тих чи інших явищ. Так, у реальних ситуаціях рідко зустрічаються об'єкти, які точно відповідають тій чи іншій категорії або класу. У конкретного екземпляру частина ознак може бути наявна, а інша – відсутня. Таким чином, приналежність цього об'єкта до певного класу є розмитою [1]. Зазначимо, що означена розмитість, стосується предметного світу, тобто – інтерпретування речі (предмета), тлумачення її властивостей тощо. Однак, якщо осягнення матеріального, речового (предметного) світу – справа непроста, то розуміння світу ідеального, – світу мови, – надзвичайно важка. Це пов'язано з самою природою мови як культурного, психологічного, філософського тощо явища, оскільки вона не є безпосереднім віддзеркаленням онтологічної реальності, а, скоріше, виступає лінзою, у призмі якої відбивається від(спів)творення людського буття, що осягається індивідуумом.

На питання про те, чи може фізичне тіло одночасно знаходитись у різних місцях, звичайно відповідають негативно. А на питання про те, чому це неможливо, відповідають: так влаштований світ. Однак справа тут не у влаштуванні світу. Це пов'язано з тим, що ми можемо гарантувати, правильність нашого твердження повсякчас у минулому і майбутньому, зокрема у всіх місцях простору. Відтак, наша впевненість в тому, що фізичне тіло не може одночасно знаходитись в різних місцях, є логічним наслідком неявного визначення виразу «різні місця». При цьому варто замислитись, в якому випадку місця (області простору) вважаються різними. Інтуїтивно передбачається, що два місця x та y різні, якщо тільки вони не мають спільних точок. Однак «реальні» точки суть фізичні тіла, тобто якщо визначення виразу «різні місця» записати явно (експліфікувати), то отримаємо наступне. Два місця x та y вважаються (називаються) різноманітними місцями, якщо для будь-якого фізичного тіла a має силу твердження: якщо a знаходиться в одному з x та y, то в той же час воно не знаходиться в іншому. З цього визначення логічно виходить наступне: фізичне тіло не може одночасно знаходитись у різних місцях [4, 15–16]. Однак цей логічний ланцюжок є продуктивним у випадку, коли окреслене «неявне визначення» зводиться до одного шару осягнення, тобто зникає можливість поліінтерпретації його змісту.

При цьому, природно, що специфіка вибору моделі прийняття рішень полягає в тому, що розроблювані алгоритми повинні враховувати якісну інформацію, що походить від експерта і представлена в лінгвістичній формі. Опис об'єкта в такому випадку носить не чіткий характер [5, 3], тобто яким би тонким не був інструментарій для здійснення будь-якого процесу (зокрема, інтерпретації) стрижневим джерелом майбутньої можливої похибки виступає людина, зокрема її культурний доробок. Таким чином, мова як антропологічне утворення несе у своїй структурі потенційний «баг» (похибку, неточність), при цьому цей мовний баг актуалізується лише тоді, коли вступає у взаємодію із носієм мовної полісистеми на культурному фоні.

Останнє можна пояснити тим, що знаковий, сталий характер мовної системи не ініціалізує повноформатне розгортання всіх її активів, зокрема культурологічних. Натомість як свідомість індивідуума постає у цьому випадку найкращим носієм для розвитку майбутньої інтерференції (розшарування) змісту. Відтак, коли мова із ідеального утворення перетворюється на засіб комунікації (усної, письмової), то різко зростає ризик комунікативного краху, що відбувається у процесі осягнення, інтерпретування змісту.

Відзначимо, що цей процес, природно, має нечіткий характер, нестабільну структуру та неоднорідність періодів спокою/активності. Цікаво, що у теорії інформації, як і в інших сферах науки, неточність і невизначеність звичайно вводяться за допомогою понять й методів теорії ймовірностей. Підкреслювання ролі теорії ймовірностей під час вивчення цих питань затьмарює те, що у багатьох ситуаціях джерелом неточності є зовсім не наявність якихось випадкових величин, а поява в розглядуваному завданні певного класу або класів, які не мають суворо визначених меж [3, 37]. Якщо говорити про мову в контексті вищеозначеного, то ми маємо констатувати дуальну (подвійну) природу цього утворення, яке, з одного боку, виступає як догматична, стала структура із завчасно розставленими й споконвічно закріпленими змістовими зв'язками та ланцюжками, а з іншого – потенційно відкрита система, що характеризується постійними модифікаціями своїх форм, відповідно до змін свідомості її носіїв, специфіки розшарування суспільства на окремі субкультури тощо.

Таким чином, логічні правила є правилами оперування висловлюваннями і термінами (і, природно, логічними операторами, що у них входять). Ці правила не відкриваються людьми в оточуючому світі, а сходяться разом з появою й удосконаленням навичок конструювання термінів, висловлювань і дій із ними [4, 24]. Отже, мова, в цьому контексті, виступає утворенням, яке має період (протяжність) свого існування у онтологічній реальності, останній розбитий на цикл сесій, умовно структурований темпорально. Тобто особливості динаміки змісту в мовному середовищі більшою мірою зумовлені набутим від інших культурним досвідом, що засвоїла особистість у процесі свого становлення, розвитку і, меншою мірою, тим активом змістотворення та відтворення явища змісту, який вона набула самостійно. При цьому варто чітко розуміти, що ця «самостійність» є умовною, оскільки людина, що набуває досвіду змістових закономірностей безпосередньо так само незалежна від свого минулого комунікативного «стажу» як мовець від абетки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему логіки і змісту досліджували: М. Гайдеггер, Ф. Гватарі, А. Грицанов, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Л. Заде, О. Зіновьев, Н. Карамишева, С. Куцепал, Ж.-Ф. Ліотар, Д. Петренко, С. Стасенко, Г. Фреге тощо.

Формулювання мети статті (постановка завдання). Метою статті є розгляд особливостей репрезентації змісту на рівні художнього тексту. Предметом – специфіка функціонування цього процесу в контексті теорії множин та абсурдних художніх текстів.

Виклад основного матеріалу. Класична теорія множин базується на бульовій, двозначній логіці. Приналежність об'єкта до класу $a \in A$ може набувати значення ІСТИНА, якщо об'єкт *a* входить у множину *A*, або БРЕХНЯ – у протилежному випадку [1]. Таким чином, теорія множин може бути інтерпретованою за допомогою двозначного коду, що базується на *0* та *1*. Зауважимо, що окреслена двозначність, продуктивна у випадку створення комп'ютерного коду, виявляє різні похибки у процесі алгоритмізування мовної системи, зокрема в значеннях культурної детермінанти.

Природно, що головною проблемою такої системи, у контексті математичної парадигми в цілому, і теорії множин зокрема, є багатозначність мовних одиниць, яка виявляється у низці можливих потенційних поєднань змістових ланок між собою в контексті культури. Окреслена проблема математичної логіки, зрештою, виявляється ще й у тому, що в останню були включені (явно або неявно) позалінгвістичні й позакультурні передумови і припущення, які почали використовуватися для рішення виключно логічних проблем. Останнє привело до появи деформованої (зміщеної) конструкції, яка утруднює, непомірно ускладнює і навіть виключає рішення цілої низки логічних завдань. Це стосується основних розділів математичної логіки [4, 15], однак не є беззаперечним для інших, зокрема її відгалуження – комплексної логіки, яка виявляє більшу гнучкість у роботі з нечіткими системами, якою (частково) є мова.

Як було означено вище, більшість класів об'єктів, з якими ми вимушені зіштовхуватись у реальному світі, є класами саме такого нечіткого типу, про який ми частково вже говорили, тобто класами, що не точно визначені. У цих випадках змістовий (культурний) елемент може належати або не належати до класу, однак, окрім того, можливими є також і проміжні градації приналежності; саме тому для опису ступеня приналежності елемента до класу тут необхідно використовувати багатозначну логіку – можливо навіть с континуальною множиною значень істинності [3, 37]. На наш погляд, у контексті зазначеного особливо цікавими видаються абсурдні тексти, оскільки вони, незважаючи на показову простоту своєї форми й змісту, є надзвичайно складними з позицій специфіки його (змісту) функціонування в культурній площині. До прикладу, візьмемо уривок відомого художнього твору Р. Дала «Чарлі і шоколадна фабрика»:

Супервітамінні цукерки містять величезні кількості вітаміну А й вітаміну Б. Там також є вітамін В, вітамін Г, вітамін Ґ, вітамін Д, вітамін Е, вітамін Є, вітамін Ж, вітамін З, вітамін И, вітамін І, вітамін Ї, вітамін Й, вітамін К, вітамін Л, вітамін М, вітамін О, вітамін П, вітамін С, вітамін Т, віта-

мін У, вітамін Ф, вітамін Х, вітамін Ц, вітамін Ч, вітамін Ш, вітамін Щ, вітамін Ю, вітамін Я і навіть, вірте-не-вірте – вітамін Ь! Там нема лише вітаміну Н, бо від нього нудить, та вітаміну Р, бо від нього на голові виростають роги, як у бика [2, 210–211].

Цілком очевидно, що зміст наведеного уривку є абсурдним, оскільки він не містить жодного неушкодженого змістового ланцюжка, натомість репрезентуючи уламки таких мовно-культурних утворень. Так, можна спостерігати масив «вітаміни, що допомагають розвитку організму людини», що містить узвичаєний для нашого сприйняття перелік вітамінів за літерами (*А*, *Б*, *В*). Останній доповнюються невідомими науці вітамінами, які просто називаються, а також вітаміном *Ь*.

Іншим змістовим масивом постають означені вітаміни *Н* і *Р*, які певним чином впливають на організм людини. Сам по собі цей вплив не викликає ніякого занепокоєння, оскільки вписується у системи «вітамін – дія на організм», однак сама ця дія є нісенітною.

Таким чином, наявні уламки змістових ланцюжків розставлені так, щоб дискредитувати (гіперболізувати) ті утворення в культурному плані, змістове оточення, в яких вони є узвичаєними для людського сприйняття. Саме тому в нечіткій логіці вводиться поняття лінгвістичної змінної, значеннями якої є не числа, а слова природної мови, що називаються термами. До прикладу, лінгвістична змінна «швидкість» може мати значення «висока», «середня», «дуже низька» тощо. Фрази, значення яких приймає змінна, своєю чергою, є іменами нечітких змінних [1]. На наш погляд, така диференціація змісту надзвичайно продуктивна, оскільки дозволяє набагато глибше відстежити його (змісту) динаміку та особливості взаємозв'язків між компонентами всієї культурної системи. У такому сенсі закономірним видається те, що значення лінгвістичної змінної визначається через нечіткі множини, які виокремлені на певному базовому наборі значень або базовій числовій шкалі, що має розмірність. Відтак, кожне значення лінгвістичної змінної визначається як нечітка множина [1].

Висновки. Отже, мова є дуальним (подвійним) утворенням, яке, з одного боку, видається сталою структурою, із чітко зафіксованими правилами словотвору, орфографії, орфоепії тощо, а з іншого – динамічною системою, мобільною у динаміці свого культурного розвитку. Останнє, першою чергою, стосується цілої низки значень слів мови, які постійно оновлюються й еволюціонують як продукт культури.

Мова була предметом дослідження логіки, оскільки частково «жила» за її законами, маючи особливі умови свого функціонування в культурі. При цьому ці умови, природно, перешкоджали адекватному дослідженню останньої з позицій логіки, оскільки вимагали підведення цієї структури під певну стандартизацію. Ця стандартизація передбачала, що реальний дослідник, який має справу з наукою, так чи інакше вміє встановлювати логічну (описуване в термінах логіки) побудову речень або знаходити для них інші речення (адекватні з точки зору повідомлюваного знання й культурного контексту), що можна легко підвести під стандартну схему [4, 22]. Своєрідним «рятівним жилетом» для майбутнього краху логічного підходу щодо дослідження мовної полісистеми в контексті культурології стала комплексна логіка (зокрема, теорія множин). Вона дала змогу глибко і ґрунтовно дослідити мовні аномалії (зокрема, абсурд), це привело до можливості алгоритмізації сенсів мовної й культурної полісистеми.

Перспективою цього дослідження є вироблення особливого типу алгоритмів, що дали б змогу повніше дослідити особливості змістоутворення, специфіку змістофункціонування та особливості номінації предметів онтологічної реальності в контексті адекватності їхньої природи слову, що її передає на тлі культури.

Література

1. Гаврилов А. В. Нечеткая логика и нечеткие множества. Лекция 3. Представление знаний в информационных системах : [электронный ресурс] / А. В. Гаврилов // Insycom: Hybrid Intelligent Systems. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://www.insycom.ru/html/metodmat/pz/Lect3.pdf. – Название с экрана.

2. Дал Р. Чарлі і шоколадна фабрика / Р. Дал; пер. з англ. В. Мороза за ред. О. Негребецького та І. Малковича. – К.: «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2009. – 240 с.

3. Заде Л. А. Тени нечетких множеств : [электронный ресурс] / Л. А. Заде // Боровское исследовательское учреждение – Технологии XXI века. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://bourabai.ru/library/shadows.pdf. – Название с экрана.

4. Зиновьев А. А. Очерки комплексной логики / А. А. Зиновьев; под ред. Е. А. Сидоренко. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 560 с.

5. Основы теории нечетких множеств : метод. указания / сост. И. Л. Коробова, И. А. Дьяков. – Тамбов, Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2003. – 24 с.

References

1. Gavrilov, A. V. (2003). Uncertain Logics and uncertain sets. Lecture 3. Introduction of the knowledge in the informational systems. Retrived from http: //www.insycom.ru/html/metodmat/pz/Lect3.pdf [in Russian].
2. Dal, R. (2009). Charley and Chocolate factory. Kyiv: A-BA-BA-GA-LA-MA-GA [in Ukranian].
3. Zade, L. A. (1966). Shadows of the uncertain sets. Borovskoe issledovatel'skoe uchrezhdenie – Tehnologii HHI veka. Retrived from http://bourabai.ru/library/shadows.pdf [in Ukranian].
4. Zinovev, A. A. (2000). Notes of Complex Logics Moscow: Jeditorial URSS [in Russian].
5. The fundamentals of the uncertain sets. (2003). Tambov, Izd-vo Tamb. gos. tehn. un-ta [in Russian].

УДК 008:379.85

Шевченко Наталія Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
nataliya-ametist @ukr.net

ВИКОРИСТАННЯ НАРОДНИХ ОБРЯДОВИХ СВЯТ В ПОДІЄВОМУ ТУРИЗМІ

Метою статті є виявлення особливостей проведення календарних обрядових дійств в окремих регіонах світу та можливості створення спеціальних програм для розвитку подієвого туризму. Поліваріантність та поліструктурність календарів світу визначає **методологію дослідження** та пошук нових підходів до використання народних обрядових свят в умовах глобалізаційних культурних процесів. **Наукова новизна.** Автор відзначає, що дуже популярними в сучасних українських обрядах є поєднання народних календарних свят з яскравими театралізованими діями. До них відносяться Свято Маланки, Стрітення, Масниці, Івана Купала: у наш час ці дійства відбуваються практично у всіх етнографічних музеях і пропонуються багатьма туристичними компаніями, які працюють на внутрішньому туристичному ринку. Такі форми подієвого туризму сприяють збереженню етнічної та культурної спадщини регіону, знайомству з ними туристів з інших регіонів і країн.

Особливе місце в дослідженні українських народних свят займають різні обряди, пов'язані з аграрним календарним циклом, які містять багато самобутніх і давніх явищ. Саме на Різдвяні свята західні регіони України, які зуміли зберегти у майже незмінному вигляді календарні дійства і своєрідність обрядових страв, стають центром привабливості для українських та іноземних гостей. **Висновки**. Сьогодні відродження масової пісенної культури і звичаєвості на основі знання календарних традицій стало потужним стимулом для розвитку фестивального та етнічного туризму. Важливим питанням є популяризація подій українського обрядового календаря і включення їх до туристичних маршрутів для створення в майбутньому об'єктів нематеріальної культурної спадщини під охороною ЮНЕСКО.

Ключові слова: обрядові дійства, подієвий туризм, календарні свята.

Шевченко Наталья Александровна, *кандидат педагогических наук, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Использование народных обрядовых праздников в событийном туризме

Целью статьи является выявление особенностей проведения календарных обрядовых действ в отдельных регионах мира и возможности создания специальных программ для развития событийного туризма. Поливариантность и полиструктурность календарей мира определяет **методологию** исследования и поиск новых подходов к использованию народных обрядовых праздников в условиях глобализационных культурных процессов. **Научная новизна**. Автор отмечает, что очень популярными в современных украинских обрядах является сочетание народных календарных праздников с яркими театрализованными действиями. К ним относятся Праздник Меланки, Сретения, Масленицы, Ивана Купала: в наше время эти действия проходят практически во всех этнографических музеях и предлагаются многими туристическими компаниями, которые работают на внутреннем туристическом рынке. Такие формы событийного туризма способствуют сохранению этнического и культурного наследия региона, знакомству с ними туристов из других регионов и стран. Особое место в исследовании украинских народных праздников занимают различные обряды, связанные с аграрным календарным циклом, которые содержат много самобытных и древних явлений. Именно на Рождественские праздники западные регионы Украины, которые сумели сохранить в почти неизменном виде календарные действа и своеобразие обрядовых блюд становятся центром притяжения украинских и иностранных гостей. **Выводы**. Сегодня возрождение массовой песенной культуры и обычаев на основе знания календарных традиций стало мощным стимулом для развития фестивального и этнического туризма. Важным вопросом является популяризация событий украинского обрядового календаря и включение их в туристические маршруты для создания в будущем объектов нематериального культурного наследия под охраной ЮНЕСКО.

Ключевые слова: обрядовые действа, событийный туризм, календарные праздники.

© Шевченко Н. О., 2016

***Shevchenko Nataliia**, PhD in Pedagogics, associate professor, Art management and event-technologies, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The use of folk ritual celebrations in event tourism

Purpose of Article. The article is to identify the features of calendar ceremonial performances in some regions of the world and the possibility of creating special programs for the development of event tourism. **Methodology.** The multivariate character and poly-structure of the world calendars determine the methodology of the research and look for new approaches to the use of ritual and folk festivals in the conditions of global cultural processes. ***Scientific novelty.*** The author notes that the combinations of folk calendar holidays with vivid theatrical action are very popular in modern Ukrainian rites. They are St. Malanka, Shrovetide and Midsummer etc. Nowadays, these actions take place almost in all ethnographic museums. They also are offered by many travel companies, which operate in the domestic tourism market. Such forms of event tourism contribute the preservation of ethnic and cultural heritage of the regions and introduce them to tourists from other regions and countries. A special place, in the study of Ukrainian folk festivals, is occupied by various ceremonies, connected with the agricultural calendar cycle. It contains many original and ancient phenomena. At Christmas, western regions of Ukraine, which managed to save unchangeable event calendar and originality of ritual foods, become the attractive place for Ukrainian and foreign visitors. ***Conclusions.*** Today, the revival of mass culture and decency song based on knowledge of calendar tradition has become a powerful stimulus for the development of the festival and ethnic tourism. An important issue is to promote Ukrainian ritual calendar events and their inclusion in the tourist routes to create objectives of Intangible Cultural Heritage of UNESCO in future.

Keywords: ritual ceremonies, event tourism, calendar holidays.

Виклад основного матеріалу. У сучасному глобалізованому світі, який відзначається схожими тенденціями у розвитку культурних явищ, все менше залишається країн, які можуть запропонувати що-небудь по-справжньому оригінальне, дійсно неповторне і властиве лише їм. Одним з нових і динамічно розвинених напрямків, за оцінками Всесвітньої туристичної організації, є подієвий туризм, що займає друге місце за популярністю в Європі в силу сформованих традицій і культурно-історичної спадщини. Подієвий туризм - це вид туризму, орієнтований на відвідування місцевості в певний час, пов'язаний з якою-небудь подією [4].

Дуже часто заходи в межах подієвого туризму є частиною фестивальних, етнографічних, культурних та інших подорожей. Так, наприклад, все більшу роль у розвитку внутрішнього туризму починають відігравати різноманітні фестивалі: народних промислів, фольклорні та етнографічні фестивалі, обрядові свята і т. д. Порівнюючи свята українського народного календаря з уже досить відомими фестивалями в честь традиційних кельтських чи китайських новорічних дійств, можна прийти до висновку, що рекреаційний потенціал обрядів регіонів нашої країни відрізняється багатогранністю і глибиною. Тому метою даної статті є аналіз зарубіжного досвіду проведення заходів подієвого туризму та окреслення напрямів популяризації календарних свят в Україні.

Вагомий внесок у вивчення традиційних свят календарного циклу в контексті української обрядовості внесли дослідження О.Різника, О.Грищенка; історичну еволюцію масових свят українців вивчала Л.В.Малоока; ціннісні аспекти свят у системі сучасної культури розглядала О.В.Ліманська; етнографічний потенціал окремих регіонів України досліджували В.Т.Скуратівський, С.М.Садовенко, Н.С. Кудокоцев та ін. Чималий пласт статей присвячений місцю нематеріальної культурної спадщини в розвитку туризму (Л.П.Дядечко), ролі фестивального та культурного туризму у системі рекреаційно-туристської діяльності України (Ю.П. Грицку-Андрієш, Л.Д.Божко).

Фестивальний туризм в останні десятиліття охоплює все більший пласт туристичного руху. [10] Це відображення світових пріоритетів у розподілі туристичних потоків розвинутих країн, де культурно-пізнавальні та розважальні тури стають визначальними у розвитку туризму. Більшість регіонів України теж мають значний рекреаційний потенціал для розробки історико-культурних та фестивальних маршрутів, де іноземні та вітчизняні туристи мають змогу ознайомитися з культурними традиціями та історичною спадщиною регіонів.

Популярний етнографічний фестиваль «Жнива. Весілля», приурочений до циклу літніх свят українського обрядового календаря, проходить щорічно в музеї-скансені «Пирогове» поблизу Києва. Для відтворення атмосфери давнього села, знайомства з народними звичаями та обрядами, за участі працівників музею та відвідувачів відроджуються традиційні заняття давніх хліборобів: косовиця зернових, молотьба зерна та виготовлення борошна, святкування жнив. Можливість особисто взяти участь у різноманітних обрядових дійствах в музеях-скансенах просто неба в Україні мають на сьогоднішній день жителі та гості більше 10 областей. Серед них один національний — у Києві, два регіональних — Львівський та Переяслав-Хмельницький музеї, решта одинадцять — обласні.

За визначенням О. Є. Афанасьєва, скансени – це так звані живі музеї з насиченими анімаційними програмами відтворення історичного середовища, де туристів приваблюють не лише окремі споруди, предмети старовини, а й професійні працівники-аніматори, які своїми заняттями

відтворюють побут, поведінку, матеріальну і духовну культуру попередніх епох [1]. В усьому світі основна мета скансенів зберегти для майбутніх поколінь автентичність і неповторність архітектури, побуту, традицій наших предків.

Ті форми календарної обрядовості, що трансформувалися в явище подієвого туризму чи святкової розваги, виявляються найбільш життєстійкими й здатними до подальшого розвитку. Нині відроджується свято приходу весни, яке пов'язувалося в давнину з початком весняних забав та завбаченням погоди. Для давніх українських хліборобів початком весни вважався день Явдохи (14 березня). У цей день, за переказами, прокидається байбак, але тільки вийде з нори, «тричі свисне й знову лягає на другий бік»; далі прокидається ховрашок; ще далі – риба хвостом лід розбиває [12, 192]. Прикметно, що в кінці лютого - на початку березня за поведінкою байбака примічають якою буде погода на найближчі 6 неділь і коли наступить весна. В Україні цей прогноз роблять байбаки у Львівській та Харківській областях і таке дійство приваблює численних туристів. У США після виходу на екрани фільму «День байбака» це свято стало національним, а місцевий байбак Філ - знаменитістю.

У ніч з 31 жовтня на 1 листопада весь світ святкує старовинне кельтське свято – Хеллоуїн, відоме також як переддень Дня всіх святих. Народжений ще у язичницькі часи як свято Нового року – Самайн та культу предків, період кінця жовтня – початку листопада був багатий традиціями, розрахованими на те, щоб «переконати» душі покійних не чинити зла живим. Сьогодні Хеллоуїн – всього лише частина масової культури і зовсім позбавлений будь-якого сакрального наповнення. А свято Самайн перетворилося на фольклорний фестиваль кельтської музики. Від стародавнього язичницького свята до наших часів дійшли веселі захоплюючі традиції. У цю ніч в багатьох країнах заведено влаштовувати маскарадну ходу, одягаючись в костюми нечистої сили, адже Хеллоуїн давно перестав бути святом одного народу, і став міжнародним, увібравши в себе традиції різних народів.

У США Хеллоуїн – одне з найулюбленіших свят, за популярністю мало поступається навіть Різдву. У ніч з 31 жовтня на 1 листопада на вулицях міст можна побачити натовпи народу – як дорослих, так і дітей, вбраних відьмами, привидами та іншою нечистю. Люди ходять по вулицях, де влаштовуються конкурси на найоригінальніший костюм. У Нью-Йорку Хеллоуїн-парад транслюється в прямому ефірі, йому присвячені новини найбільших телеканалів, а на вулицях збирається до двох мільйонів чоловік. У Балтіморі проводиться «метання гарбуза», змагання для студентів-фізиків на кращий винахід, який не дасть гарбузові розколотися при падінні з десятого поверху [13].

Німеччина Хеллоуїн відзначає не менш барвисто. Замок Франкенштейна в Дармштадті приймає в ніч на 1 листопада тисячі людей, переодягнених у костюми монстрів. За повір'ями місцевих жителів, саме в цю ніч на даху замку можна побачити привид його господаря. Найбільш масштабні ходи Франції проходять в передмісті Парижа в Діснейленді і в Ліможі. Туди щорічно приїжджає більше 30000 чоловік, саме там проходять найвражаючі паради казкових істот, що символізують темні сили, які освітлюють свій шлях ліхтарями-гарбузами. У ніч Хеллоуїн французькі бари і кафе пропонують «відьомські» страви та тематичні розваги для відвідувачів, які вбираються не менше барвисто, ніж учасники парадів і маніфестацій. Наприкінці XX століття мода на атрибутику Хеллоуїна стала простежуватися в багатьох неангломовних європейських країнах і країнах СНД. Крім того, Хеллоуїн активно і широко відзначається сьогодні в Японії, Сінгапурі, Австралії, Новій Зеландії, Південній Кореї, в країнах Океанії та Росії. Свято День всіх Святих є офіційним вихідним у Бельгії.

Особливе місце у святкуванні Хеллоуїна займають розваги та святковий стіл.
Оскільки свято припадає на кінець сезонного збору яблук, то основним пригощанням є яблука. Працьовиті господині готують яблука в сиропі, карамель з яблук, іриски і навіть яблука-цукерки у вигляді гарбуза або кукурудзи. На Хеллоуїн готують і особливий хліб під назвою «бармбрек». За допомогою цього хліба в Ірландії раніше пророкували майбутнє [14].

У слов'янських народів в цей час року також пеклися ритуальні хліби, присвяченні душам померлих. Період поминання покійних, який називався Осінні Діди, був приурочений, як і в багатьох країнах, до кінця жовтня коли, після періоду невидимості, на вечірньому небі з'являлися Плеяди. В Білорусі це свято, яке досі збереглося і називається Дзяди, продовжує відмічатися 31 жовтня, що зайвий раз підтверджує спільність культурних традицій народів Європи.

Український народний календар відображає в собі світоглядні уявлення хліборобів дохристиянської доби, коли регламентація життя зумовлювалась тодішнім язичницькими віруванням і пристосувалась до певних календарних подій. Пізніше християнські символи в Україні взаємно переплітаються з дохристиянськими ритуалами. Наприклад, в одне з найбільших християнських свят – 19 серпня відмічали Спас яблучний (Другий Спас), яке є одночасно Святом врожаю, коли до церкви несли на посвяту овочі, фрукти, гриби, мед, хліб.

До Свята врожаю приурочене проведення Національного Сорочинського ярмарку в селі Великі Сорочинці Миргородського району Полтавської області. Сорочинський ярмарок впевнено тримає марку найбільшого та найпопулярнішого ярмарково-виставкового заходу в Україні. Щорічно його відвідує до мільйона осіб. Триває це масштабне свято протягом цілих шести днів, за цей час тут відбувається близько 200 різноманітних заходів, в тому числі велика кількість культурно-мистецьких подій: народні майстер-класи, театралізовані постановки, виступи відомих музичних колективів, перегляди визначних українських фільмів.

У 2008 р. Україна подала на розгляд міжнародного журі Національний Сорочинський ярмарок в якості об'єкта для внесення до переліку об'єктів нематеріальної культурної спадщини, що охороняється ЮНЕСКО. Цей об'єкт поєднує в собі фольклорно-етнографічні традиції, обрядові дійства та традиційні ремесла українського народу. Прийняття рішення щодо включення Національного Сорочинського ярмарку до переліку об'єктів нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО можливе після перевірки унікальності цієї номінації та заходів держави щодо її збереження й популяризації в своїй країні.

Календарні свята з яскравими обрядовими дійствами та релігійним наповненням користуються великою популярністю й у сучасних українців. До них відносяться свято Стрітення (15 лютого) та Масляна, які завершують зимовий обрядовий цикл: це були найпоширеніші театралізовані дійства на території нашої країни, що суміщали популярні язичницькі свята з святами православними. В наш час святкування Масляної проходить практично у всіх етнографічних музеях і популяризуються багатьма туристичними фірмами, що пропонують тури вихідного дня. Зокрема, в «Парку Київська Русь», що знаходиться в Київській області, Обухівського району, с. Копачів попит на захід «Прощання з зимою» у процесі театралізованого свята Масляної величезний: на це свято прагнуть потрапити не тільки різновікові шкільні та студентські групи, а й приїжджаючі в країну туристи.

Святкування Масляної та інших сакралізованих свят в музейних комплексах – це використання подієвих факторів для залучення туристів в низький сезон. Сприяючи збереженню етнокультурної спадщини того чи іншого регіону, такі форми подієвого туризму допомагають знайомству з ним туристів з інших областей та країн, а в перспективі – залучення в регіон все більшого числа відвідувачів [3]. Чимало сучасних календарних й християнських свят перетворилось на загальнонародні свята в Україні. І хоча кожне з них міфологічно заглиблене в архаїчну культуру, нині набуває нового змісту, оскільки пов'язане з розвитком національно-патріотичної й формуванням державницької самосвідомості [8].

З урахуванням різноманітності календарних свят історико-географічних зон України, актуальним стає вивчення впливу культурного туризму на розвиток окремих регіонів. Нове розуміння культури в суспільному розвитку й усвідомлення необхідності збереження культурного різноманіття у світі розширюють перспективи культурного туризму як ресурсу регіонального розвитку, а також впливу на соціальну й культурну сферу, екологію, зовнішньоекономічну діяльність і міжнародні відносини [2]. Це пов'язано з тим, що в сучасному світі туризм із переважно економічного явища перетворюється на соціальний і культурний феномен.

Етнографічний фестиваль «Проводи отар на полонину», приурочений до дня святого Юрія, проводиться в селищі Міжгір'я Закарпатської області. Щороку, на початку травня, в мальовничому місці Українських Карпат – Синевирському перевалі відбувається урочисте дійство запалювання вівчарської ватри, виставка-продаж виробів народних умільців, гуцульські розваги, майстер-класи ковалів, дегустація страв із продуктів вівчарства, виступи колективів художньої творчості.

У розпал туристичного потоку, в літній час, доцільно в звичайні оглядові та інтерактивні екскурсії включити, наприклад, театралізовані свята Івана Купала та Маковія з обрядовими хороводами й піснями, плетінням вінків й іграми на природі. Серед інноваційних методів проведення екскурсій доцільно більше уваги приділяти залученню шкільної та студентської молоді до виставок народного костюма, що проводяться у великій кількості різними музеями.

Світова індустрія туризму за останні роки відчуває радикальну трансформацію із «старої» в «нову». «Новий» («м'який»), або сучасний, туризм характеризується активним впровадженням інформаційних технологій, наростаючим розвитком екологічного і культурного туризму (у тому числі етнографічного). Європейського туриста, насамперед, може зацікавити багатство етнічних ресурсів «нової» географічної території [7].

Зацікавлення етнокультурною спадщиною народу, зумовлене відродженням національно-культурних процесів в Україні, актуалізувало ґрунтовне пізнання всіх аспектів традиційної народної культури та побуту. Особливе місце в дослідженні української культури посідає вивчення різдвяної обрядовості, яка пов'язана із календарним циклом людини і містить чимало самобутніх і давніх явищ.

Розмаїття обрядових страв і пісень символізує своєрідний звіт новому прийдешньому рокові за здобутки і врожай у рокові, що минув.

Сьогодні відродження масової пісенної культури і звичаєвості на основі знання календарних традицій стало потужним стимулом для розвитку фестивального та етнічного туризму. На вулицях українських міст і сіл відбуваються дійства вертепів – драматизованих костюмованих вистав, присвячених Різдву. Ряджені бажають людям щастя, здоров'я й усяких гараздів [9]. Однак, характерною їх особливістю є те, що в основі різдвяних звичаїв і нині збереглося все те, що було пов'язане в ті далекі часи з хліборобським господарством. Одвічний мотив родинного благополуччя тісно пов'язувався з обрядом колядування, що походить від імені богині неба Коляди, яка в цей день народжувала Нове Сонце [6].

Ще одним символом Нового року і Різдва є дідух. Виготовляли його з необмолоченого жита, пшениці або вівса, зазвичай першого обжинкового снопа. Прикрашений стрічками і гілочками, дідух символізував спільного предка. Можливо, невипадково найбільший дідух, занесений до книги рекордів України, щорічно виставляється у Львові як символ українських традицій і спільного духу, оскільки ці традиції на західноукраїнських землях завжди підтримувалися.

Гуманістична сутність українських народних колядок і щедрівок, їх оптимістичний заряд, світлий настрій, що підсилюється відповідними обрядовими, музичними, танцювальними, ігровими елементами (народні вистави «Коза», «Вертеп»), спрямованість до основних житейських справ людини та її ціннісних субстанцій, як у минулому, так і в сьогодення є основою їх глибокої вкоріненості у традиції української народно-побутової культури [11]. Етнографічний фестиваль «Маланка-Фест», який відбувається в січні у місті Чернівці є одним із об'єктів культурної спадщини України, які викликають туристичний інтерес та сприяють відродженню свят зимового календарного циклу.

Аби зберегти й збагатити перелік об'єктів нематеріальної культурної спадщини і домогтися включення їх до світових надбань у цій сфері, необхідно розробити національну програму їх вивчення, відродження, збереження та використання в туристичній діяльності [5]. До них варто віднести, на переконання Л. П. Дядечко, такі: легенди Криму та Карпат, що пов'язані з конкретними історичними подіями та особами; стародавнє дійство, присвячене Івану Купалу, що не поступається карнавалам, занесеним до переліку свят, що охороняються ЮНЕСКО; вертепи та різдвяні колядки, які поєднують карнавальні й пісенні дійства; писанкарство, гончарство, кобзарство і та ін., що виражають культуру і мистецтво підприємницької діяльності.

Висновки.Значна частина української національної спадщини, яку сучасним українцям бажано знати і розуміти, знаходиться в народному календарі. В його надрах інтегрувалась, закріпилась та акумулювалась напрацьована народом традиційна інформація, а саме: етнічна свідомість, історична пам'ять, міфологічна та обрядова традиція. Тому відродження народних календарних свят за допомогою подієвих заходів буде сприяти зростання туристичного інтересу до нашої культури та покращенню загального іміджу держави.

Література

1. Афанасьєв О. Є. Скансени України як важливий туристичний ресурс / О. Є. Афанасьєв, Є. В. Бурлака, Ю. М. Маркіна // Туристична індустрія : сучасний стан та пріоритети розвитку : матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф., (м. Луганськ, 6-7 травня 2009 р.). – Луганськ : ДЗ ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2009. – С. 80–84.

2. Божко Л. Д. Культурний туризм як важливий чинник соціально-культурного розвитку регіонів України / Л. Д. Божко // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури ; за заг. ред. : В. М. Шейко. – Х. : ХДАК, 1993. – Вип. 32. – С. 291–292.

3. Грицку-Андрієш Ю. П. Фестивальний туризм у системі рекреаційно-туристської діяльності / Ю.П. Грицку-Андрієш, Ж.І. Бучко // Науковий вісник Чернівецького університету, вип. 519-520. Географія. – Чернівці, 2010. – с.56-60.

4. Долженко Г. П. Событийный туризм в Западной Европе и возможности его развития в России / Г. П. Долженко, А. В. Шмыткова // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки. – 2007. – № 6. – С. 116–119.

5. Дядечко Л. П. Місце нематеріальної культурної спадщини України в розвитку туризму / Л. П. Дядечко // Індустрія гостинності в країнах Європи : матеріали III міжнар. наук.-практ. конф., 4-6 грудня 2009 р. – Сімферополь : ВіТроПринт, 2009. – 176 с. – С. 33–36.

6. Колядки і щедрівки / Підготовка текстів М. Пилипчак, іл. З. Косицька, М. Косицька. – К.: ЗАДРУГА, 2007. – 128 с.

7. Кудокоцев Н.С. Этнографический потенциал и развитие этнотуризма в Донецкой области / Н.С.Кудокоцев // Вісник ДІТБ. Серія: Економіка, організація та управління підприємствами туристичної індустрії та туристичної галузі в цілому. – 2009. – №13. – С.219–224.

8. Лімaнська О. В. Свято у системі цінностей сучасної культури / О. В. Лімaнська // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. ст. за ред. Даниленка В. Я. – Харків: ХДАДМ, 2003, №3. – С. 3-12.

9. Малоока Л. В. Історична еволюція масових свят українців : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Л. В. Малоока. – К., 2005. – 19 с.

10. Різник О. Обряди і свята / Різник О., Грищенко О. Нариси української популярної культури. – К.: УЦКД, 1998. – С. 481-501.

11. Садовенко С. М. Традиційні свята зимового календарного циклу в контексті української обрядовості: минуле і сучасність [Електронний ресурс]. – Електронні дані - Туризм Гуцульщини. Режим доступу: http://tur.kosiv.info/ukrainian-culture/444-садовенко-с-м-традиційні-свята-зимового-календарного-циклу-в-контексті-української-обрядовості-минуле-і-сучасність.html. – Назва з екрана

12. Скуратівський В. Т. Місяцелік: Український народний календар / В. Т. Скуратівський. – К.: Мистецтво, 1992. – 208 с.: іл..

13. Як святкують Хелоуїн. Електронний ресурс Корисні поради Режим доступу: http://korysniporady.com.ua/yak-svyatkuvati-xellouïn/

14. Електронний ресурс Світ мрій Режим доступу: http://musart.org.ua/halloween.htm

References

1. Afanasiev, O.Y., Burlaka Y.V. & Markina, Yu.M. (2009). Skanseny of Ukraine as an important tourist resource. Proceedings of The Fourth International Scientific and Practical Conference «Tourist industry: current situation and development priorities».(pp. 80-84). Luhansk: DZ «LNU imeni Tarasa Shevchenka» [in Ukrainian].

2. Bozhko, L.D. (1993). Cultural tourism as an important factor of social-cultural development of the regions of Ukraine. Kultura Ukrainy, 32, 291.– 292 [in Ukrainian].

3. Hrytsku-Andriiesh, Y.P. & Buchko, Zh.I. (2010). Festival tourism and system of the recreation-tourism activity. Heohrafiia. Chernivtsi, 519-520, 56-60 [in Ukrainian].

4. Dolzhenko, G.P., & Shmytkova, A.V.(2007). Event tourism in Western Europe and possibilities of its development in Russia. Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Severo-Kavkazskiy region. Seriya: Obshchestvennye nauki, 6, 116-119 [in Russian].

5. Diadechko, L. P. (2009). Place of the nonmaterial Cultural Heritage of Ukraine in the development of tourism. Proceedings of the Third International Scientific Conference «Hospitality Industry in Europe».(pp. 33-36). Simferopol: ViTroPrynt [in Ukrainian].

6. Pylypchak, M. (Eds.). (2007). Koliadky & shchedrivky. Kyiv : ZADRUHA [in Ukrainian].

7. Kudokotsev, N.S. (2009). Ethnographic potential and the development of the ethnotourism in Donetsk region. Vysnyk DITB, Ekonomika, orhanizatsiia ta upravlinnia pidpryiemstvamy turystychnoi industrii ta turystychnoi haluzi v tsilomu, 13, 219-224 [in Ukrainian].

8. Limanska, O. V. (2003). Holidays and system of the values in the modern culture. Visnyk KhDADM, 3, 3-12 [in Ukrainian].

9. Malooka, L. V. (2005). Historic evolution of mass holidays of the Ukrainians. Exstended abstract of candidates thesis. Kyiv [in Ukrainian].

10. Riznyk, O. (1998). Customs and holidays. O. Hryshchenko (Ed.). Kyiv: UTsKD [in Ukrainian].

11. Sadovenko, S. M. (2013). Traditional winter holiday calendar cycle in the context of Ukrainian rituals: Past and Present. Retrieved from http://tur.kosiv.info/ukrainian-culture/444-sadovenko-s-m-.html [in Ukrainian].

12. Skurativskyi, V.T. (1992). Misiatselik: Ukrainian folk calendar. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

13. How to celebrate Halloween. (2014). Retrieved from http://korysniporady.com.ua/yak-svyatkuvati-xellouin/ [in Ukrainian].

14. Halloween. (2015) Retrieved from http://musart.org.ua/halloween.htm [in Ukrainian].

УДК 351.858:379.8].001

Донченко Наталія Петрівна,
заслужений діяч мистецтв України, професор
кафедри режисури та акторського мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
donchenko.nata1@gmail.com

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ГРИ, ЇЇ РОЛЬ У ДУХОВНІЙ КУЛЬТУРІ НАРОДУ

Мета роботи – визначення ролі ігрової діяльності у людському житті, значення гри як основного виду засобів і сфер діяльності, яка на рівні з працею, пізнанням, спілкування, мистецтвом і спортом, в умовах відкритого мікросередовища, носить різнобічний характер, стимулює розвиток особистості на всіх вікових стадіях. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, культурологічного та порівняльного методів дослідження гри як елементу духовної культури народу, її цінності у суспільному житті; у проведенні аналізу ігрової форми як активного виду дозвіллєвої діяльності; у визначенні загальної характеристики ігрової діяльності, її теорії та практики в умовах дозвілля; у обґрунтуванні гуманістичної сутності ігор. **Наукова новизна** дослідження полягає у доведенні життєстійкості ігрових форм у людському суспільстві; у визначенні жанрових ознак ігор для дітей; у системному аналізі досліджень авторитетних вчених світу стосовно визначення гри та її культурної цінності. **Висновки.** У результаті здійсненого дослідження можна зробити висновок про те, що давніх-давен і до нині люди грали і грають у різноманітні ігри незалежно від віку і соціального стану. Гра є природною для людини, як і інші види життєдіяльності; гра завжди була і залишається засобом навчання і виховання особистості. Національні ігри, маючи понад тисячолітню історію, дійшли до нас, стійко зберігаючи характерні особливості змісту, традиційну форму, структуру, характер та засіб виконання. Гра є одним з яскравих феноменів народної традиційно-побутової культури, у змісті якого відображена національна психологія народу, на сучасному етапі гра залишається найактивнішим видом дозвіллєвої діяльності особистості та суспільства в цілому.

Ключові слова: гра, ігрова діяльність, дозвілля, дозвіллєва діяльність.

Донченко Наталия Петровна, *заслуженный деятель искусств Украины, профессор кафедры режиссуры и актерского искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Общая характеристика игры, ее роль в духовной культуре народа

Цель работы – определение роли игровой деятельности в жизни человека, значение игры как основного вида способов и сфер деятельности, которая наравне с трудом, познанием, общением, искусством и спортом, в условиях открытой микросреды, носит разносторонний характер, стимулирует развитие личности на всех возрастных уровнях. **Методология исследования** заключается в применении аналитического, функционального, культурологического, сравнительного методов исследования игры как элемента духовной культуры народа, ее ценности в общественной жизни; в проведении анализа игровой формы как активного вида досуговой деятельности; в определении общей характеристики игровой деятельности, ее теории и практики в условиях досуга; в обосновании гуманистической сущности игр. **Научная новизна** исследования состоит в доказательстве жизнестойкости игровых форм в человеческом обществе; в определении жанровых признаков игр для детей; в системном анализе исследований авторитетных ученых мира относительно определения игры и ее культурной ценности. **Выводы.** В результате проведенного анализа исследования можно сделать вывод о том, что издавна и доныне люди играли и играют в разнообразные игры независимо от возраста и социального положения. Игра есть природной для человека, как и другие виды жизнедеятельности, она всегда была и остается средством обучения и воспитания личности. Национальные игры, имея более чем тысячелетнюю историю, дошли к нам, стойко сохранив характерные особенности содержания, традиционную форму, структуру, характер и способ исполнения. Игра является одним из наиболее ярких феноменов народной традиционно-бытовой культуры, в содержании которого отражена национальная психология народа. На современном этапе игра остается самым активным видом досуговой деятельности личности и общества в целом.

Ключевые слова: игра, игровая деятельность, досуг, досуговая деятельность.

Donchenko Natalia, *Honoured Artist of Ukraine, professor of directing and dramatic art chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

General characteristics of the game, its role in spiritual culture of the people

Purpose of Article. The aim of the work is to define the role of the game in human life, its importance as the main type of facilities and activities that on the level of knowledge, communication, art and sport in the open microenvironment, carries versatile character, encourages personal development at all age stages. **Methodology.** The research methodology consists of analytical, functional, comparative and cultural scientific methods of the game as a part of the spiritual culture of the people, its values in public life; in analysing the game form as the active form of leisure activity; in determining the overall characteristics of the game, its theory and practice in terms of leisure; in essence humanist

© Донченко Н. П., 2016

justification of the games. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the research is to prove the viability of game forms in human society; in the definition of genre features games for children; in system analysis research reputable scientists in the world on defining game and its cultural significance. **Conclusions.** As a result of the research we could conclude the following. Firstly, from the ancient times until now the people have played in a variety of games, regardless of age and social status. Secondly, the game is natural for humans, like other types of activity. Thirdly, the game has always been a medium of instruction and education of the individual. Fourthly, the national games, with more than a thousand years of history, come to us, consistently maintaining the characteristics of the content, the traditional form, structure, nature and means of execution. Fifthly, the game is one of the brightest phenomena of popular traditional household culture, the content of which reflects the national psychology of people. And finally, the game will always be the most active type of leisure activity of the individual and society in general.

Keywords: game, play activity, leisure, recreational activities

З погляду перебудови суспільного виховання у нашій країні безумовної актуальності набирає пошук засобів гуманізації соціокультурного мікросередовища. До останніх з повним правом можна віднести гру – один з основних видів, засобів та сфер діяльності, яка на рівні з працею, пізнанням, спілкуванням, мистецтвом, спортом в умовах відкритого мікросередовища, носить різносторонній характер, стимулює розвиток особистості на всіх вікових стадіях.

Характер та умови суспільного буття значною мірою впливають як на ігри, яким надається перевага за тих чи інших періодів життя людини і суспільства в цілому, так і на час, призначений для них. Як активний вид дозвільної діяльності гра сприяє не тільки розвитку вправності й кмітливості, логічного мислення, загартуванню волі, вихованню витримки, але й тренує їх. Ігри роблять дозвілля цікавим і змістовним, допомагають людині психологічно та емоційно розрядитися, зняти втому. Водночас ігри уможливлюють позитивні емоції, піднімають життєвий тонус. Навіть, якщо гра принесла засмучення від програшу, переживання в процесі самої гри мають винятково позитивне значення.

Гра зміцнює контакти між людьми, зближує їх і створює основу дружніх стосунків. Вона корисна в будь-якому віці. Діти закріплюють у ній своє уявлення про світ, що їх оточує, тренують образну уяву, розвивають творчі здібності. Батьки, які володіють стратегією гри, завойовують авторитет співучасника гри – сина або доньки – слугують для них прикладом виховання позитивних рис особистості. Гра для людей похилого віку – це вправи для пам'яті і мислення, перепона для їх згасання.

Як жоден із інших засобів гра за своєю соціальною природою, змістом і механізмом розвитку вважається неформальною. Вона немовби виключає співіснування таких явищ, як заорганізованість, байдужість, безініціативність, муштра, одним словом, – формалізм в принципі несумісний з ідеєю реалізації творчих здібностей і можливостей кожної особистості.

Розглянемо декілька спостережень та висновків, зроблених авторитетними вченими світу стосовно визначення, що таке гра і в чому полягає її культурна цінність. «Гра людини є соціальним та естетико-культурним феноменом, а його зміст і багатоманітність форм народжені тим самим, що й народжені сама людина та її культура, – працею й спілкуванням», – стверджував Г.В.Плеханов [4, 54]. У визначенні гри Г.Плеханов послуговувався двома принципами: безумовним спорідненням гри з мистецтвом та матеріальною незацікавленістю, тобто мистецтво вільне і незалежне, як і сама гра, а відтак, як подібне до гри, різко відрізняється від ремесла. Отже, для Г.Плеханова гра – це духовно-практична діяльність, що наділена естетичними якостями. Плеханов розглядає гру, враховуючи всю її соціальну історію. За естетичною теорією Г.Плеханова, у первісних народів мистецтво і гра тісно переплітались між собою. Так, Г.Плеханов завжди критикував М.Г.Чернишевського за те, що останній ставився до гри, як до забави, або як до несерйозної розваги. «На історичних поглядах Чернишевського відбився основний прорахунок філософії Фейєрбаха: не розробленість її …діалектичної сторони. І тільки завдяки тому, що не розроблена ця сторона в засвоєній ним філософії, Чернишевський міг не звернути уваги на, те настільки важливе поняття гри для матеріалістичного розуміння мистецтва» [5, 317].

Своєрідно розглядає питання щодо суті гри, її функцій американський психолог Г.Лендред у праці «Ігрова терапія: мистецтво відносин». «Про першорядне значення гри для природного розвитку маляти свідчить те, що ООН проголосила гру універсальним і невід'ємним правом дитини. Гра – це єдина центральна діяльність дитини за усіх часів і в усіх народів. Дітей не треба навчати грі, не треба примушувати їх грати. Діти грають спонтанно, охоче, із задоволенням, не переслідуючи жодних конкретних цілей» [3, 18].

Його колега психолог Е. Берн у своїй роботі «Ігри, в які грають люди» дав визначення гри як серії послідових прихованих додаткових трансакцій з чітко визначеним і передбаченим кінцем: «...коротко кажучи, це серія ходів, які містять в собі пастку...» [1, 37]. Далі Е.Берн розглядає суттєву особливість гри – кульмінацію: виграш. «Попередні ходи робляться саме для того, щоб підготувати

ситуацію, яка забезпечить виграш, але при цьому ходи плануються з таким розрахунком, щоб кожен наступний крок також приносив максимально можливе задоволення» [1, 38].

Психолог, доктор С.Міллер у своїх теоретичних дослідженнях «Психологія гри» визначила важливість ролі ігор у розвитку фантазії дитини, а також вплив на гру індивідуальних та соціальних відмінностей. Вона зазначила важливість ігрової терапії і її необхідності у людській життєдіяльності [8, 10]. Так само Д. Ельконін у своїх дослідженнях підняв питання психологічної теорії дитячої гри, які і виклав у книзі «Психологія гри». Ельконін докладно розглянув гіпотезу про історичне походження гри; бачення про гру як форму орієнтованої діяльності; визначення витоку виникнення гри – предметної дії; а також поняття значення гри як початку інтелектуальних форм бачення і світосприйняття [11, 24-80].

Масштабно простежив поняття гри голландський учений Й.Гейзінга у праці «Homo Ludens» («Людина, що грає»). Він проаналізував гру, прослідкував великий шлях від різноманітних спортивних ігор до масових свят і довів, що гра є основною частиною життя в дитинстві і юності людини, до того ж частиною найбільш природною. Вчений відвів грі особливу роль у святкових шоу. Й.Гейзінга визначив гру як важливий елемент в організації будь-якого відпочинку, як початковий імпульс людської історії [10, 20-80].

Найбільш вдалими і цікавими, на нашу думку, є дослідження психолога Д.Узнадзе, який розглядає гру поряд з іншими типами поведінки. В теорії цього вченого в такий спосіб трактуються питання схожості між грою і художньою творчістю; зв'язок гри і художньої творчості з фантазією, ілюзією та зумовленістю. Д.Узнадзе доводить, що людина отримає рівнозначне задоволення як від гри, так і від творчості. Вважаємо слушною й думку Д.Узнадзе щодо активізації самих установок особистості в процесі гри і художньої творчості [9, 18-36].

Зробивши екскурс в теорію гри, ми можемо зробити висновок про те як серйозно ставилися і ставляться вчені світу до питання мистецтва гри та цінності існування ігрової діяльності. Гра – дійсно соціальне і педагогічне явище, роль якого в житті особистості важко переоцінити. Людина розглядає гру як джерело радощів і насолоди. Ігрова діяльність – це сукупність дій, що викликають певний інтерес у людини в прямому і безпосередньому сенсі.

Закінчивши розгляд наукових праць з теорії гри, що розкривають справжню культурну цінність гри, її подібність і відмінність від мистецтв та інших видів людської діяльності, спробуємо дати власне визначення цього феномена з погляду фізичного, інтелектуального, естетичного розвитку людини. «Гра – це серія логічно побудованих подій, які гравець виконує за правилами, здійснюючи різноманітні розумові, або фізичні дії для отримання певного задоволення. У всіх випадках ігрова дія супроводжується піднесенням сил – фізичних і духовних. Гра приносить людині справжню радість і розрядку» [2, 15].

З давніх-давен й донині люди грали і грають у різноманітні ігри. Народні ігри, маючи понад тисячолітню історію, зазнавши неминучих різночасових нашарувань, діахронічних еволюційних змін, впливів тощо, дійшли до нас, стійко зберігаючи характерні особливості змісту, традиційну форму, структуру, характер та засіб виконання. Власне, це – один із яскравих феноменів стійкості народної традиційно-побутової культури. В їхньому змісті відображено національну психологію народу.

Національні дитячі ігри як невід'ємна частина духовної культури народу протягом століть формували естетичні смаки дитини, становлячи морально-етичну основу розвитку особистості. «Гра, – писав В.О.Сухомлинський, – це величезне світле вікно, крізь яке в духовний світ дитини вливається живлючий потік уявлень, понять про навколишній світ. Гра – це іскра, що засвідчує вогник допитливості» [7, 103].

Жанри дитячої гри мають різні джерела і виникли в різні історичні періоди розвитку людини. Так, деякі з них започатковані в народних обрядах та віруваннях, сягають корінням у глиб віків. Від дорослих до дітей перейшли і деякі ігри пізнішого походження, зазнавши при цьому певних змін. Чимало ігор і забав мають виразні ознаки дитячої творчості – безпосередність, емоційність, потяг до гри словами і звуками, таємничості й загадковості. У народних дитячих забавах завуальована мета гри як засобу виховання, але й, разом з тим, усі вони цілком педагогічні.

Українським дитячим іграм властива тематична і сюжетна різноманітність, розмаїтість образів і думок. Серед них – ігри про саму дитину, її оточення, сприйняття нею життєвих подій. Існує чимало ігор, де основними героями виступають тварини і птахи, казкові герої. Це прості ігрові форми, наприклад, дитяча гра «Щітка» та «Кіт і миші» У грі «Щітка» хлопчики і дівчатка стають одне за одним і кладуть руки на плечі попереднього. Першим стоїть найменший. Ведучий ходить навколо цього ряду і співає: «Ой щі-щітка маленька, Скажи, скажи, де твоя ненька». Діти відповідають: «На морковці сиділа, сиділа, Дрібний мачок дзюбила, дзюбила. Ой, дзюб, дзюб, дзюбанець, По три копи гребі-

нець, По чотири – щітки, Кошелькові дітки». При цьому ведучий бере останнього за руку, і вже вдвох вони обходять ряд, співаючи. Так дія повторюється, аж поки залишиться тільки найменший. Тоді всі гуртом підкидають його вгору. Гра «Кіт і миші» починається з тим, що «миші» стають у ряд і тримають одне одного за пояс. «Кіт» - попереду. «Кіт: "А багацько у стозі мишей?" Миші: - «Копа». Кіт: «А не бояться кота?» Миші: - «Ні». Кіт: - «Кіт обернеться – мишу зловить!». Миші: - «А чорта з'їсть!». Під час діалогу «Кіт» намагається обернутись і спіймати одну із «Мишей», яка стоїть у кінці ряду, але ряд вивертається в протилежний бік, відтягуючи «Кота». Якщо «Котові» вдається упіймати «Мишу», він ставить її за собою, і гра продовжується далі.

Для розуміння певної частини дитячих ігор і забав необхідне уявлення про конкретну ситуацію, в якій вони виникають. Діти емоційно реагують на все, що відбувається в їхньому товаристві і мало не на кожну ситуацію вони вигадують своєрідну гру. Щоправда, таких ситуативних ігор до нас дійшло не дуже багато, наприклад, «А ми просо сіяли» – дві групи дівчат і хлопців: перша - співає, друга – відповідає; «Перепілка», «Подолянка», «Царівна» тощо.

Важливим моментом дитячої гри є справедливий розподіл ролей серед учасників. У дітей для цього існують різні способи: вимірювання на палиці, вимазування крейдою чи сажею пальця і вгадування його в стиснутій в кулак руці та ін. Розподіл на групи відбувається за допомогою жеребкових примовок. Та найпоширенішим способом розподілу ролей у грі є лічилки.

Чимало ігор супроводжуються своєрідними поетичними вставками, що мають найрізноманітніше призначення, сигналізують про початок гри або якийсь її етап, коментують події, що відбуваються тощо. В кожному разі вони збагачують і урізноманітнюють гру, надаючи їй національного забарвлення. В.Скуратівський зазначав, що переважна більшість дитячих ігор є не лише формою проведення дозвілля – в них дитина розвивається фізично і духовно. Дитяча гра існувала і певною мірою продовжує існувати як суттєва частина національної народної творчості, що відбиває динаміку її життя і розмаїття форм [6, 11-30].

Найдавнішими за походженням є хороводні драматичні ігри, що колись були частиною обрядів весняно-літнього календарного циклу і які ще до сьогодні подекуди виконуються саме в цей період.

Хороводне коло відображало зовнішню форму благодатного сонця - символу життя. У цьому відчувається відгомін магічного обряду – піснею і танцем прохати природу допомогти людям. Купальські обряди-ігрища: хороводи, купання, стрибання через вогнища, ворожіння на вінках також мали магічний зміст – очищення від гріхів перед жнивами, прибуття сили, здоров'я.

Пісні в хороводних діях прості, легкі для запам'ятовування, пов'язані з темою землеробської праці; виконуються вони, як правило, усіма учасниками, в словах і пластиці рухів, в яких відтворюються процеси сівби, зростання, збирання, обробітку різних рослин.

Природний інтерес людини до всього живого сприяв поширенню ігор, в основі яких є птахи та звірі. Це хороводні драматичні ігри, де дія, рух поєднуються з добре розвиненим діалогом і створюють певний сюжет. Ці ігри відтворюють гострі моменти боротьби сильного із слабким. Основною метою хороводних ігор є розвиток творчих здібностей молоді, створення атмосфери вільного спілкування, доброзичливих відносин. Без хороводних ігор не обходилось жодне народне свято.

За темами хороводи можна поділити на три групи: до першої належать хороводи, в яких відображаються трудові процеси; до другої – хороводи, в яких відображаються родинно-побутові відносини трудового народу; до третьої – хороводи, в яких знайшли свій вияв патріотичні почуття народу, оспівується рідна природа.

Хороводи являють собою синтетичний вид народної творчості, в якому органічно переплітаються поезія, музика та хореографія. Ідейний зміст того чи іншого хороводу розкривається в пісні. Отже, текст в обрядових танцях має першорядне значення, бо він визначає його зміст та хореографічний малюнок. В народних хороводних іграх широко використовується атрибутика: уквітчане стрічками і вінками кільце, опудало тощо. Нерідко розпалюється велике вогнище, через яке стрибають учасники гри-хороводу (це стосується купальських ігрищ). Раніше і атрибутика, і вогнище мали, мабуть, відповідне обрядове значення. Тепер це звичайний художній засіб, який посилює емоційне сприйняття хороводів глядачем. Характерною рисою текстів хороводних ігор слід вважати незмінне повторення одних і тих самих слів. У текстах хороводних ігор, як у дзеркалі, відбиті різноманітні сторони життя народу, його мрії і сподівання. Тексти хороводів мають не тільки художнє, а й історико-пізнавальне значення. Характерними особливостями хороводних ігор є те, що учасники діють під постійним керівництвом і контролем ведучого (заводія); чітке одночасне виконання ритмічних рухів танцювального або спортивного характеру, фігурного кроку, різного роду перебудов; супроводження ігрового дійства масовим співом. Хороводні ігри вирізняються з-поміж усіх інших ігрових форм меншою імпровізаційністю.

Також серед традиційних народних ігор варто зазначити суто спортивні, в яких драматизація поєднується зі змаганням – біганням навздогін, наввипередки, пошуком, прориванням кола тощо. У деяких іграх використовуються спортивні знаряддя – м'ячі, палиці, кулі, камінці тощо Традиційні спортивні розваги виховували фізичну силу, формували мужність та виховували морально.

Широкий спектр сюжетів і мотивів охоплює весь народний календарний комплекс, який став однією з найулюбленіших складових народної традиційно-побутової культури. З відповідними обрядовими та ігровими діями, танцями, музикою, жартами зазвичай поєднувалися колядування та щедрування. Протягом віків він видозмінювався, поступово включаючи до себе усе нові й нові компоненти.

Ігри завжди виконували важливі суспільні функції, мали глибокий зміст, у них людина найгостріше відчувала себе водночас і особистістю, і членом колективу. Функціональне завдання, світлий настрій, святково-романтична піднесеність над буденністю, багата гуманістична сутність ігор – одна з найголовніших засад їхнього довговічного і глибокого укорінення в народні традиції. І, переживши віки, українські національні ігри як безцінне багатство і далі передаватимуться нащадкам.

Література

1. Берн. Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы: Пер. с англ / Общ. ред. М.С.Мацковского; Послесловие Л.Г.Ионина и М.С.Мацковского / Э.Берн. – СПб.: Лениздат, 1992. – 400 с.: ил.

2. Донченко Н.П. Мистецтво гри: /Теорія і практика ігрової діяльності в умовах дозвілля: Навч. пособник /Н.П.Донченко. – К.: Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 1999. – 176 с.

3. Лэндрет Г.Л. Игровая терапия: искусство отношений: Пер с англ.. / Предисл. А.Я.Варга/ Г.Л.Лэндрет. – М.: Международная педагогическая академия, 1994. – 368 с.

4. Плеханов Г.В. Собрание починений: в 24-х тт. Т.V /Г.В.Плеханов. – М.: Государственное издательство, 1925. – 363 с.

5. Плеханов Г.В. Собрание починений: в 24-х тт. Т.XIV /Г.В.Плеханов. – М.: Государственное издательство, 1925. – 345 с.

6. Скуратівський В.Т. Берегиня [Текст] : художні оповіді, новели / В.Т.Скуратівський. – К.: Радянський письменник, 1987. – 276 с.: іл.

7. Сухомлинський В.О. Вибрані твори. в 5-ти т. Т.3. Серце віддаю дітям, Народження громадянина. Листи до сина / В.О.Сухомлинський. – К., „Рад. школа", 1977. – 670 с.

8. Сюзанна Миллер. Психология игры: Пер. с англ. В.С.Сысоев /С.Миллер. – СПб.: Университетская книга, 1999. – 320 с.

9. Узнадзе Д. Психологические исследования /Д.Узнадзе. – М.: Наука, 1966. – 452 с.

10. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий /Пер. с нидерл. В.В.Ошиса/ Й.Хейзинга. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 352 с.

11. Эльконин Д.Б. Психология игры. – 2-е изд. /Д.Б.Эльконин. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.

References

1. Berne, E. (1992). Games are played by people. Psychology of human relationships. People who play games. Psychology of human fate. SPb.: Lenizdat [in Russian].

2. Donchenko, N.P. (1999). Art of game: Theory and practice of game in leisure time. Textbook. Kyiv [in Ukrainian].

3. Landreth, G.L. (1994). Play therapy: the art of relations. Moscow: International Pedagogical Academy [in Russian].

4. Plekhanov G.V. (1925). Collection in 24 vols. Moscow: State Publishing House [in Russian].

5. Plekhanov, G.V. (1925). Collection in 24 vols. Moscow: State Publishing House [in Russian].

6. Skurativsky, V.T. (1987). Keeper: art stories and novels. Kyiv: Radyanska pismennik [in Ukrainian].

7. Suhomlinsky, V.O. (1977). Selected masterpieces in 5 V. V.3. I give my heart to the children. The birth of the citizen. The letters to the son. Kyiv: Rad shkola [in Ukrainian].

8. Miller, S. (1999). Game Psychology. SPb: University Book [in Russian].

9. Uznadze, D. (1966). Psychological studies. Moscow: Nauka [in Russian].

10. Huizinga, J. (2001). Homo ludens. Man playing. (V.V. Oshisa, Trans). Moscow: Publishing house Eksmo-Press [in Russian].

11. Elkonin, D.B. (2nd ed.). (1999). Psychology of the game. Moscow: Humanit. ed. VLADOS Center [in Russian].

УДК 168.522:130.2

Сидоровська Євгенія Андріївна,
викладач кафедри філософії
Київського національного університету
культури і мистецтв,
savikt@ukr.net

«ЖИТТЄВИЙ СВІТ» ЛЮДИНИ ЯК ЧИННИК ОСВОЄННЯ ТА КОНСТРУЮВАННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ: ДОСВІД ОПРАЦЮВАННЯ ПРОБЛЕМИ

Мета дослідження – систематизувати існуючі теорії щодо проблеми буття людини - «життєвого світу» людини (за Е. Гуссерлем), уточнити, на основі цієї систематизації визначення поняття «життєвий світ» людини, довести взаємообумовленість «життєвого світу» людини та світовідношення, що, у свою чергу, детермінує її діяльність. **Методологічною основою дослідження** є загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення досліджуваної проблеми. Мета та завдання роботи обумовили застосування таких методів дослідження: історико-культурного, що передбачає об'єктивне ставлення до накопичення первинних даних; герменевтичного – для дослідження та систематизації різних модифікацій поняття «життєвий світ»; аналітичного – у вивченні концептуальних засад, на яких ґрунтуються сучасні підходи до вивчення проблеми «життєвого світу». **Наукова новизна** роботи полягає у систематизації існуючих теорій щодо життєсвіту людини, в уточненні визначення поняття «життєвий світ». У дослідженні доводиться взаємообумовленість життєвого світу людини та її світосприйняття, що, у свою чергу, детермінує її дії. **Висновки.** «Життєвий світ» людини – це особистісно-досвідний і в досвіді осяжний світ, даний у багатстві чуттєво-розумового сприймання, переживань та цінностей, у якому розгортається усе життя кожної окремої людини (номада). З огляду проведеного вивчення проблеми, не можна заперечувати того, що стосовно дозвілля актуалізується культурологічна рефлексія морального, а також і естетичного підґрунтя «життєвого світу» у різновекторності її проявів – від феноменологічно-онтологічного до аксіологічного та комунікативного дискурсу.

Ключові слова: «життєвий світ» людини, буття, номад, повсякдення, соціокультурний простір.

***Сидоровская Евгения Андреевна**, преподаватель кафедры философии Киевского национального университета культуры и искусств*

«Жизненный мир» человека как фактор освоения и конструирования социокультурного пространства: опыт осмысления проблемы

Цель исследования – систематизировать существующие теории по проблеме бытия человека, «жизненного мира» человека (по Э. Гуссерлю), уточнить на основе этой систематизации определение понятия «жизненный мир» человека, доказать взаимообусловленность «жизненного мира» человека и его мироотношения, что, в свою очередь, детерминирует человеческую деятельность. **Методологической основой** исследования являются общенаучные принципы систематизации и обобщения исследуемой проблемы. Цель и задачи работы обусловили применение таких методов исследования: историко-культурного, который предусматривает объективное отношение к накоплению первичных данных; герменевтического – для исследования и систематизации различных модификаций понятия «жизненный мир»; аналитического – в изучении концептуальных основ, на которых основываются современные подходы к изучению проблемы «жизненного мира». **Научная новизна** работы заключается в систематизации существующих теорий относительно жизненного мира человека, в уточнении определения понятия «жизненный мир». В исследовании доказывается взаимообусловленность жизненного мира человека и его мировосприятия, что, в свою очередь, детерминирует действия индивида. **Выводы.** «Жизненный мир» человека – это личностно-опытный и в опыте обозримый мир, данный в богатстве чувственно-умственного восприятия, переживаний и ценностей, в котором разворачивается вся жизнь каждого отдельного человека (номада). Учитывая проведенное исследование проблемы, нельзя отрицать того, что в отношении досуга актуализируется культурологическая рефлексия моральной, а также и эстетической основы «жизненного мира» в разновекторности его проявлений - от феноменолого-онтологического к аксиологическому и коммуникативному дискурсу.

Ключевые слова: «жизненный мир» человека, бытие, номад, повседневность, социокультурное пространство

***Sydorovskaya Eugeniya**, lecturer of the Philosophy chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

"Life world" as a factor in human development and construction of socio-cultural space: the experience of working out problems

Purpose of article. The aims of the article are to systemize the existing theories about the problem of human being, "life-world" (according to Husserl); to clarify the definition of "life-world" person; to bring interdependence "life-world" of a man – a world-attitude and to show that a "life-world" person and world-attitude determine their activity. **Methodology.** The methodological basis of the study is general scientific principles of organizing and summarizing research problem. The aims and tasks stipulated the use of such methods as historical and cultural, which provides an

© Сидоровська Є. А., 2016

objective attitude to the accumulation of raw data; hermeneutic - to study and systematize various modifications of the concept of "life-world"; analytical – to study the conceptual framework, which is based on modern approaches to the study of "life world". **Scientific novelty.** The scientific novelty of the work is to systematize the existing theories about human life world and to clarify the definition of "life-world". The author also tries to prove vital interdependence of the world of man and his world-perception. The life-world of man and his relation to the world determine individual actions are shown. **Conclusions.** "Life world" of a man is a personal and experiential world that is perceived in experience. It is given in the richness of sensory-cognitive perception, feelings and values where the whole life of each individual (Nomad) goes. The study suggests the problem: in the leisure the cultural reflection of moral and aesthetic grounds "life world" that develops in different vectors of its manifestations - from the phenomenologically-ontological and axiological to communicative discourse activates.

Keywords: "life-world" human, being, nomad, daily life, socio-cultural space.

Актуальність теми дослідження. Поняття «життєвий світ» увів у науковий обіг німецький філософ, засновник феноменології Е. Гуссерль. Згідно теорії Е. Гуссерля, «життєвий світ» - це світ не тільки природи, а й створений людиною і людством світ «другої природи» - її особливих предметностей і смислів. Оточуючий нас світ - це завжди і світ соціокультурний, історично визначений та даний. Поняття «життєвий світ» у теорії Е. Гуссерля не тотожне поняттю «природний світ», дана категорія включає в себе не тільки природний світ, але і всі ознаки історичної, соціальної дійсності (наукова практика, мистецтво, техніка тощо). Отже, життєвий світ - це історичний, соціальний, культурний простір повсякденного буття людини, заповнений штучними феноменами, створеними людиною, включеними в орбіту її діяльності «тут» і «зараз». Існують різні картини світу, що втілюють різні способи бачення та інтерпретації життєвого світу. Але по відношенню до життєвого світу картина світу - це завжди певний спосіб включення людини-суб'єкта в простір життєвого світу, в тканину повсякденного буття; визначення свого місця в ньому, вибудовування системи уявлень і цінностей з метою створення механізму упорядкування, систематизації, а значить, пояснення світу. Ця проблематика набула значної актуалізації та концептуалізації у теоріях Х. Арендт, П. Бергера, М. Гайдеґґера, М. Гартмана, Ч. Кулі, Т. Лукмана, М. Мерло-Понті, Дж. Міда, Ж.-П. Сартра, Дж. Хоманса, М. Шелера, К. Ясперса.

У постмодерністському дискурсі питання життєсвіту дотично представлено у працях Ж. Бодрійяра, Ф. Гваттарі, Ж. Дельоза, Ж. Дерріди, У. Еко, Ю. Кристєвої, Ж.-Ф. Ліотара. В українській гуманістиці проблемі «життєвого світу» людини присвячена фундаментальна праця А. Залужної «Життєвий світ людини як смисловий універсум культури: морально-естетичні виміри» (2012). У тому чи іншому аспекті це питання досліджували М. Галушко, О. Гомілко, Н. Жукова, С. Кошарний, Л. Левчук, В. Малахов, О. Наконечна, О. Оніщенко, М. Попович, О. Попович, Г. Фесенко.

Незважаючи на значну кількість праць, у яких питання «життєвого світу» розглядається у тому чи іншому аспекті, слід зазначити, що проблема життєсвіту як чинника освоєння та конструювання соціокультурного простору досліджена не достатньо і потребує ґрунтовного вивчення, чим і обумовлюється актуальність цієї роботи.

Мета дослідження – систематизувати існуючі теорії щодо проблеми буття людини - «життєвого світу» людини (за Е. Гуссерлем), уточнити на основі цієї систематизації визначення поняття «життєвий світ» людини, довести взаємообумовленість «життєвого світу» людини та світовідношення, що, у свою чергу, детермінує її діяльність.

Виклад основного матеріалу. Згідно філософії Е. Гуссерля, етнічна картина світу («домашній життєвий світ») втілює стійкі сенсо-значущі одиниці, що визначають суть культури даного народу і забезпечують стабільність і незмінність її патернів протягом століть. «Сприйняття життєвого світу на рівні первинних вражень і відчуттів, міфологічних побудов, інтуїцій визначає спосіб моделювання світу в рамках традиційної культури і є головною сутнісною її особливістю» [10, 119]. Е. Гуссерль стверджував, що життєвий світ формується, конституюється завдяки суб'єктивності. «Контраст між суб'єктивністю життєвого світу і “об'єктивним”, “істинним” світом полягає лише в тому, що останній являє собою теоретико-логічну субструкцію, що охоплює те, що принципово несприймається, принципово непізнається в досвіді в своєму власному самісному бутті, тоді як суб'єктивне життєвого світу цілком і окремо відзначено якраз своєю дійсною дослідною пізнаваністю» [3, 174]. Ще до виникнення категорій і понять наукового знання світ вже розумівся і оцінювався людиною-суб'єктом, яка накопичувала судження, уявлення, інтерпретації. Світ – це корелят суб’єктивних явищ, думок, суб’єктивних актів та здібностей, в яких він (світ) завжди набуває нових сенсів змінної єдності. При цьому, за Е. Гуссерлем, суб’єкти є лише окремими утвореннями універсуму. Відтак, «життєвий світ» Е. Гуссерля невіддільний від поняття «суб'єктивність».

М. Гайдеґґер називає суб'єктивністю ту частину людської психіки, яка фіксує відчуття і сприйняття елементів зовнішніх впливів і психічних станів як реально існуючих, значущих для суб'єкта-

людини, як цілком самостійну реальність. В рамках однієї цивілізації, однієї культури, одного історичного часу для кожної людини існує своє, мовою М. Гайдеггера, тут-буття (Dasein), що включає в себе безліч реальностей, які можуть зайняти своє місце в потоці подій: простір, в якому живуть люди, соціальне оточення, яке визначає їх буття, етичні усвідомлені і неусвідомлені правила, релігійні вірування, філософські погляди. Скільки людей, стільки Dasein, стільки реальностей в одному історичному часі, в одній культурі. Відтак, суб'єкт в тій чи іншій мірі є свого роду джерелом породження «життєвої форми», яка втілює образи життєвого світу, структуруючи уявлення суб'єкта про нього.

Слід зазначити, що М. Гайдеггер значно вплинув на розвиток філософської та культурологічної думки XX ст., зокрема, на теоретичні розвідки німецького філософа, культуролога, психолога, одного з представників екзистенціалізму - К. Ясперса. Щоправда, теоретичні розбіжності між філософами були актуалізовані їх політичним розривом, пов'язаним з симпатіями Гайдеґґера нацистам. Як би там не було, саме М. Гайдеґґер та К. Ясперс увійшли в історію філософії як родоначальники екзистенціалізму в Німеччині, хоча сам М. Гайдеґґер заперечував свою приналежність до цієї течії, а К. Ясперс після 1933 року стверджував, що не має нічого спільного з М. Гайдеґґером.

Згідно позиції К. Ясперса у бутті людини можна виокремити кілька рівнів. Перший – це існування людини як тіла, комунікація на цьому рівні підпорядкована принципам корисності. Другий рівень являє свідомість в тому змісті і структурі, які роблять її тотожною свідомості інших людей. Третій рівень - це «розум», або «дух», який розуміється філософом услід за класиками (Кантом, Фіхте і Гегелем) як цілісність мислення, діяльності, почуття, і відрізняється від розсудку як тимчасова подія від позачасової структури [14, 57-58]. Дух – це світ ідей. Наприклад, ідеї про світ, про душу, про життя, про завдання нашого існування дають нам імпульс для осягнення тотального змісту навколишнього. Вони - не предмети, не речі, але проявляються в логічних схемах і чуттєвих образах, впливаючи на нас. Людям вдається що-небудь зрозуміти в житті тільки завдяки їх наявності. Там, де зникають ідеї, світ розпадається на безліч розсіяних предметів. На відміну від розсудкових категорій, ідеї осягаються лише розумом. Більшість людей проживають життя, перш за все, сприймаючи його як своє наявне буття. Існування «у світі» є життя в натовпі, дотримання загальноприйнятих цінностей і стандартів, ідеологічних стереотипів, масової моди і т. п. Сучасна людина приймає стан такої уніфікованості за благо і зручність. Але споконвічний зміст і пафос буття, як пояснює К. Ясперс, розкривається людині лише в моменти кардинальних, життєвих потрясінь - межових ситуацій, їх переживання і усвідомлення (хвороба, смерть, боротьба, провина і т. п.). Це і є справжнє життя – екзистенція.

За К. Ясперсом, екзистенція - є власне існування людини, яке не визначається нічим зовнішнім - тільки її індивідуальністю. В силу цього екзистенція кожної особистості унікальна, тому наука з її узагальненнями не може її зафіксувати і описати за допомогою понять. Унікальність і неповторність екзистенції полягає у тому, що вона взагалі не може бути виражена в мові, оскільки будь-яке слово вже узагальнює. З тієї ж самої причини абсолютно неприпустимо виводити екзистенцію з родових властивостей людини, з її природи або сутності. «Справжня цінність людини полягає не в роді або типі, до якого вона наближається, а в історично одиничній людині, яка не може бути замінена і заміщена» [13, 453]. Екзистенція як феномен буття переживається. Але оскільки вона переживається, вона розуміється. Більш того, вона розуміється саме в переживанні. Якщо ми захочемо відсторонитися від переживання, спробуємо подивитися на неї як на об'єкт, у нас нічого не вийде. Власну екзистенцію не можна передати іншій людині, її не можна переказати, як, скажімо, переказується математична формула. Тому екзистенцію не можна тільки знати, її треба «пропускати через себе» і в такій формі відчувати і розуміти. «Екзистенція робиться ясною для себе тільки завдяки розуму; розум отримує зміст тільки завдяки екзистенції» [14, 61].

Екзистенція виявляється в комунікації: «Комунікація становить всеосяжну сутність цього буття в такій вирішальній мірі, що все те, чим є людина, і все, що існує для неї, в тому чи іншому сенсі знаходиться в комунікації» [14, 75].

Не можна не погодитися з О. Первушиною у тому, що очевидним для сучасної культурології є той факт, що людина володіє трансформаційними механізмами, що переводять значущі для індивіда і роду переживання у внутрішні концепти, уявлення, а потім в знаки і символи, які мають зовнішнє вираження і доступні для сприйняття іншими. Передбачається, що людина живе в двох паралельних світах. Один з них складають «реальні», «об'єктивні» події, що відбуваються незалежно від кожного окремого індивіда, що становлять умови, оточення, динамічне поле його існування. Інший - з потоку сприйняття індивідуально і соціально значущих подій і їх внутрішнього упорядкування. При кожному переживанні людині доводиться усвідомлювати різницю між значимими і незначними його компонентами. На цій основі формуються класифікації ситуацій, що визначаються перетином зовнішніх подій і їх внутрішнього визнання в якості значущих. Ці ситуації розчленовують життєвий потік на

сигнали життєвого світу, на дискретне осмислення цілісності, що оформляються в певні уявлення - образи світу» [10, 121].

Представники екзистенціалізму також піднімають питання буття людини - конкретного неповторного індивіда, який повинен усвідомити свою ситуацію і взяти на себе відповідальність за свою долю і долі історії (С. К'єркегор, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Н. Аббаньяно). Але людина ніколи не існує як ізольована та відокремлена істота, вона завжди знаходиться у відношенні зі світом і з іншими людьми. І головним серед усіх цих відносин є її відношення з буттям. Людина у справжньому сенсі стає людиною, лише коли вона ставить собі питання про буття. На відміну від речей, які завжди дорівнюють самим собі, людина екзистує, тобто має здатність виходити за свої початкові межі. Ця основоположна установка екзистенціалізму визначає її основні категорії: Ніщо - Екзистенція - Трансцендентність. Людина як екзистенція (лат. ex-sistere значить «виходити за межі») спрямована до трансцендентності, або до буття. Екзистенція - це завжди лише стосунок з буттям, бо якби вона стала буттям, людина перетворилася б у Бога (Н. Аббаньяно).

Згідно позиції Ж.-П. Сартра, область соціального життя - це завжди сфера об'єктивації, тобто сфера відчуження. Це - сфера знеособлених стосунків, абсолютно чужа і ворожа індивіду; тому його справжнє існування можливе лише за повної заглибленості екзистенції в саму себе, у свій внутрішній світ, який в принципі не може бути об'єктивованим і доступний розумінню іншими. Людина, за теорією французького дослідника, в своїй свідомості завжди проектує себе в майбутнє, таким яким вона ще не стала. Минуле ж - необхідна структура свідомості - вже пройшло, воно застигло в собі. Це незмінне коливання людини між минулим і майбутнім через теперішнє, утворює діалектичне протиріччя людського духу. Тому, на думку Сартра, людина весь час знаходиться в самообмані, в коливанні між помилкою і істиною, трансцендентністю і фактичністю [11].

Н. Аббаньяно згоден з Ж.-П. Сартром в тому, що сфера соціального життя сповнена вічних конфліктів і непримиренних протиріч, і все ж, на його думку, справжня реалізація людини неможлива поза суспільством. Індивід може і повинен прагнути до знаходження взаєморозуміння з собі подібними; справжня особистість може сформуватися лише в справжньому, тобто «солідарному» співтоваристві. Набуття взаєморозуміння - дуже складна справа, але це - єдиний шлях, щоб зробити життя людини осмисленим і гідним бути прожитим. Не може бути справжньої особистості без солідарного суспільства, і навпаки.

У екзистенціалізмі піднімається ще одна дуже важлива проблема – проблема долі та смерті. Як слушно відзначає А. Зорін, «Проблема долі в екзистенціалізмі ставиться дещо інакше, ніж в традиційній філософії. Якщо давньогрецькі філософи розуміли під долею невідворотність і зумовленість для індивіда подій, які ніякі його зусилля або зусилля інших не можуть запобігти (згадаймо історію з Едіпом), то в філософії існування доля розуміється інакше» [7, 15]. Так, наприклад, за Н. Аббаньяно, доля не є каузальністю, пануючою над зовнішньою природою, вона не визначається чимось зовнішнім по відношенню до індивіда; вибір долі – це рішення, яке він приймає щодо самого себе. Таким чином, доля повністю знаходиться в його власних руках і залежить тільки від нього самого. Людина може змінити зовнішні обставини, але її можливості не безмежні. Іноді обставини бувають сильнішими людини, тоді доводиться змиритися з долею. Таким чином, доля частково залежить від самого індивіда, а почасти йому доводиться приймати її як даність. Кінцевість людини, її смертність, стать, темперамент, спадкові хвороби - все це поза її владою і поза її волею.

З темою долі тісно переплітається тема смерті, щодо феномену якої позиції екзистенціалістів були відмінними. Так, М. Гайдеґґер, наприклад, стверджував, що лише коли починають жити для смерті, людина знаходить власну долю, виходить з «несправжнього існування». На думку Ж.-П. Сартра, смерть, як ми її проживаємо, - це завжди смерть іншої людини, тому ніхто її не відчуває на собі. Ця позиція близька епікурейцям, які стверджували, що люди ніколи не дізнаються що таке смерть, оскільки поки ми живі - її ще немає, коли ми померли - нас вже немає. Згідно позиції Н. Аббаньяно, смерть – це не тільки як факт, а й можливість. Наприклад, усвідомлення того, що можна померти з голоду, змушує індивіда працювати, щоб забезпечити собі виживання. Таким чином, саме можливість смерті є тим стимулом, який змушує людину діяльно включатися в життя.

Аналізуючи проблему «життєвого світу» людини, не можна обійти увагою позицію французького теоретика М. Мерло-Понті, котрий поєднує у своїй теорії концепції З. Фрейда та «пізнього» Е. Гуссерля, зауважуючи, що існує глибокий зв'язок між феноменологічними дослідженнями і психологічними аналізами, націленими на з'ясування способу буття суб'єктивності. На думку філософа, первинний зв'язок людини зі світом, що здійснюється в сприйнятті, є одночасно і першим проявом людської суб'єктивності, і першим кроком в конституюванні світу культури. Світ об'єктів не передує цьому процесу ані в часі, ані з точки зору сенсу - тут діє принцип одночасності. Вважаючи феномен

«первинним відкриттям світу», М. Мерло-Понті роль суб'єкта в цьому процесі відводить людському тілу, яке є, за його словами, «провідником буття в світ», свого роду якорем, що закріплює нас в світі, і одночасно способом нашого володіння світом [8, 187], саме завдяки тілу людина втручається в світ, розуміє його і дає йому значення: «Тіло - це те, що повідомляє світу буття, і володіти тілом означає для живого зрощуватися з певним середовищем, зливатися воєдино з певними проектами і безперервно в них заглиблюватися» [8, 118].

Для М. Мерло-Понті власне людський (культурний) світ виникає в той момент, коли складається система «я - інший», коли між моєю свідомістю і моїм тілом і свідомістю і тілом «іншого» з'являється внутрішнє відношення, коли «інший» виступає не як «фрагмент світу», а як бачення світу і носій поведінки; тіло «іншого» є первинним культурним об'єктом. Проблему вираження М. Мерло-Понті розглядає на двох рівнях: рівні мовчазної (природної) символізації і рівні мовного (штучного) спілкування. Лінгвістичний досвід – є вираз вторинний по відношенню до сприйняття: він виникає зі сприйняття як вираження і втілює в слова первинне відношення людини до світу. Щоб зрозуміти слово в якості жесту, за М. Мерло-Понті, треба, перш за все, укорінити його концептуальний сенс в емоційному, оскільки лінгвістичний жест споріднений емоційному, виростає на його основі і зберігає його найважливіші характеристики - націленість на світ і спрямованість до «іншого». Згідно теорії французького філософа, усі можливості мови вже дані в структурі безмовного світу людини, в ній же є усі умови для того, щоб наше говоріння було націлене на світ і адресувалося «іншому». В акті «говоріння», як стверджує французький феноменолог, відбувається справді людська діяльність. На відміну від інших істот нашого світу, людина сама створює засоби власного життя, свою культуру, свою історію і, тим самим, доводить, що здатна до ініціативи і творчості. Феноменологія слова допомагає розкрити людський суб'єкт в його фундаментальних вимірах, і прикладом цього можуть слугувати твори мистецтва. Саме вона (феноменологія слова) виявляє таїну світу і таїну розуму, «на зразок творчості Бальзака, Пруста, Валері або Сезанна - з тією ж увагою і подивом, з тією ж вимогливістю свідомості, з тієї ж волею осягнути сенс світу або історії в момент їх зародження. В цьому відношенні феноменологія зливається із зусиллям всієї сучасної думки» [8, 11].

Розвиток онтології мови отримує своє продовження у філософії Г.-Г. Гадамера, котрий зазначає, що людина отримує досвід у мові, тільки в мові відчиняється для людини істина буття. «Мова - це середовище, де я і світ виражаються в початковій взаємоприналежності» [2, 520]. Саме мова конституює світ, визначає спосіб людського в-світі-буття, саме мова говорить нам, щоб ми на ньому говорили, і саме мова апріорі обумовлює і межі, і спосіб розуміння нами власного світу і світу історії.

Як зауважує А. Залужна, життєвий світ у контексті мови, суспільства і культури стає головним предметом дослідження й домінантою вивчення й методологічного обґрунтування соціальних явищ у філософсько-соціологічному дискурсі австрійського соціолога та філософа А. Шюца. Зокрема, А. Шюц акцентує увагу на інтерсуб'єктивному характері мови, умовами конституювання якої є об'єктивність «звукових переживань, означувальність звукових зразків, здатність бути виразом…типових звукових зразків у діях» [6, 74]. Теоретик вважав, що світ складається з безлічі реальностей - реальностей науки, релігії, снів, мистецтва тощо, але головною реальністю є людське повсякденне життя [12, 514]. У роботах А. Шюца мова йде про вивчення повсякденного, щоденного знання, дослідження того, як ці знання соціально розподіляються в окремих групах людей в особливій історичній та культурній ситуації й того, як, покладаючись на ці знання, люди конструюють соціальну реальність. «Під поняттям "соціальна реальність", - пише А. Шюц - я схильний розуміти тотальну суму об'єктів і подій в соціокультурному світі в тому вигляді, як вони сприймаються в досвіді повсякденного мислення людей, що живуть повсякденним життям серед інших людей, пов'язаних з ними безліччю відносин і взаємодій. Це світ культурних об'єктів і соціальних інститутів, в якому ми народилися, несемо свою ношу і з яким повинні порозумітися. Ми, що діють і живуть в соціальному світі, спочатку сприймаємо його в досвіді як світ природи і культури, і не як свій власний, але як інтерсуб'єктивний, тобто як загальний всім нам світ, актуально і потенційно доступний кожному; а це означає, що він включає в себе взаємну комунікацію і мову» [12, *55-56*].

Природно, люди з різних соціальних груп конструюють свою соціальну реальність. Значущою уявляється у цьому контексті теорія А. Шюца щодо «дому», або «домашньої групи». Дім означає різні речі для різних людей. Він означає, звичайно, батьківський будинок і рідну мову, сім'ю, друзів, улюблений пейзаж і пісні, що співала мати, певним чином приготовлену їжу, звичні повсякденні речі, особисті звички, - інакше кажучи особливий спосіб життя, який складався з маленьких і звичних елементів, дорогих кожній окремій людині. При цьому соціолог наголошує, що «дім означає одне для людини, яка ніколи не покидає його, інше - для тієї, котра мешкає далеко від нього, і третє - для тих, хто в нього повертається [12, 551].

Особливий інтерес для А. Шюца представляє проблема реадаптації індивідів до своєї «домашньої» групи після того, як вони її покинули, якийсь час жили в інших соціальних групах, неминуче засвоюючи нові знання і, можливо нові цінності, типові для тих груп, в яких вони перебували. Як складаються інтеракції індивідів, котрі повертаються в свою рідну «домашню» групу з найближчими (раніше) для них людьми? А. Шюц зазначає, що положення людини, що повертається, відрізняється від становища чужинця, котрий готовий до того, що цей світ в порівнянні з тим, з якого він прибув, організований інакше. Той же, хто повертається, очікує зустріти те, що йому добре знайоме - людей, які жили з ним в одному просторі і часі. Однак ситуація повністю змінюється для індивіда, який покинув дім. Так, солдатів, що пішли на службу, нерідко дивують листи з дому. Це пояснюється розривом простору і часу зі своєю групою, що відбивається на інтерпретаціях об'єктів і явищ, які вже розглядаються через призму нової «домашньої» групи, її інших конструктів першого порядку, а також унікальною біографічною ситуацією солдата [12, 553-554]. З іншого боку, коли той, хто повертається додому буде говорити про своє життя на фронті, може виявитися, що його вчинки здаються близьким людям найбільшим героїзмом, в той час як сам він їх представляє боротьбою за виживання або виконанням обов'язку. І навпаки: героїзм може зовсім ігноруватися людьми вдома [12, 554].

Біографічна ситуація військової служби детермінує особливе сприйняття соціального світу солдатом. Теоретик зауважує, що в громадянському суспільстві солдат змушений вибирати свої цілі і засоби, але не може, як в армії, слідувати авторитету або керівництву. Людина, яка повернулася (з фронту, після довгої відсутності), вже не та, що була, ні для себе, ні для тих, хто чекав її повернення. І навіть якщо ми повертаємося додому після короткої перерви, ми виявляємо, що старе, звичне оточення набуває додаткового значення, що виникає з нашого досвіду в період відсутності: речі та люди, принаймні деякий час, мають інші види і значення: «дім показує незвичне обличчя. Людина думає, що потрапляє в незнайому країну, поки не розсіюються хмари» [12, 550].

Як зазначає А. Залужна, у структуру життєсвіту А. Шюца вбудовані смислові сфери реальності з властивою їм типікою, системою релевантності та певним когнітивним стилем, що дають можливість конструювати відповідні царини дійсності. Викладена позиція щонайпосутніше декларує повсякденність у статусі верховної реальності, стосовно якої всі інші світи постають квазіреальностями. Отже, згідно позиції А. Шюца, повсякденність детермінує вчинки людини та її світосприйняття.

Продовження розробки ідеї детермінації життєсвітом дій та вчинків людини спостерігається у праці учнів А. Шюца – П. Бергера та Т. Лукмана «Соціальне конструювання реальності», наскрізною темою якої є те, як людина створює соціальну реальність і як ця реальність створює людину.

Насамперед, автори звертають увагу на соціальну відносність таких понять як «реальність» та «знання», зауважуючи: «Те, що “реальне” для тибетського ченця, не може бути “реальним” для американського бізнесмена. “Знання” злочинця відрізняється від “знання” криміналіста. Звідси випливає, що для особливих соціальних контекстів характерні специфічні агломерати “реальності” і “знання”» [1, 12]. Теоретики зауважують, що пересічні члени суспільства в їх суб'єктивно осмисленій поведінці не тільки вважають світ повсякденного життя цілком зрозумілою реальністю. Це світ, що створюється в їх думках і діях, який переживається ними як реальний. Для вивчення основ повсякденного життя, як вважають П. Бергер та Т. Лукман, найбільш адекватним є феноменологічний аналіз, адже він «утримується від причинних і генетичних гіпотез так само, як і від тверджень онтологічного статусу аналізованих феноменів» [1, 39]. Буденна свідомість містить багато до- і квазінаукових інтерпретацій повсякденного життя, які вважаються само собою зрозумілими. Тому при описі повсякденної реальності, насамперед, слід звернутися саме до цих інтерпретацій, з огляду на їх само собою зрозумілий характер, хоча і в рамках феноменологічних дужок. Науковці слушно зауважують, що свідомість завжди інтенціональна, адже завжди спрямована на об'єкти або передбачає їх. Ми ніколи не зможемо осягнути якийсь уявний субстрат свідомості як такої, але лише свідомість чогось або когось, незалежно від того, чи сприймається об'єкт свідомості як елемент зовнішнього фізичного світу або внутрішньої суб'єктивної реальності. Слід наголосити, що з цієї думки логічно слідує, що життєсвіт детермінує світосприйняття людини. Це питання є важливим у контексті проблеми детермінації життєсвітом діяльності людини, зокрема, й дозвіллєвої. Зазначимо, що проблемі життєсвіту значну увагу приділяли й психологи, пояснюючи ним почуття тривоги, самотності, відчуження, а також інстинкт смерті, агресії, руйнування (А. Адлер, Г. Лебон, Дж. Морено, Г. Тард, З. Фрейд, Е. Фромм, К. Хорні, К.-Г. Юнг).

Безперечно одним з найсуттєвіших впливів на розуміння проблеми життєвого світу людини мають теорії постмодерністів, зокрема, їх розміркування щодо так званого «номадологічного проекту». Поняття «номадологічний» походить від англ. Nomad – кочівник. Вихідні ідеї номадологічного проекту були висловлені Ж. Дельозом в роботі «Логіка смислу», а остаточне обґрунтування ця теорія

отримала у спільних роботах Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, зокрема, у другому томі праці «Капіталізм та шизофренія» [9, 524]. Як слушно зазначає Н. Жукова, смисл номадологічного проекту полягає у наступному. «Історія, як така, починаючи від Августина, уявлялась і розумілась як лінійний процес, що послідовно рухається, прогресивно розвивається, має закономірність. Постмодернізм заперечує лінійність історії, і не розглядає її як закономірний розвиток об'єктивної реальності, адже, як це не парадоксально звучить, для кожної людини є своя об'єктивна реальність, на тлі якої «будується» реальність суб'єктивна» [5, 19]. У тих чи інших життєвих ситуаціях в кожної людини виникають свої асоціації, які можуть бути відмінними від асоціацій інших людей. Ж. Дельоз називає такий ефект «різнорідними серіями»: «Будь-яка унікальна серія, чиї однорідні терміни розрізняються тільки по типу і ступеню, необхідним чином розгортається у дві різнорідні серії, кожна з яких, в свою чергу, утворена з термінів одного і того ж типу і ступеня» [4, 54]. У такий ситуації, якщо історія кожної окремої людини має випадково-імовірнісний характер, то й інтерпретації, що надаються тим чи іншим історичним подіям, теж мають випадково-імовірнісний характер. А відтак ніхто не може претендувати на істинність тільки своєї особистої історії. «З тієї точки зору кожний індивід, кожний автор є «номадом», тобто мандруючим в історії» [5, 19].

Наукова новизна роботи полягає у систематизації існуючих теорій щодо життєсвіту людини, в уточненні визначення поняття «життєвий світ». У дослідженні доводиться взаємообумовленість життєвого світу людини та її світосприйняття, що, у свою чергу, детермінує її дії.

Висновки. Отже, «життєвий світ» людини – це особистісно-досвідний і в досвіді осяжний світ, даний у багатстві чуттєво-розумового сприймання, переживань та цінностей, у якому розгортається усе життя кожної окремої людини (номада). У життєсвіті людина має справу не просто з природними речами, а з об'єктами в їх смисловій наповненості та значимості. Сам індивід також постає оцінюючим, бажаючим, у кожному своєму акті виражаючи своє ставлення до оточуючого світу крізь призму інтенціональних процесів.

Аналіз, існуючих робіт щодо життєсвіту людини, дає право стверджувати, що смислові зв'язки і відносини людської життєдіяльності двоїсті, оскільки, з одного боку, вони включають в себе фундаментальні залежності і детермінації від всієї повноти світу; але з іншого - ці ж смислові зв'язки завжди існують в аспекті суб'єктивного відокремлення від світу. За слушним зауваженням А. Залужної, «поліцентричність світовідношень життєсвіту зосереджує суттєві потенції не лише для нарощування нових смислів, але й містить у собі загрозу ентропійних проявів, позаяк акумулює у своїх граничних можливостях негативні потуги модифікації буття в стан небуття. Саме тому стає необхідною визначеність морально-естетичних констант життєвого світу: якісності, достотності, збереження "людського в людині"» [6, 4].

З огляду проведеного вивчення проблеми, не можна заперечувати того, що стосовно дозвілля актуалізується культурологічна рефлексія морального, а також і естетичного підґрунтя «життєвого світу» у різновекторності її проявів – від феноменологічно-онтологічного до аксіологічного та комунікативного дискурсу.

Література

1. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности / Питер Бергер, Томас Лукман [пер. с нем. Е. Руткевич] – М. : «Academia-Центр», «Медиум», 1995 – 325 с.
2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод / Ханс-Георг Гадамер [пер. с нем. Б. Н. Бессонова] – М. : «Прогресс», 1988 – 639 с.
3. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / Эдмунд Гуссерль [пер. с нем. Д. В. Скляднева] – СПб. : «Владимир Даль», 2004 – 388 с.
4. Делёз Ж. Логика смысла / Жиль Делёз [пер. с фр. Я. И. Свирского] – М. : Академический Проект, 2011 – 472 с.
5. Жукова Н. А. Життя як спогад: номадологічний проект Давіда Фонкіноса // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. – К. : Міленіум, 2014. – Вип. II (3) - С. 17-24.
6. Залужна А. Є. Життєвий світ людини як смисловий універсум культури: морально-естетичні виміри : дис.. доктора філос. н. : 26.00.01 / Алла Євгенівна Залужна – Рівне, 2012 – 376 с.
7. Зорин А. Л. Экзистенциализм и позитивный экзистенциализм Н. Аббаньяно / Андрей Леонидович Зорин // Н. Аббаньяно. Введение в экзистенциализм – СПб. : «Алетейя», 1998 - С. 5-18.
8. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Морис Мерло-Понти [пер. с фр. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина] – СПб. : «Ювента», «Наука», 1999 – 248 с.
9. Можейко М. А. Номадология / М. А. Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001 - С. 524-526.

10. Первушина О. В. «Культурная картина мира» и «жизненный мир» в феноменологии Э. Гуссерля / О. В. Петрушина // Мир науки, культуры и образования : международный научный журнал – Горно-Алтайск : Издательство Государственной алтайской академии культуры и искусств, 2009 - № 2 (14) - С. 118-122.
11. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии / Жан-Поль Сартр [пер. с фр., предисл. и прим. В. И. Колядко] – М. : Республика, 2000 – 639 с.
12. Шюц А. Возвращающийся домой / Альфред Шюц [пер. с нем. В. Г. Николаева, С. В. Ромашко, Н. М. Смирновой] // Избранное: Мир, святящийся смыслом - М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – С. 550-556.
13. Ясперс К. Философская вера / Карл Ясперс [пер. с нем. М. И. Левиной] // Смысл и назначение истории – М. : Республика, 1994. – С. 420-508.
14. Ясперс К. Разум и экзистенция / Карл Ясперс [пер. с нем. А. К. Судакова] - М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – 336 с.

References

1. Berger, P., & Lukman, T. (1995) The Social Construction of Reality. Moscow: Academy Center [in Russian].
2. Gadamer, H.-G. (1988). Truth and Method Moscow: Progress [in Russian].
3. Husserl, E. (2004). Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. St. Petersburg: «Vladimir Dal» [in Russian].
4. Deleuze, J. (2011). The Logic of Sense. Moscow: «Academic Project» [in Russian].
5. Zhukova, N. (2014). Life as a flashback: Nomad Project David Foenkinos. Kyiv : «Millennium» [in Ukrainian].
6. Zaluzhna, A. (2012). The life world of man as semantic universe of culture: moral and aesthetic dimensions. Rivne. Dissertation [in Ukrainian].
7. Zorin, A. (1998). Existentialism and positive existentialism N. Abbagnano. St. Petersburg : «Aletheia» [in Russian].
8. Merleau-Ponty, M. (1999). Phenomenology of Perception. St. Petersburg: «Science» [in Russian].
9. Mozheyko, M. (2001). Nomadology. Minsk: Book House [in Russian].
10. Pervushina, O. (2009). «The cultural picture of the world» and «life-world» in the phenomenology of Husserl. Gorno-Altaisk: «Culture Academy» [in Russian].
11. Sartre, J.-P. (2000). Being and Nothingness: Experiences phenomenological ontology. Moscow: The Republic [in Russian].
12. Schutz, A. (2004). The one who returns home. Moscow : «Russian Political Academy» [in Russian].
13. Jaspers, K. (1994). The philosophical belief. Moscow: «The Republic» [in Russian].
14. Jaspers, K. (2013). Sense and existential. Moscow: «Kanon» [in Russian].

УДК 7.046.1:11/14821.161.2

Казимирів Христина Тарасівна,
викладач кафедри хорового диригування ім. В. Їжака
Інституту мистецтв Прикарпатського національного
університету ім. В. Стефаника
kazymyriv@gmail.com

МЕТАФІЗИЧНИЙ СЕНС МІФОЛОГЕМИ ЗЕМЛІ У МУЗИЧНІЙ ШЕВЧЕНКІАНІ («ПРОЩАЙ, СВІТЕ, ПРОЩАЙ, ЗЕМЛЕ…»)

Мета роботи – дослідити реалізацію метафізичного сенсу номінативного ряду, що формує семантику міфологеми Землі, у музичній творчості за поезіями Т. Шевченка на прикладі поезії «Прощай, світе, прощай, земле…». **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного методу, а також методів контент-аналізу та класифікації. Такий методологічний підхід дозволяє проаналізувати семантику міфологеми Землі, яка широко втілена у музичній шевченкіані. **Наукова новизна**. Музична шевченкіана стала предметом дослідження великої кількості музикознавчих праць. Однак, у даній статті аналізується новий, досі недосліджений ракурс – втілення містичного сенсу міфологеми Землі як однієї із ключових для національного колективного мислення. **Висновки.** Міфологема Землі у творчості Кобзаря отримала широке втілення – земля-могила, земля-мати-Україна тощо. Метафізичний сенс міфологеми, проаналізований на прикладі знакової для цієї тематики поезії «Прощай, світе, прощай, земле…», зумовлений його належністю до мікропарадигми лексеми «свята земля», яка формується на основі двох векторів образних значень, що знайшло обґрунтування у літературознавстві [6, 9]. У музиці М. Лисенко виходить від вектора *свята земля – мати – рідна – Батьківщина* – Україна, і приходить до куль-

© Казимирів Х. Т., 2016

мінації на основі вектора *свята земля – правда, справедливість*. Цей сенс втілений М. Лисенком засобами нової на той час музичної мови, що поєднувала центрально-українське народнопісенне підґрунтя і західноєвропейські традиції. Композитор робить кульмінацію у завершенні твору, акцентуючи висловлювання «жива правда / у Господа Бога!». Натомість В. Сильвестров обмежує поетичний текст до рядків, в яких розмовляє з рідною землею, акцентуючи другий вектор, а перший виражається ніби «крізь» звучання, як назвав це композитор – «…тільки правда, що це так, і все…», у думі кобзаря-псалмоспівця під супровід бурдонної квінти, що оповідає її десь на небесах, небесною *мета*-музикою.

*Ключові слова: м*іфологема Землі, мікропарадигма лексеми «свята земля», правда, мати-Україна, музична мова.

Казимирив Христина Тарасовна, *преподаватель кафедры хорового дирижирования имени В. Ежака Института искусств Прикарпатского национального университета ими В. Стефаныка*

Метафизический смысл мифологемы земли в музыкальной шевченкиане («Прощай, мир, прощай, земля ...»)

Цель работы исследовать реализацию метафизического смысла номинативного ряда, формирующего семантику мифологемы Земли, в музыкальном творчестве по стихам Т. Шевченко на примере поэзии «Прощай, мир, прощай, земля ...». **Методология исследования** заключается в применении компаративного метода, а также методов контент-анализа и классификации. Такой методологический подход позволяет проанализировать семантику мифологемы Земли, широко воплощенной в музыкальной шевченкиане. **Научная новизна**. Музыкальная шевченкиана стала предметом исследования большого количества музыковедческих работ. Однако, в данной статье анализируется новый, до сих пор неисследованный ракурс – воплощение мистического смысла мифологемы Земли как одной из ключевых для национального коллективного мышления. **Выводы.** Мифологема Земли в творчестве Кобзаря получила широкое воплощение – земля-могила, земля-мать-Украина и др. Метафизический смысл мифологемы, проанализирован на примере знаковой для этой тематики поэзии «Прощай, мир, прощай, земля ...», обусловленный его принадлежностью к микропарадигме лексемы «святая земля», которая формируется на основе двух векторов образных значений, что нашло обоснование в литературоведении [6 , 9]. В музыке Н. Лысенко исходит от вектора «святая земля – мать – родная – Родина – Украина», и приходит к кульминации на основе вектора «святая земля – правда, справедливость». Этот смысл воплощен М. Лысенко средствами нового на то время музыкального языка, объединив центрально-Украинскую народнопесенную основу и западноевропейские традиции. Композитор делает кульминацию в завершении произведения, акцентируя высказывание «живая правда / у Господа Бога». Напротив, В. Сильвестров ограничивает поэтический текст к строкам, в которых разговаривает с родной землей, акцентируя второй вектор, а первый выражается как бы «сквозь» звучание, как назвал это композитор – «... только правда, что это так, и все ...», в думе кобзаря-псалмопевца в сопровождении бурдонных квинт, повествующий ее где-то на небесах, небесной мета-музыкой.

Ключевые слова: мифологема Земли, микропарадигма лексемы «святая земля», правда, мать-Украина, музыкальный язык.

Kazymyriv Khrystyna, *lecturer of the choral conducting chair after V. Ijak, the Institute of Arts, Vasyl Stefanyk National Precarpathian University*

The metaphysical sense of Earth mythologeme in musical Shevchenkiana («Farewell, world, farewell, earth ... »)

Purpose of Article. The aim of the article is to investigate the implementation of metaphysical sense of nominative series that forms the Earth mythologeme semantics, by the example of «Farewell, world, farewell, earth...». *Methodology.* **Research methodology** is to use comparative methods and techniques of content analysis and classification. This methodological approach allows us to analyse the semantics of the Earth mythologeme, which is widely implemented in the music on Shevchenko's poetry. **Scientific novelty**. The music on Shevchenko's poetry was the subject of many musicological researches. However, in this article the new, unexplored angle is the embodiment of the mystical meaning of the Earth mythologeme as a key to national collective thinking. **Conclusions.** Mythologeme of Earth in the poet's works is widely incarnated as earth-grave, earth-mother Ukraine and others. Metaphysical sense of mythologemes, analysed by the example of the important to the subject poetry «Farewell, world, farewell, earth...» due to his affiliation with microparadigm token "holy land", which is based on two vectors, shaped the values found justification in the literature [6, 9]. In his music Lysenko comes from vector "holy land - mother - mother - Motherland - Ukraine" to a culmination, based on vector "holy land - truth, fairness". Lysenko embodied this sense by new ways of musical language of that time. He combines Central Ukrainian folk-song basis and Western traditions. The composer makes the culmination in the completion of the work, emphasizing the expression "living truth / the Lord God." Instead, Silvestrov limits the poetic text to the strings where he speaks to his native land, accentuating on the second vector. The first vector is expressed as if "through" sound as the composer called it - "... only the truth, that it is so, and that's all ..." in Duma of the Kobzar-psalmist, accompanied burdonn quinta, telling it somewhere in heaven, heaven meta music.

Keywords: Earth mythologeme, microparadigm of «holy land» token, truth, mother-Ukraine, musical language.

Актуальність теми. «Кобзар» – осердя української міфотворчості, в якому знаходимо національно зумовлене трактування основних образів-ідей, що функціонують у суспільній свідомості як «рідні» від діда-прадіда. Так, маємо яскраво змальовані поняття України, козацтва, історії, релігії, що супроводжуються настановами на майбутнє. Серед іншого знаходимо і питомо українське трактування міфологеми Землі, що функціонує сьогодні і в поезії Т. Шевченка, і в її музичних інтерпретаціях. Оскільки семантичне навантаження ключових для нації лексем творить її сучасну світоглядну картину, то їх дослідження є актуальною науковою проблемою.

Аналіз останніх досліджень. Музична шевченкіана стала предметом дослідження великої кількості музикознавчих праць – від наукових пошуків С. Людкевича («Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Тараса Шевченка» [13] та ін.) і Ф. Колесси («Студії над поетичною творчістю Шевченка» [11]) до найновіших дисертаційних досліджень, де у контексті сучасних проблем аналізується вплив поетики Т. Шевченка на формування творчого методу М. Лисенка [7–10], музична шевченкіана у творчості сучасних митців [18], відображення національних архетипів у літературно-музичному дискурсі за творами Кобзаря [2–3] тощо. Наукова новизна полягає у розгляді і аналізі іншого ракурсу – втілення містичного сенсу міфологеми Землі як однієї із ключових для національного колективного мислення.

Зміст і семантична динаміка лексеми «земля» з точки зору лінгвостилістики, а саме – парадигматичні й валентні властивості номінативного ряду, стрижневим компонентом якого є земля, вектори та засоби функціонально-стилістичної реалізації вказаного ряду в українській поетичній мові досліджені у праці Н. Калинюк «Лінгвостилістична динаміка образу земля в українській поетичній мові» [6].

Керуючись метою дослідити реалізацію метафізичного сенсу номінативного ряду, що формує семантику міфологеми Землі, у музичній творчості за поезією Т. Шевченка на прикладі «Прощай, світе, прощай, земле…», насамперед, окреслимо основні парадигматичні і валентні властивості вказаного ряду, визначені Н. Калинюк. До них належать [6]:

- бінарні опозиції аксіосимволів землі – життя і смерть, могила і мати (як «джерело життя»), годувальниця і страдниця;
- вказані вектори опозицій мають властиві кожному із них образні маркери, закріплені довготривалою народнопісенною практикою – свята, сира, чорна, щедра, рідна, чужа, своя, які стимулюють розвиток і поширення нових асоціативних рядів;
- входження номінації земля до парадигми мова як «німа земля»;
- із «землею-матір'ю» пов'язані асоціати біль, страждання, плач, любов;
- із «сирою землею» асоціюються смерть, туга, позначення «чорна»;
- продуктивними контекстними актуалізаторами семантики землі є образи степ, поле, луг, лан, мікрообраз пісок.

Для нашого дослідження особливо важливими є висновки щодо мікропарадигми лексеми «свята земля», яка формується на основі двох векторів образних значень. Перший – це свята земля – правда, справедливість, де виникають зв'язки з асоціатом очищення (вода, вогонь). Другий вектор – свята земля – мати – Батьківщина (рідна), що промовисто показано П. Тичиною: «З великої радості святую землю цілували» [6, 9].

Якою постає семантика міфологеми Землі у Т. Шевченка? На нашу думку, її головний вектор знаходиться у контексті гіркої долі України та її народу, де аксіосимволами міфологеми Землі стає могила – сира земля, що упокоює воїнів і борців: «За байраком байрак, /А там степ та могила. / Із могили козак /Встає сивий, похилий.» («За байраком байрак»); «… Земля чорна копитами / Поорана, поритая; /Костьми земля засіяна, /А кровію политая. /І журба-туга на тім полі /Зійшла для руської землі…» («Плач Ярославни»); «Як умру, то поховайте / Мене на могилі / Серед степу широкого / На Вкраїні милій…» («Заповіт»).

Аналізуючи сенс міфологеми Землі у контексті творчості Т. Шевченка, вирізнимо особливий її аспект – метафізичний, зосереджений у мікропарадигмі «свята земля». Нагадаємо, вона формується на основі таких векторів образних значень як правда, справедливість, де виникають зв'язки з асоціатом очищення водою чи вогнем (сира земля), і мати – Батьківщина (рідна земля). Таке поєднання двох наріжних основ життя – води і землі – є джерелом розширення метафізичного трактування міфологеми. На нашу думку, воно розділяється на певні семантичні сфери. Перша сфера, пов'язана із проникненням енергії світла, стає землею «плодючою», «матір'ю». Друга сфера «сирої землі» асоціюється зі смертю, землею, що ховає, і її головною характеристикою є морок, оскільки лексема «морок» споріднена із лексемою «смерть», на що вказував О. Потебня [16, 406]. Проте, етимологія доводить, що морок, ідея і смерті, і родючості мають спільне походження. Сучасні вчені пов'язують це з прадавніми уявленнями про світобудову, де закарбовані ідеї первісного світового океану (моря), підземної вологості, родючості. Вони пов'язані саме із вказаним вище поєднанням вологого і темного у

спільних індоєвропейських коренях «ma(r)k- / mo(r)k-» (Марс, Марена, Мокош, море, морок та ін.) або «vel-» (Велес та ін.). Вони ж пов'язані з ідеями і смерті (давньоіндійське máras), і безсмертя (amrita) [4, 60]. У цьому – опозиція сенсів міфологеми Землі як землі-смерті і землі-життя.

Вказана опозиція яскраво втілена у творчості Кобзаря. Пов'язування Землі із могилою є одним із головних семантичних мотивів у творчості Т. Шевченка. Святість такої землі яскраво показана у поемі «Катерина»:

Пішла в садок у вишневий,
Богу помолилась,
Взяла землі під вишнею,
На хрест почепила…

Дві головні мікропарадигми лексеми *земля,* притаманні для творчості Кобзаря, сконцентровані у «Молитвах».

Першу назвемо реальною – у проекції на український люд земля є окраденою «всесвітніми шинкарями», що асоціюється із трактуванням землі як могили, якій для життєдайності потрібна Божа сила: «Робочим головам, рукам / На сій окраденій землі / Свою ти силу ниспошли.»

Окрадена «кровавими шинкарями»: «Трудящим людям, Всеблагий, / На їх окраденій землі / Свою Ти силу ниспошли».

Окрадена земля, що асоціюється з могилою, «напоєна кров'ю» («І мертвим, і живим, і ненародженим…»), виростає із сенсу земля-смерть: «А чиєю кров'ю / Ота земля напоєна, / Що картопля родить, – / Вам байдуже. Аби добре / Було для городу.»

Інша мікропарадигма, котру назвемо ідеальною – земля як любов – правда, братолюбіє, єдиномисліє, життєдайна любов, де твориться сердечний рай, що виростає із опозиційного сенсу земля-життя:

Мені ж, о Господи, подай
Любити правду на землі
І друга щирого пошли!
…А всім нам вкупі на землі
Єдиномисліє подай
І братолюбіє пошли.
…Мені ж, мій Боже, на землі
Подай любов, сердечний рай!
І більш нічого не давай!

Ідеальну мікропарадигму міфологеми Землі творять і такі лексеми як вольна земля – «…на чистій, широкій, на вольній землі» («І мертвим, і живим, і ненародженним…»), святая правда – «Тоді, як, Господи, святая на землю правда прилетить» («Ісая. Глава 35»), «серце плаче, просить / святої правди на землі» («Чигрине, Чигрине»).

Наведені вище мікропарадигми міфологеми Земля широко втілені у музичній шевченкіані. ЇЇ найбільш промовистими творами стали кантати з циклу «Музика до Кобзаря» М. Лисенка, кантати «Кавказ» і «Заповіт» С. Людкевича, музичні версії поем «Катерина» М. Аркаса, «Наймичка» М. Вериківського, твори М. Скорика («Гамалія»), Є. Станковича (Симфонія-Диптих, «Страсті за Тарасом»), Л. Дичко («Думка»), В. Камінського («Чигрине, Чигрине») та ін.

З огляду на метафізичний сенс міфологеми Землі у музичній шевченкіані вирізняється «Прощай, світе, прощай, земле…» з комедії «Сон» («У всякого своя доля»), що розглянемо на прикладі творів М. Лисенка і В. Сильвестрова.

«Ніхто з поетів світового простору не має стільки музичних інтерпретацій, як Т. Шевченко. І ніхто з українських композиторів не написав стільки музичних композицій на тексти Т. Шевченка, як М. Лисенко (понад 90)» [12] – вказала Л. Корній у ювілейній збірці НМАУ імені П. І. Чайковського, присвяченій постаті Т. Шевченка.

«Прощай, світе…» у М. Лисенка є твором для мішаного хору a cappella зі знаменитого циклу «Музика до Кобзаря», котрий відобразив національну картину у баченні знакових постатей – Шевченка і Лисенка. Ця співтворчість стала особливою для подальшого розвитку і української музики в цілому, оскільки саме «під безпосереднім впливом поетики Шевченка» [9], склалася концепція музичної мови Лисенка, й феномена української національної культури як стрижня майбутнього розвитку державності, як це визначає О. Козаренко у дослідженні «Музична мова Миколи Лисенка як вузловий момент національного музичного процесу» у контексті вивчення феномена української національної музичної мови [10].

Твір «Прощай, світе…» цікавий для нас, насамперед, втіленням образно-смислового навантаження поезії Шевченка та його втіленням у музиці Лисенка, і особливо – трактуванням сенсу міфологеми Землі. У дослідженнях відображення національного архетипного мислення в музичній шевченкіані висувається ідея про втілення двох ментальних первнів – вольового Героя-кшатрія з ментальними ґранями Борця і Переможця та кордоцентричного первня Філософа-брахмана[2]. Згаданий хор яскраво ілюструє другу ґрань, філософську, яка відокремлює цей фрагмент у загальній іронічно-сатиричній картині поеми «Сон».

Кордоцентрично-філософська основа поезії «Прощай, світе…» виявляється в особливій сердечності змісту, що передається через символіку поєднання з природою у вищому сенсі цього вислову: «мої муки, мої люті / в хмари заховаю…», «…я до тебе [Україно] літатиму / з хмари на розмову». У контексті цієї Шевченкової концепції земля ототожнюється зі світом, до якого поет звертається не інакше як «неприязний краю», де відчував муки «люті», де є його Україна – «безталанна вдово», до якої літатиме з того, вищого, захмарного простору. У підсумку світ-земля протиставляється цьому вищому простору, де є «жива правда у Господа Бога!».

Якими засобами передає вищий зміст поезії Кобзаря композитор М. Лисенко та які сенси акцентує? Щоб відповісти на ці питання, насамперед окреслимо «вищі» засади співтворчості митців з огляду на їх роль у творенні української національної культури. «Справжній глибинний сенс мовно-креативної діяльности Лисенка» осягається у контексті, який О. Козаренко назвав «поступовим згасанням семіозу в нонартифікаційній музиці» [10, 63], що було зумовлене «відмиранням фольклорної традиції, «занепадом народної поезії» (О. Потебня) [16] через кардинальні зміни соціоструктури українського суспільства» [10, 63]. Саме у музичній мові Лисенка як «інваріанті нової національної мови» згадувана «етно-музична інтонаційність немов отримала “друге дихання” для розвитку» [10, 63]. У цьому – яскрава паралель із Шевченком: як для мови поета (і нової літературної мови в цілому) базовим став центрально-український діалект, що мав об’єднати всіх українців (словами І. Франка – «вироблена літературна мова всіх українців»), так і для мови композитора базисом стала інтеграція діалектів на основі центрально-українського фольклорно-музичного діалекту [10, 64]. Які ж знакові особливості цієї мови втілено у хорі «Прощай, світе…» і як вони «працюють» на творення головної ідеї твору? І нарешті: як це пов’язується із метафізичним сенсом міфологеми Землі?

Ядром музичної виразовості стала мінливість засобів міноро-мажору, використана не тільки як світло-тінь, а і як оптимізм-песимізм, радість-драматизм. Уже перші фрази хору це промовисто підтверджують. Твір з основною тональністю a-moll починається в однойменному мажорі, де звернення до світу і землі в мелодико-інтонаційному плані ілюструється трансформованими інтонаціями колискової, а у гармонічному –розв’язанням зменшеного VII4/3 у вказану однойменну тоніку. Натомість мінор із загостреним звучанням зменшеного DDVII2 з пониженою терцією змальовує звертання «неприязний краю», де в мелодичній лінії у партії сопрано особливо надломлено звучить низхідна збільшена кварта між IV і I ступенями (аналог лідійської кварти, але у колориті мінору). Вказана низхідна збільшена кварта («Лисенкова кварта») відображає «здійснене Лисенком виокремлення з етнохаратерного “моря протоінтонаційності” (В. Медушевський) *думної* інтонації як згустка-конденсата найбільш сутнісної емоційно-образної інформації (здатної до дальшого саморозгортання інтонаційної універсалії-знака національного музичного семіозу…)» [10, 65], а відтак – вводить в академічний контекст яскраво-кордоцентричний думний інтонаційний елемент.

Кульмінаційним моментом стає слово «люті», яке композитор підкреслює низхідним секстовим ходом, після чого звучання знову «заколисується». Після наступного імітаційного епізоду «А ти, моя Україно…», де раптово з’являється C-dur як верхня медіанта після домінанти й очікування тоніки, звучить перша кульмінація твору «…на раду з тобою» у підготовленому мажорі. У мелодико-інтонаційному творенні вказаної кульмінації, як і на початку твору, бере участь кварта, але вже чиста, в оточенні терцій. Ця ж чиста кварта як «заколисувальне» завершення фраз зустрічається у другій частині твору, де до вказаних засобів додається похмурий колорит пониженого другого ступеня (неаполітанського).

Окремо відзначимо, що лейтінтервалом твору є кварта, яка постає то у низхідному збільшеному, то у чистому варіантах, створюючи тим самим різні характерно-смислові відтінки. О. Козаренко, обґрунтовуючи «Лисенкову кварту», вказує на цей інтервал як на характерний знак музичної мови В. Косенка, В. Барвінського, А. Свєчникова, М. Вериківського, Б. Лятошинського [10, 217], що ілюструє процеси розвитку традиції національної музичної мови від ядра, сформованого Лисенком із симбіозу етнохарактерного та загальноєвропейського академічного висловлювання.

Повернемося до «Прощай, світе…». Особливим є завершення твору. Тут звучить надзвичайно проникливе, (імітаційне, витримане у динаміці *pp*) звернення «прощай же ти, моя нене…», що послідовністю мінорної субдомінанти й однойменної мажорної тоніки створює ознаки репризності (нагадаємо, на початку була послідовність зменшеного VII4/3 і вказаної однойменної тоніки). Для нашого дослідження воно особливо важливе, оскільки Шевченко формуючи в одну сферу лексеми світ, земля, неприязний край і моя Україно, моя нене, вдово-небого, показує її спочатку з мукою (перші фрази), у цьому катартичному завершенні трактує цю сферу просвітлено, що дуже тонко й колоритно водночас відображає М. Лисенко, співтворячи художній світ музичними засобами. Кобзар шкодує світ – землю – Україну – вдову, має надію на те, що «сонце встане», що «…діти на ворога стануть…». І як надію й шлях, куди треба рухатися, показує остаточний сенс поезії у словах «Годуй діток: жива правда / у Господа Бога!», де композитор робить генеральну кульмінацію з акцентованою низхідною чистою квартою, що після напружено-акцентованої збільшеної кварти, заявленої на початку, сприймається як результат процесу очищення – катарсису, підкресленням неаполітанської гармонії, колоритним медіантовим зіставленням мажорного VI та мінорної тоніки як ілюстрації «заколисувального» терцієвого ходу в останньому такті.

Таким чином, звернення до міфологеми Землі усвідомлюється протягом всього твору, не дивлячись на одноразове використання лексеми буквально. Земля постає у мікропарадигмі, що формується концептуальним рядом світе – земле – неприязний краю – моя Україно – безталанна вдово – моя нене – удово-небого, за допомогою якого протягом твору розвивається ідея катарсису, очищення шляхом перемоги над ворогом та єднання з «живою правдою», божественною правдою. У такому контексті трактування міфологеми Землі набуває особливого метафізичного сенсу.

Ще глибше у сфери метафізичного відображення сенсів, закладених Шевченком, занурює поетичне слово «Прощай, світе, прощай, земле…» В. Сильвестров. Твір увійшов до камерно-вокального циклу «Тихі пісні» (1974–1977, № 5), а також у «Реквієм для Лариси» на канонічні тексти та слова Т. Шевченка для мішаного хору (1997–1999).

Композитор відомий рядом хорових творів на тексти Т. Шевченка –Кантата: «Думи мої», «За горами гори», «А поки що – мої думи» (1977), Диптих: «Отче наш» на канонічні тексти Євангелія від Матвія і «Заповіт» (1995), «Елегія»: «Дивлюся, аж світає» (1996), «Псалми на слова Шевченка»: «Реве та стогне Дніпр широкий», «По діброві вітер виє», «Тече вода», «Садок вишневий коло хати», «Все упованіє моє», «У нашім раї на землі», «Думи мої» (2005–2012), Триптих: «Реве та стогне», «Садок вишневий», «У всякого своя доля» (2013), «Піснеспіви»: «Елегія», «Вечірня пісня», «Псалом», «Пастораль» за поезіями «Все упованіє моє», «Садок вишневий коло хати», «Минають дні», «Зоре моя вечірняя» (2014), Диптих, присвячений Сергію Нігояну: «…І вам слава, сині гори», «Со святыми упокой…» (2014) [14; 20].

«Тихі пісні» є особливими у творчості В. Сильвестрова, які визначають як «вокальна медитація» (О. Зінкевич) [5]. Вокальний цикл з 24 пісень, що розпочинаються attacca і звучать без перерви, з високою філософічністю вислову у «заповільненій течії часу» [5], поєднав П. Шеллі, Т. Шевченка, О. Пушкіна, М. Лермонтова, Ф. Тютчева та інших класиків пера.

Філософію розуміння Кобзаревих текстів В. Сильвестров висловив у ряді інтерв'ю, зокрема у таких словах: «У Шевченка особисті стосунки з Богом – і гнів, і непримиренність, і тут-таки ніжність» [19]. Особливо показовим є те, що композитор трактує поета-пророка як псалмоспівця, а «Кобзар» – як псалтир. Тому, творячи тексти до національного «псалтиря», В. Сильвестров витримує їх у дусі національно-ментальної характерності – філософської рефлексії та ліричної споглядальності.

«Прощай, світе, прощай, земле…» у вокальному циклі «Тихі пісні» є першою музичною інтерпретацією Шевченкових «псалмів», витриманих, як вказував сам автор, «усередині авангардного стилю» [17], зізнаючись, що перехід від авангарду до романтизму в його творчості відбувся лише зовні, а насправді лінія розвитку пролягає в інших площинах, йдучи від усього попереднього досвіду з поступовими, опосередкованими змінами, як, наприклад, для нас сьогодні не є настільки помітними різні періоди музики Моцарта, яка сприймається в одному стилі. «Насправді вся справжня музика рухається в одному напрямі – в універсальний океан. Нова практика, стара практика – це слова. Усе вирішує якість музики» [17].

«Знаковість» «Тихих пісень» для творчості В. Сильвестрова закодована вже у назві циклу, адже на переконання митця, музика народжується з мовчання. Композитор, за його ж словами, «дослуховується» до вірша, і в цьому – шлях до новонабутої мелодії митця, а також у ці звуки варто «вдивлятися», коли мова йде про «погляд слуху» (Ольга Седакова). Найбільш «вдячними» для цих процесів «дослуховування» і «вдивляння» є саме «Тихі пісні», про що Адальберто Майнарді зауважив: «У них відбувається безнастанна, потаємна бесіда людини зі світом, культури – з природою: «Я до тебе

літатиму / З хмари на розмову. / На розмову тихосумну...» (Шевченко)» і назвав «Тихі пісні» «метафорою мовчання», «…безмовності» [1, VII–VIII].

Слухаючи тишу, «дослуховуючись» до вірша і «вдивляючись» у звуки, В. Сильвестров витворив власний «мета-стиль», оснований на особливій, «сильвестрівській», музичній мові, завдяки чому «Прощай, світе…» звучить особливо метафізично.

В одному з інтерв'ю композитор назвав цю пісню дуже простою, порівнявши із заключною піснею «Шарманщик» із циклу «Зимовий шлях» Ф. Шуберта, що наближена до народної. У «Прощай, світе», каже митець, Шевченко виступає подібним до цього шуманівського персонажу (у даному випадку можемо побачити асоціації із кобзарем-псалмоспівцем), який співає свою пісню (ми бачимо в ній *думу*), в якій музика і текст ллються незалежно від того – цікаво це чи ні, «а тільки правда, що це так, і все…» [15]. Тому В. Сильвестров вирішив твір мінімумом засобів, німімумом жестів, – «і це в «Шарманщику» є – квінта і все, і тут теж квінта…» [15]. Це виступає, словами композитора, як «ознака правди» [15], а саме правда, нагадаємо, пов'язується у даному контексті із тією мікропарадигмою, в яку введена міфологема Землі. При тому, що В. Сильвестров використовує лише перші 12 рядків даного фрагмента, що укладені у три куплети, та повтор першого (як четвертий), слова про малих дітей, що «на ворога стануть», про те, що «жива правда / У Господа Бога!», не входять до пісні. Поетичний текст зосереджується на прощанні із світом – землею – Україною, до якої літатиме «з хмари на розмову» та падатиме «рясною росою». Таким чином, поетично-семантична сфера вокального твору сповнена особливого єднання з природою, землею, Україною, і в цьому – його метафізичний сенс.

Натомість «жива правда» не декларується. Вона сповнює усю «тиху пісню», витриману sotto voce, у різних градаціях *pp* і *ppp,* правда є її суттю. Як висловився сам композитор (про що вказували вище), текст і музика, позбавлена прикрас, ллються так, що розуміємо: це «…тільки правда, що це так, і все…» [15]. Символ цієї правди – квінта, що є основою музичного вираження твору і створює алюзію до співу думи кобзарем. Цей інтервал складає основу супроводу як імітація інструменту, під яку співець висловлює правдиву пісню, причому перший бурдон «d–a» випереджує «випадково зачеплена» струна Cis, а в подальшому на основі стрічки квінт, в якій акцентується то низький II ступінь, то квартові ходи, то світла мажорна субдомінанта (з дорійським колоритом), будується весь розвиток супроводу. Квінта формує і структуру мелодичної лінії – декламаційного плану, витриманої у дусі правдивої розмови, без зайвих прикрас і декорацій. У цьому яскраво виявляється той «"ментальний резонанс" із національною музичною свідомістю» [8], який вбачають у музиці Сильвестрова, коли етнохарактерні риси музичної мови проступають більш опосередковано, як алюзії [8], коли національне чується внутрішньо, без зовнішніх декорацій і підтверджень. Цей внутрішньо піднесений і правдивий твір композитор увів і в «Реквієм для Лариси», поєднавши поезію Шевченка з латинськими текстами, де прагне збагнути сенс життя і прощання душі зі світом, землею…

Таким чином, дослідження реалізації метафізичного сенсу номінативного ряду, що формує семантику міфологеми Землі, у музичній шевченкіані дозволяє дійти наступних висновків. Міфологема Землі у творчості Кобзаря отримала широке втілення – земля-могила, земля-мати-Україна тощо. Метафізичний сенс міфологеми, проаналізований на прикладі знакової для цієї тематики поезії «Прощай, світе, прощай, земле…», зумовлений його належністю до мікропарадигми лексеми «свята земля», яка формується на основі двох векторів образних значень, що знайшло обґрунтування у літературознавстві [6, 9]. У музиці М. Лисенко початком є вектор – свята земля – мати – рідна – Батьківщина – Україна, в основі кульмінації є вектор – свята земля – правда, справедливість. Цей сенс втілений М. Лисенком засобами нової на той час музичної мови, що поєднувала центрально-українське народнопісенне підґрунтя і західноєвропейські традиції. Композитор робить кульмінацію у завершенні твору, акцентуючи висловлювання «жива правда / у Господа Бога!». Натомість В. Сильвестров обмежує поетичний текст до рядків, в яких розмовляє з рідною землею, акцентуючи другий вектор, а перший виражається ніби «крізь» звучання, як назвав це композитор – «…тільки правда, що це так, і все…», у думі кобзаря-псалмоспівця під супровід бурдонної квінти, що оповідає її десь на небесах, небесною мета-музикою.

Література

1. Дзюба І. Валентин Сильвестров: вертикаль духу над горизонтами буття / Іван Дзюба // ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Зустрічі з Валентином Сильвестровим / Уклад. Алла Вайсбанд, Костянтин Сігов. – К. : Дух і літера, 2013. – С. III–XX.

2. Драганчук В. Ментальний архетип «лицаря-захисника» у хоровій творчості Миколи Лисенка / Вікторія Драганчук // Українська музика : наук. часопис. – Л. : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2013. – Число 4 (10). – С. 33–40.

3. Драганчук В. Симфонія-диптих Є. Станковича в національно-ментальному полі «Слова про похід Ігорів» і Шевченкових переспівів / Вікторія Драганчук // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського

національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць. − Луцьк : РВВ «Вежа» ВНУ імені Лесі Українки, 2009. − Вип. 3. − С. 5−17.

4. Жуйкова М. Номінація смерті та архаїчне мислення / Маргарита Жуйкова // Студії з інтегральної культурології. – Вип. І : Thonatos. – Л., 1996. – С. 28–62.

5. Зинькевич Е. Валентин Сильвестров / Елена Зинькевич // Musica Ukrainica : інтернет-журнал [Електронный ресурс]. – Режим доступу : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-zinkevich-silvestrov.html

6. Калинюк Н. В. Лінгвостилістична динаміка образу земля в українській поетичній мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Н. В. Калинюк ; Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. - К., 2010. – 20 с.

7. Козаренко О. В. Вплив поетики Т. Шевченка на формування творчого методу М. Лисенка / Олександр Козаренко // Праці Музикознавчої комісії НТШ. − Львів, 1996. − С. 112−124.

8. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму / Олександр Козаренко // Musica Ukrainica : інтернет-журнал [Електронный ресурс]. – Режим доступу : http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html

9. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03 / О. В. Козаренко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. − К., 2001. − 36 с. ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/ard/2001/01kovstr.zip

10. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови : Монографія / Олександр Козаренко. – Л. : НТШ, 2000. – 286 с.

11. Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Шевченка / Ф.Колесса. – Львів-Київ, 1939. – 387 с.

12. Корній Л. П. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: національні та музично-стильові рефлексії / Лідія Корній // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – №1 (22) 2014. – С. 15–25 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://knmau.com.ua/chasopys/22_NBUV/docs/04.pdf

13. Людкевич С. Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Тараса Шевченка / Станіслав Людкевич // Записки НТШ. Том CCXXVI. Праці музикознавчої сесії. – Л., 1993. – С. 102–109.

14. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : Довід. / Антон Муха. – К. : Муз. Україна, 2004. – 351 с.

15. Незнаний Шевченко. Інтерпретації Валентина Сильвестрова [розмова з Миколою Гобдичем]. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.youtube.com/watch?v=-5-khjMJGCk

16. Потебня А. А. Слово и миф / Александр Потебня. – М. : Правда, 1989. – 282 с.

17. Савицька О. Музичний океан на ім'я «Валентин Сильвестров». Ювілей відзначив один із найвідоміших українських композиторів / Ольга Савицька // День. – 12 жовтня 2007 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/muzichniy-okean-na-imya-valentin-silvestrov

18. Флейчук Х. О. Хорова Шевченкіана кінця XX – початку XXI століть : соціокультурний та диригентсько-інтерпретаційний аспекти (на матеріалі хорових творів М. Скорика, В. Камінського) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Х. О. Флейчук ; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. – Л., 2011. – 19 с.

19. Чекан О. Приструнивши авангард. Валентин Сильвестров про недосліджений материк української музики, братство шістдесятників та літургійність нашого гімну / Олена Чекан // Тиждень. Ua 29 жовтня, 2010 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://tyzhden.ua/Publication/7465?attempt=1]

20. Чекан Ю. Із хорової шевченкіани Валентина Сильвестрова (компаративний етюд) / Юрій Чекан // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – №1 (22) 2014. – С. 61–70 ; [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://knmau.com.ua/chasopys/22_NBUV/docs/09.pdf

References

1. Dziuba, I. (2013). Valentyn Sylvestrov: vertical of spirit over the horizon of life, ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Meetings with Valentin Silvestrov. Kyiv: Dukh I Litera [in Ukrainian].

2. Drahanchuk, V. (2013). Mental archetype "knight-defender" in the choral works of Mykola Lysenko. Ukrainian music: scientific journal. (vol. 4 (10)). Lviv: LNMA im. M. Lysenka [in Ukrainian].

3. Drahanchuk, V. (2009). Symfony-diptych by E.Stankovych in the national mental field of "The Lay of the Host of Igor" and in Shevchenko's rehashes. Musicological studies of Art Institute of Lesya Ukrayinka Volyn National University and the Chaykovsky National Music Academy of Ukraine: Coll. Science. works (Vol. 3). Lutsk : RVV «Vezha» VNU imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].

4. Zhuikova, M. (1999). Nomination of death and archaic thinking. Study of integrated cultural studies. (Vol. 1 - Thonatos). Lviv [in Ukrainian].

5. Zynkevych, E., Valentyn Sylvestrov. Musica Ukrainica: online Magazine. Retrieved from: www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-zinkevich-silvestrov.html [in Ukrainian].

6. Kalyniuk, N. V. (2010). Linguostylistic dynamic of the image of the Earth in the Ukrainian poetic language. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

7. Kozarenko, O. V.(1996). The influence of the T. Shevchenko's poetics on the formation of the creative method of M. Lysenko. Proceedings of the musicological committee NTSh. Lviv [in Ukrainian].

8. Kozarenko, O. V.(1996). National musical language in the discourse of postmodernism. Musica Ukrainica: online Magazine. Retrieved from: www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html [in Ukrainian].
9. Kozarenko, O. V.(2001). Ukrainian national musical language: genesis and current trends. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
10. Kozarenko, O. V.(2000). The phenomenon of Ukrainian national musical language: Monograph. Lviv: NTSh [in Ukrainian].
11. Kolessa, F. (1939). Studies on Shevchenko's poetry. Lviv-Kyiv [in Ukrainian].
12. Kornii, L. P.(2014). Taras Shevchenko and Mykola Lysenko: national and stylistic musical reflection. Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. (Vol. 1(22)). Retrieved from: http://knmau.com.ua/chasopys/22_NBUV/docs/04.pdf [in Ukrainian].
13. Liudkevych, S. (1993). Notes NTSh. Tom CCXXVI. Proceedings of the musicological session. Lviv [in Ukrainian].
14. Mukha, A. I. (2004). Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora: Argument. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
15. Unknown Shevchenko. Valentin Silvestrov's Interpretations [Conversation with Nicholas Gobdych]. Retrieved from: www.youtube.com/watch?v=-5-khjMJGCk [in Ukrainian].
16. Potebnia, A. A., (1989). Word and Myth. Moscow: Pravda [in Russian].
17. Savytska, O. (2007). Musical ocean named "Valentin Silvestrov." One of famous Ukrainian Composers Celebrated His Anniversary. Retrieved from: http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/muzichniy-okean-na-imya-valentin-silvestrov [in Ukrainian].
18. Fleichuk, Kh. O. (2011). Choral Shevchenkiana late XX - early XXI century: socio-cultural and conductor-interpretative aspects (based on choral works Skoryk, W. Kaminsky), Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].
19. Chekan, O. (2010). Rein in the avant-garde. Valentyn Silvestrov, about the unexplored continent of the Ukrainian music, the Sixtiers' brotherhood and the liturgics of our anthem. Retrieved from http://tyzhden.ua/Publication/ 7465?attempt=1 [in Ukrainian].
20. Chekan, Iu. (2014). From Valentin Silvestrov's choral Shevchenkiana (comparative etude). Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. (Vol. 1 (22)). Retrieved from http://knmau.com.ua/chasopys/22_NBUV/docs/09.pdf [in Ukrainian].

УДК 008

Барандій Артем Юрійович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
armjot@i.ua

ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

Мета роботи. Охарактеризувати процес крос-культурної взаємодії на теренах Галичини та визначити його вплив на формування ідентифікації галицьких українців. **Методологія** полягає у застосуванні загальнонаукового методу аналізу та синтезу, специфічного культурологічного компаративного, а саме дослідження змін у культурі в результаті міжкультурних контактів. **Наукова новизна** роботи полягає в узагальненні з точки зору культурології основних причин перемоги української ідентичності серед галичан, як результату крос-культурної взаємодії. **Висновки.** Процес крос-культурної взаємодії як фактор культурної динаміки мав місце в Галичині і має пряме відношення до національно-культурного відродження на рубежі XIX – XX століть. На теренах Галичини можна визначити наступні прецеденти, викликані еволюційним шляхом культурної системи: загальноруські, загальноукраїнські, річпосполитянські та австро-рутенські інтерпретації галицької культури, реконструювання пам'яті про Галицько-Волинську добу, активізація діяльності Греко-католицької церкви. На нормативно-офіційному рівні відбувається аксіологічна диференціація і селекція актуалізованих культурних програм, тобто санкціонування і легітимація одних і дискредитація інших, так в кінцевому варіанті переміг український варіант ідентичності.

Ключові слова: ідентичність, національна ідентичність, Галичина, Австро-Угорщина.

***Барандий Артем Юрьевич**, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Трансформация украинской идентичности конца XIX –начала XX веков

Цель работы. Проследить процесс кросс-культурного взаимодействия на территории Галичины и определить его влияние на формирование идентификации Галицких украинцев. **Методология** заключается в применении общенаучного метода анализа и синтеза, и специфического культурологического компаративного, а именно

© Барандій А. Ю., 2016

исследование изменений в культуре в результате межкультурных контактов. **Научная новизна** работы заключается в обобщении с точки зрения культурологии основных причин победы украинской идентичности среди галичан, как результата кросс-культурного взаимодействия. **Выводы.** Процесс кросс-культурного взаимодействия как фактор культурной динамики имел место в Галичине и имеет прямое отношение к национально-культурному возрождению на рубеже XIX – XX веков. На территории Галичины можно определить следующие прецеденты, вызваны эволюционным путем культурной системы: общерусские, общеукраинские, речьпосполитянские и австрорутенские интерпретации галичанской культуры, реконструкция памяти о Галицко-Волынскую эпоху, активизация деятельности Греко-католической церкви. На нормативно-официальном уровне происходит аксиологическая дифференциация и селекция актуализированных культурных программ, то есть санкционирования и легитимация одних и дискредитация других, так в конечном варианте победил украинский вариант идентичности.

Ключевые слова: идентичность, национальная идентичность, Галичина, Австро-Венгрия.

Barandiy Artem, *postgraduate of the National Academy of Managerial Staff of Culture and the Arts*

Transformation of ukrainian identity koh. XIX start. XX century

Purpose of Article. The purposes of the article are to follow the process of cross-cultural interaction in Galicia and determine its impact on the formation identification Galician Ukrainians. **Methodology.** The methodology includes scientific methods of analysis and synthesis. The author also uses specific and comparative method of Cultural studies, namely the studying of changes in the culture as a result of cross-cultural contacts. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the work is Cultural studies synthesis of the main reasons of the victory of Ukrainian identity of Galicia, as a result of cross-cultural interaction. **Conclusions.** The process of cross-cultural interaction as a factor of cultural dynamics was in Galicia and is directly related to national and cultural revival at the range of XIX – XX centuries. In Galicia we can distinguish these precedents, caused by cultural evolutionary system: All-Russ, All-Ukrainian, Rzeczpospolita and Austro-Ruthenian interpretation of Galician culture; reconstructing the memory of Galicia-Volyn epoch; revitalization of the Greek Catholic Church. There are the official axiological differentiation and selection of actual cultural programs at the regulatory-official level. It means sanctioning and legitimating of the few and discrediting of the others. Finally, Ukrainian version of identity won.

Keywords: identity, national identity, Galicia, Austria-Hungary.

Актуальність теми дослідження. На рубежі XIX –XX століть Східна Галичина стала ареною боротьби одразу декількох взаємовиключних національних проектів, конфронтацію загострили умови інформаційної війни між Австро-Угорською і Російською імперіями, що зіграло вирішальну роль у завершенні процесу ідентифікації галицьких українців.

Мета статті – охарактеризувати процес крос-культурної взаємодії на теренах Галичини та визначити його вплив на формування ідентифікації галицьких українців.

Деякі аспекти наслідків міжкультурної взаємодії в Східній Галичині досліджували такі вітчизняні дослідники, як М. Грушевський, К. Левицький, В. Липинський, Н. Шлемкевич, І. Лисяк-Рудський, М. Аркеас, О. Субтельний, Я. Грицак, О. Середа, М. Мудрий, О. Аркуша та ін. Російські дослідники С. Щегольов, А. Погодін, Н. Пошаєва, В.Савченко, А.Міллер, І. Міхутіна, А. Бахтуріна, М. Клопова та ін. Польські автори К. Левандовський, О. Бушко, Ф. Буйек, В. Сулея, В. Серчік, П. Партач та ін. Також слід згадати роботи канадського історика П. Магочі, австрійських А. Каппелера, А. Вендлянда та ін. До того ж узагальненої характеристики наслідки процесів міжкультурної комунікації у зв'язку з формуванням української ідентичності є малодослідженим.

Виклад основного матеріалу. Австрійська влада у своїй частині імперії Ціслейтонії до листопада 1918 року відмовлялась поділити Галичину на українську та польську частини, що, звісно, сприяло утвердженню і відтак негомогенного культурного середовища, яке було там історично сформованим.

Загостренню національних протиріч в Галичині сприяла відсутність української та польської державності, тому Галичина повинна була стати «П'ємонтом» для культур обох народів. З іншого боку, націоналістичні мотиви охопили правлячі кола Австро-Угорщини і сусідньої Російської імперії, які намагались посилити свої національні проекти завдяки цій території, що була на рубежі їхніх інтересів не тільки географічно, а й культурно. Це визначалось, головним чином, за релігійною ознакою – різні конфесії на Галичині.

Європейська передвоєнна обстановка сприяла загостренню інформаційної війни та посиленню пропаганди ворожих націоналістичних ідеологій пангерманізму та панславізму. Галичина повинна була стати плацдармом для російського панування над усіма слов'янами, і в цей же час, провідником німецької колонізації на Схід.

М. А. Можейко зазначає, що новації у сфері нематеріальної культури виникають саме в негомогенному культурному просторі. Подібне дослідження може бути проведене на снові нелінійного підходу до процесу крос-культурної взаємодії, спираючись на методологічні принципи сучасної синергетики – з урахуванням специфіки інтерпретації останніх в контексті гуманітарного пізнання [4, 17].

У стабільному і рівномірному стані культурний простір може розглядатися як аксіологічне центроване відповідною сукупністю тих цінностей ієрархій і інтерпретацій матриць, які розглядаються в даній культурній традиції як нормативні [4, 17].

Подібний «центр» культурного простору може бути умовно визначений як ортодоксія. Сформована ортодоксія виключає релятивізм трактовки, набуваючи рис соціальної міфології. Подібне культурне середовище може приходити в нерівномірне середовище внаслідок флуктуаційних змін параметрів її розвитку – як внутрішніх, так і зовнішніх. Зовнішні флуктації пов'язані з неможливістю відтворення в даному культурному середовищі зразків діяльності, що склалися, внаслідок дисфункцій в роботі наявних культурних програм: у сфері економіки, політики, духовного розвитку.

В Галичині довгий період часу не відбувалося потрясінь на національному ґрунті, як і за роки польського панування до 1772 року. Василь Верига зазначає: «Останні роки XVIII і перші XIX ст.… безпросвітна, чорна доба в історії українців Галичини… його єдина «інтелігентна» верства — священство була поголовно зденаціоналізоване… одиниці мали деяке, дуже неясне почуття національної свідомості, проявом якої була симпатія до панщизняного раба-«хлопа» і відсутність погорди до його «мужицької» мови. Вище духовенство не мало національної свідомості, користувалося польською, або латиною» [1, 145].

Поширення і розвиток освіти спричинив процеси, коли українське населення Галичини просто вимушене було ідентифікуватися. Варто згадати хоча б відому «абеткова війну», яка виникла, коли церковнослов'янська мова вже не відповідала часу і з'явилася потреба у правописі мови, якою спілкувались українці Галичини. Фактична перемога кирилиці над латиницею стала вагомим здобутком у побудові національної окремішності українців від поляків.

Важливішим фактором дестабілізації культурного простору, приведення її в нерівномірний стан, виступає крос-культурна взаємодія. В єдиному ментальному контексті виявляють себе семантично несумісні способи світо інтерпретації, породжуючи на рівні індивідуальної свідомості плюралізацію і дестабілізацію його світоглядних основ, – в єдиному культурному просторі актуалізуються альтернативні аксіологічні шкали, кожна з яких в цих умовах втрачає ореол безумовності. Таким чином, культурне середовище втрачає потенціал стабільності [4, 20].

Нестабільне культурне середовище демонструє таку нерівність систем, як розвиток у режимі blow up – із загостренням. У кожній культурній традиції може бути виділений набір таких ключових уявлень, – і в рівномірному стані культурне середовище це віяло можливостей (семантично і аксіологічне допустимих у даній культурі) інтерпретацій цих універсалів, що характеризує дану культуру та тип світогляду. Ситуація взаємодії культурних традицій у полі визначеної культури вносить істотні корективи у ці процеси.

Передусім, це означає, що в ментальному просторі крос-культурного взаємодіяння мислительні структури, які можуть бути оцінені як семантично альтернативні і аксіологічно несумісні один з одним. Практично це виражається в тому, що в рамках єдиного культурного середовища оформлюється декілька варіантів змісту однієї і тої же універсалії (причому, як правило, достатньо значимої в загальній системі пріоритетів даної культури) [4, 21].

В Галичині у другій половині XIX століття одночасно існувало декілька альтернативних варіантів ідентичності галицького українства. Усі вони знаходились в плюралістичному середовищі і піддавались сумніву, кожен з них мав свою ортодоксію і взаємодіяв один з одним.

М. Клопова зазначає з цього питання, що коректне застосуванні політонімів щодо національних рухів східнослов'янського населення Галичини настільки ж складний, як і проблематика етнічної номінації. Коректним є застосування термінів, що використовувалися в досліджуваний період, і говорити слід про український та російській рухах, одночасно використовуючи поняття «русофіли» і «народовці». При дослідженні процесів формування національних рухів східнослов'янського населення Галичини необхідно враховувати суттєвий вплив на них зовнішніх сил. Перш за все, до таких впливом слід віднести польське. Вище вже зазначалося, що Галичина у складі імперії зберегла значну автономію, що привело до домінування в краї польської аристократії і, одночасно, створило сприятливі умови для розвитку польського національного руху. Таким чином, для національних рухів русинів рівне значення мали й відносини з галицької правлячою елітою, і вплив, який чиниться на них польським національним рухом. В Галичині паралельно існували такі варіанти як полонофільскій (Gente rutheni, natione Poloni), старорусинський, український, загальноруський. Основне суперництво розгорнулося між українським і загальноруським, що отримав назву русофільського, варіантами. Саме конкуренція між двома цими проектами національної розбудови на рубежі XIX – XX ст. оформилися в повноцінні національно-політичні рухи, становила суть суспільного життя східнослов'янського населення Галичини [2].

Найбільш потужним варіантом ідентичності був загальноруський, так зване в польських колах, москвофільство. Виникає ще у 1848 році, і відстоювали ідею, що українське населення Галичини є частиною руського народу, який проживає у сусідній Російській імперії. Галицька Русь є частиною усієї Русі і велику роль тут грала релігійна складова. Ідеолог панславізму М. Погодін, перебуваючи у Львові, заклав початок цьому рухові в сфері духовної культури. Так, москвофіли виступали за православну ідентичність, обрядову схожість греко-католиків і православних, проти полонізації та латинізації. Рух користувався фінансовою підтримкою Петербурга та згодом був позазаконним в Австро-Угорщині.

На противагу цьому виникає український варіант ідентичності, що заперечував москвофільство і визначав єдиний український народ від Карпат до Кавказу, виступав за єдність українських земель. Використовуючи ліберальні закони Австро-Угорщини, вони проводили культурно-просвітницьку діяльність, займалися етнографічною та науковою діяльністю. Згодом їх діяльність з культурницької переросла в політичну. Вони вимагали поділу Галичини та підтримували контакти з наддніпрянською інтелігенцією. Цей варіант ідентичності суперничав з більш прийнятним в умовах Австро-Угорщини старорусинським, австро-русинством, або рутенством.

Імперський режим використовував українців Галичини у своїх політичних цілях як всередині країни, так і за її межами. Тому окремішність українців від поляків в Галичині підтримувалась офіційним Віднем, але їх іменували не українцями, а рутенами. Рутенство проголошувало галицьких українців окремою регіональною меншиною, яка має свою культурну особливість, але не претендує на більше. Відень українців протиставляв польським домаганням влади у провінції та російській пропаганді. Адже польська еліта прагнула відновити свою державність і як плацдарм використовувала Галичину.

Цей факт засмучував наддніпрянську інтелігенцію, яка в той час вимушена була в силу політичної ситуації Російської імперії працювати в Галичині. Це ще один важливий аспект переосмислення та переінтерпретації хаотичного нелінійного культурного середовища. Якщо йде мова про масштабну взаємодію традицій, які належали до аксіологічно різнорідних культурних традиціях (передусім, в масштабі Схід-Захід), в загальному процесі взаємодії може бути виділений ще один специфічний і дуже важливий у загальнокультурному процесі аспект, пов'язаний з рефлексією над глибинними світоглядними універсаліями культури. У просторі зустрічі різнорідних культурних традицій відбувається рефлексійне осмислення різних (специфічних в етнокультурному відношенні) версій інтерпретації тієї чи іншої універсалії культури, що дозволяє усвідомити наявність і сутність того універсального аксіологічного гештальта, який лежить в основі усіх етнокультурне версифікованих артикуляцій відповідної універсалії [4, 22].

Прикладом такої рефлексії може слугувати формування універсальної надетнічної національної концепції у працях наддніпрянської інтелігенції. Так, західноукраїнські землі та процеси національного розвитку українців стають назавжди темою аналітичних статей М. Драгоманова, його публіцистики, присвяченої актуальним питанням розвою України [3, 231].

М. Драгоманов стає одним з найзапекліших критиків процесів, що відбуваються в Галичині та Буковині, протестує проти угодовства, клерикалізму, бореться з рутенством і москвофільством. Не кращим чином складаються стосунки Драгоманова з місцевими «народовцями». Гострі дошкульні виступи Драгоманова, в'їдлива іронія, а то й сарказм, з яким він нападає на недоліки національної інтелігенції, створюють опозицію до нього з боку окремих місцевих діячів. Тим більше, що і принципові позиції Драгоманова в поглядах на українську національну справу нерідко не збігалися з пануючим в австрійських землях України настроями і уявленнями. Заставши як панівне явище в Галичині та Буковині так зване рутенство, що культивувалося офіційною владою, Драгоманов нищівно і послідовно спростовував твердження про русинів в Австрії як про окремий народ. Драгоманов доводить безпідставність рутенського теоретизування, порівнюючи мову, культурні традиції, фольклор українців Галичини, Великої України, і доходить висновку про цільність українського народу, попри довгі рок перебування під різними державами та чужинець ким панування [3, 231].

Протестуючи проти всього, що гальмувало національний поступ українців в Австрії, Драгоманов намагався проаналізувати і позитивне в імперії з точки зору можливостей задоволення в ній національних прагнень співвітчизників. Політичні умови держави суттєво впливали на національно-культурні справи підданих їй українців,і вчений намагався допомогти їм усвідомити як переваги цієї держави, так і ті перешкоди в її політичній системі, що заважали всебічному розвитку українців.

Насамперед, він відзначав надмірну ускладненість і заплутаність політичної системи, структури влади, спричинену розподілом повноважень між центром і провінціями. Причинами такого стану Драгоманов не в останню чергу вважав «взаємну недовіру областей та народностей, з яких кожна прагне отримати знак її повноправ'я, кожна боїться її придушення та експлантації». Тому австрійська модель державного устрою не задовольняла його з точки зору майбутності України. До того ж, розглядаючи недавню історію українців в Австрії, вчений доходив до висновку, що «вони були довгий час інструментом – спершу навіть безголосим, після 1848 р. – навіть vocale чужих сил і інтересів». Намагання австрійського уряду використовувати русинів «як знаряддя для протидії полякам» не відкривало надмірну оптимістичних перспектив для українських інтересів в Австрії. Саму майбутність цієї імперії, обтяженої міжнаціональними суперечностями, вчений розглядав як залежну передовсім не від збігу обставин, а від внутрішніх чинників [3, 233].

Драгоманов підкреслював потребу вияву духовної солідарності наддніпрянців із західними братами, він наполягав на постійному взаємному обміну новою художньою літературою, на спільному впровадженні народознавчих студій тощо. Впродовж усього творчого життя Драгоманов сумлінно виконував взяту на себе роль «посередника між Великою та Галицько-Буковинською Україною» [3, 236].

У той час, коли велися невпинні дискусії (що великою мірою тривають і досі) про те, внесок яких регіонів України в національну культуру є важливішим, де саме знаходиться «справжнє українське культурне середовище», Драгоманов виступав за органічне поєднання, зокрема в українській літературній мові, кращих лексичних елементів з різних центрів формування вітчизняної літератури. Будучи уродженцем Полтавщини, він тим не менше наполегливо підкреслював, що «Наддніпрянський централізм у мові тільки образить галичан, котрі одні тепер працюють у нашій літературі не як дилетанти, та, окрім того, в Галичині єсть багато елементів, котрих бракує Наддніпрянщині» [3, 236].

Ним особисто та його однодумцями була маргіналізована рутенська ідеологія, підірвані позиції москвофільства в Галичині та Буковині, зроблено багато конкретного в організації свідомих національних сил навколо української культури, соціальної та політичної роботи в Галичині та Буковині. Особливо цінними та актуальними видаються заходи вченого і громадського діяча щодо стимуляції українських письменників до творення літератури, гідної запитів народу і спроможною скласти конкуренцію кращим художнім творам російського та польського «красного письменства» [3, 236].

Отже, з діяльності Драгоманова можна визначити, що українська культура повинна була не просто взаємодіяти з іншими, а бути конкурентом. У даному контексті взаємодія культурних традицій не може бути артикульована як традиційне поняття діалог, тобто взаємодія стабільних культурних систем з визначеним змістом і чітко заданими аксіологічними шкалами. Відповідно, механізм взаємодії культурних традицій не може бути описаний ні як привілеювання однієї з них, ні як їх взаємна аксіологічна анігіляція, ні як сумарний змістовний синтез (свого роду взаємонакладення). Це пов'язано з тим, що «зустріч» у духовному просторі з тією чи іншою культурою різних традицій супроводжується таким феноменом, як втрата культури мови, на якій можна було б виразити зміст як взаємодію традицій, так і самого процесу взаємодії. Таким чином в умовах, коли ні культура в цілому, ні феномени, виявляючи себе на її мета рівні, ні володіють універсальною мовою, на якій можна було б виразити змісти всіх традицій які взаємодіють, то єдиним критерієм адекватності, тієї чи іншої ідеї стають, за оцінкою Ж.-Ф. Ліотара, наявність у неї креативного потенціалу – здатності генерувати «нові правила» [4, 24].

У цілому нерівномірне культурне середовище характеризується не тільки втратою жорстких аксіологічних орієнтирів (ситуація світоглядного хаосу), але і актуалізацією і реалізацією творчого креативного потенціалу культури. Між тим сам факт приходу культурних традицій у взаємодію є зовнішнім щодо іманентного змісту і може бути розглянуто як випадкова флуктуація в його динаміці. Таким чином, в даному випадку ми маємо справу з виникненням того, що синергетичній термінології визначається як порядок через флуктуацію. Нерівномірність культурного середовища виявляється джерелом формування нових культурних мов, тобто нових семантичних систем і аксіологічних шкал, відкриваючи тим самим нові еволюційні перспективи культурного середовища, що розглядається, рівно як і шляхи для нових крос-культурних взаємодій. Тим самим розвиток культури в цілому може бути артикульоване як атрибутивно нелінійний процес. Формування нової ортодоксії в даному випадку не виступає як висхідний цілеспрямований процес, але є продуктом самоорганізації культурного середовища, який передбачає моменти біфуркаційного відгалуження, версифікованої перспективи її еволюції. Для культури це означає, що в період її нерівноваги у її контексті формуються основи різних і незалежних один від одного варіантів інтерпретаційного-семантичного центру, кожен з яких є спробою створення метамови щодо традицій, що взаємодіють. Ця обставина також виявляється фак-

тором активізації генерування нових версій світо інтерпретації [4, 24]. Оскільки в Галичині під час боротьби в соціокультурному середовищі між полонізацією та російським панславізмом виникає загальноукраїнська культурна традиція, якої не було в попередні періоди, але яка утвердилась в статусі остаточної нової ортодоксії.

Наукова новизна роботи полягає в узагальненні з точки зору культурології основних причин перемоги української ідентичності серед галичан, як результату міжкультурної взаємодії.

Висновки. Відповідно проведеного дослідження можна узагальнити, що процес кроскультурної взаємодії як фактор культурної динаміки без сумніву мав місце в Галичині і має пряме відношення до Національно-культурного Відродження на рубежі XIX – XX століть. Якість креативності може бути зафіксовано як атрибутний параметр нестабільного культурного простору. На теренах Галичини можна визначити наступні прецеденти викликані еволюційним шляхом культурної системи:

– екстремальні версії культурних програм: загальноруські, загальноукраїнські, річпосполитянські та австро-рутенські інтерпретації галицької культури;

– реактуалізація колись актуальних культурних програм: національно-культурне Відродження, яке базувалося на героїзації минулого, характерне для Галичини реконструювання пам'яті про Галицько-Волинську добу;

– дивакуваті синкризи різних і нерідко різнорідних культурних традицій: феномен активізації діяльності Греко-католицької церкви.

Даний список можна продовжити, хаотизоване і нестабільне культурне середовище генерує ціле віяло можливих шляхів своєї макроорганізації. Однак на нормативно-офіційному рівні відбувається аксіологічна диференціація і селекція актуалізованих культурних програм, тобто санкціонування і легітимація одних (як правило, центрованих навколо майбутньої ортодоксії) і дискредитація інших [4, 28]. Так і відбулось на Галичині коли в кінцевому варіанті переміг український варіант ідентичності, що потребує подальшого ґрунтовного дослідження.

Література

1. Верига В. Нариси з історії України (кінець XVIII — початок XIX ст.) / В. Верига. – Львів: Світ, 1996. – 448 с.

2. Клопова М. Э. Национальные движения восточнославянского населения Галиции в контексте отношений России и Австро-Венгрии. 1898–1914 гг.: дис. канд. ист. наук : 07.00.03 / Клопова М. Э. – Москва, 2010. – 215 с.

3. Круглашов А. Проблеми національно-культурного розвитку українців Австрії в працях Михайла Драгоманова (друга половина XIX ст.) / А. Круглашов // Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини XIX – початку XX століття / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України; голов. ред. О. Федорук. – К.: Чернівці, 1999. – С. 230–244

4. Можейко М.А. Культурное разнообразие как фактор культурной динамики / М. А. Можейко // Фундаментальные проблемы культурологии: ТОМ VII: Культурное многообразие: теории и стратеги / Отв. Редактор Д. Л. Спивак. – М.,СПб.: Новый хронограф, Эйдос, 2009. – С. 17–28

References

1. Veriga, V. (1996). Essays on the History of Ukraine (the end of XVIII – the beginning of XIX century). Lviv: Svit [in Ukrainian].

2. Klopova, M. E. (2010). The national movements of Eastern Slavic population of Galicia in the context of relations between Russia and Austria-Hungary. 1898-1914. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

3. Kruglashov, A. (1999). The problems of cultural development of the Ukrainians in Austria in Dragomanov's works (second half of XIX century). Ukrainian-Austrian cultural relations of the late XIX century - early XX century. Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology after M. Rylsky. NAS of Ukraine. O. Fedoruk (Ed.). Kyiv Chernivtsi [in Ukrainian].

4. Mozhejko, M.A. (2009) Cultural diversity as a factor of cultural dynamics. Fundamental Problems of Cultural Studies. Vol.VII: Cultural diversity: theory and strategies. D. L. Spivak (Ed.). Moscow. Novyiy hronograf, Eydos [in Russian].

УДК 7:929-Павлуцький (045)

Богатікова Олена Вадимівна,
аспірант Маріупольського державного університету
lol9877@yandex.ru

ФОРМУВАННЯ НАУКОВИХ ПОГЛЯДІВ ГРИГОРІЯ ПАВЛУЦЬКОГО (1861 – 1924 рр.)

Мета роботи. У дослідженні розглянуто основні етапи формування наукових поглядів Г. Павлуцького. Визначено ступінь впливу викладачів Київського університету Св. Володимира – Ю. Кулаковського та В. Антоновича – на формування світогляду молодого вченого. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні біографічного та історико-хронологічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє повною мірою проаналізувати етапи становлення Г. Павлуцького як ученого. **Наукова новизна** роботи полягає у демонстрації трансформації наукових інтересів Г. Павлуцького від античної історії та культури до досліджень української сакральної архітектури. Простежено зміни наукових інтересів дослідника на прикладах його найбільш значущих робіт. Показано місце Г. Павлуцького у науковому світі України кінця XIX – початку XX ст. **Висновки.** Встановлення основних етапів наукової діяльності Г. Павлуцького дає змогу визначити його місце у науковому житті України на зламі епох.

Ключові слова: Київський університет Св. Володимира, київська історична школа, антикознавство, сакральна архітектура.

***Богатикова Елена Вадимовна**, аспирант Мариупольского государственного университета*

Формирование научных взглядов Григория Павлуцкого (1861 – 1924 гг.)

Цель работы. Исследование посвящено рассмотрению основных этапов формирования научных взглядов Г. Павлуцкого. Определено степень влияния преподавателей Киевского университета Св. Владимира – Ю. Кулаковского и В. Антоновича – на формирование мировоззрения молодого ученого. **Методология** исследования заключается в использовании биографического и историко-хронологического методов. Указанный методологический подход позволяет в полной мере проанализировать этапы становления Г. Павлуцкого как ученого. **Научная новизна** работы состоит в демонстрации трансформации научных интересов Г. Павлуцкого от античной истории и культуры к исследованиям украинской сакральной архитектуры. Рассмотрены изменения научных интересов исследователя на примерах его наиболее значительных работ. Показано место Г. Павлуцкого в научном мире Украины конца XIX – начала XX вв. **Выводы.** Установление основных этапов научной деятельности Г. Павлуцкого дает возможность определить его место в научной жизни Украины на сломе эпох.

Ключевые слова: Киевский университет Св. Владимира, Киевская историческая школа, антиковедение, сакральная архитектура.

***Bogatikova Olena**, postraduate of General History and Theory of Culture chair,Mariupol State University*

The formation of scientific views of Grigory Pavlutskiy (1861 – 1924)

Purpose of Article. The study is devoted to the main stages of formation of scientific views of G. Pavlutskiy. The author shows the influence of such lecturers of Kyiv University of St. Vladimir as Yu. Kulakovskiy and V. Antonovich on shaping the worldview of the young scientist. **Methodology.** The research methodology includes biographical and historical-chronological methods. The specified methodological approach allows us to analyse the stages of formation of the G. Pavlutskiy as a scientist. **Scientific novelty.** Scientific novelty of work consists in the demonstration of the transformation of G. Pavlutskiy's scientific interests – from ancient history and culture to the studies of Ukrainian sacral architecture. The changes of the research interests on the examples of his most significant works are reviewed. The role of G. Pavlutskiy in the scientific world of Ukraine in XIX – XX centuries is shown. **Conclusions.** Analysis of the main stages of G. Pavlutsky's scientific activity gives us the opportunity to determine his place in the scientific life of Ukraine at the range of the eras.

Keywords: Kyiv University of St. Vladimir, Kyiv historical School, the science of antiquity, sacred architecture.

Поряд із визначними корифеями вітчизняної науки, які зробили вагомий внесок у вивчення української та світової мистецької спадщини – М. Біляшівським, О. Лазаревським, А. Праховим, Ю. Кулаковським, М. Дашкевичем, Г. Лукомським, – стоїть постать не менш талановитого, успішного, прогресивного дослідника Григорія Григоровича Павлуцького, одного з фундаторів української школи мистецтвознавства. Його ім'я на довгі роки після смерті залишалося невідомим не тільки широкому загалу, але й дослідникам-культурологам та мистецтвознавцям. Його напрацювання залишалися майже поза увагою дослідників.

Науковий інтерес до становлення і розвитку вітчизняної культурологічної думки у незалежній Україні привело до зростання зацікавленості, зокрема видатними постатями українських мистецтвозна-

© Богатікова О. В., 2016

вців та культурологів. Так, з початку 90-х рр. ХХ ст. почали з'являтися окремі розвідки, присвячені науковій діяльності і теоретичній спадщині Г. Павлуцького. Серед яких роботи Н. Красніцької, В. Афанасьєва, О. Сторчай, Н. Німенко, Є. Колісника, Є. Жаркова, А. Пучкова, О. Денисенко, І. Удріс та інш.

Вищенаведені праці, в яких автори нерівномірно висвітлюють окремі періоди з життя Г. Павлуцького, дають розрізнені дані про його наукову, викладацьку, громадську діяльність. Під час дослідження творчого доробку Г. Павлуцького сучасними науковцями, не було приділено належної уваги формуванню його наукових поглядів, що і зумовлює актуальність даного дослідження.

Як відмічає Н. Авер'янова, вчені-митці цього періоду зверталися до української народної культури, в якій вбачали гаранта збереження національної культури та її міцне підґрунтя. Вивчення українського мистецтва утворило науковий напрям, предметом дослідження якого стали: основні етапи розвитку українського мистецтва, його характер, витоки, взаємозв'язки з іншими національними культурами. При цьому основним вважалося обґрунтування самостійності української культури та введення художньої класики України у світовий контекст, що забезпечувало зростання національної самосвідомості українців.

Пожвавлення художнього життя, інтенсивне зростання виробництва, гостра потреба в технічній освіті неухильно приводили до необхідності вирішення питань про підготовку власних висококваліфікованих фахівців: художників, скульпторів, граверів і архітекторів. Тому з середини XIX ст. почали виникати нові мистецькі школи у великих містах та культурних осередках України, задовольняючи потреби національної культури, що було дуже важливим етапом в її розвитку. Адже формувалися митці-професіонали, які могли піднімати у своєму мистецтві складні проблеми духовно-світоглядного характеру [1].

Суттєвому поглибленню наукових знань про українське мистецтво сприяли розвідки Г. Павлуцького. Опрацювання вказаної джерельної бази засвідчило, що дослідник народився 19 січня 1861 р. в родині київського лікаря та домовласника Г. Павлуцького [12, 455]. Усе життя він прожив у Києві на вулиці Микільсько-Ботанічній, спочатку в будинку № 7 (не зберігся), а згодом у пристойній будівлі № 11-а (нині Державне комунальне підприємство «Київжитлотеплокомуненерго Київської міської державної адміністрації») [3].

Початкову освіту Г. Павлуцький здобув удома, далі навчався у Третій київській гімназії [12, 455], після закінчення якої вступив до Київського університету Св. Володимира на історико-філологічне відділення. Навчання Г. Павлуцького припало на першу половину 80-х рр. XIX., тож слід наголосити, що наприкінці навчання у вишах цього періоду суттєво відрізнялося від сучасної системи освіти.

Становлення будь-якого вченого, формування його наукових поглядів складний багатогранний процес, який триває протягом усього життя. Безліч чинників впливає на світогляд дослідника: від походження до соціального-економічної ситуації у країні. Тому доволі умовно можна виділити етапи розвитку Г. Павлуцького як науковця, проте чіткого часового кордону між ними існувати просто не може. Проте слід відзначити, що якщо свій шлях у науку Г. Павлуцький розпочав із дослідження античного мистецтва, то у зрілі роки коло його наукових інтересів обмежується виключно надбаннями вітчизняного мистецтва.

Так, ще у студентські роки певний вплив на формування історичних поглядів майбутнього дослідника справив В. Антонович і його Київська історична школа. У Київському університеті, щасливим студентом якого був і Григорій Григорович, під керівництвом професора В. Антоновича у 70 – 90-х рр. XIX ст. сформувалася Київська історична школа, що за визначенням сучасних дослідників, фактично стала основою сучасної української історіографії. Заслуги учнів професора В. Антоновича у розробці проблем історії України полягали, насамперед у тому, що Київська школа немовби заново відкрила історію українського народу на методологічних засадах позитивізму як загальноєвропейської методології [4, 28].

Як відмічає О. Сторчай, роки навчання Г. Павлуцького в університеті припали на той період, коли кафедрою теорії і історії мистецтв керував П. Павлов. Г. Павлуцький слухав його лекції, але вважав себе учнем Ю. Кулаковського, професора римської словесності, що переконливо вплинув на формування світогляду та подальшого визначення особового наукового кредо [6, 115; 13, 175]. Передалася здібному учневі захопленість Ю. Кулаковського історією стародавнього Риму. Г. Павлуцький цілковито поділяв думку свого учителя стосовно того, що значення античного світу для розвитку і культури є неперевершеним, сюжети з класичного світу заслуговують на увагу сучасників [10, 160].

Як зазначає Н. Красніцька, першою цариною його захоплень стала класична філологія [9, 62]. У студентські роки Г. Павлуцький переклав російською «Dialogus de oratoribus», («Розмова про ораторів») Корнелія Тацита. Цій же проблемі було присвячено першу серйозну наукову розвідку майбу-

тнього вченого «Корнелия Тацита «Диалог об ораторах»: К вопросу об авторстве «Диалога об ораторах», яка побачила світ на сторінках наукового видання Київського університету Св. Володимира – «Университетских известий» – 1885 р. [12, 456].

У своїй монографії, присвяченій мистецькій освіті у Київському університеті Св. Володимира, сучасна українська дослідниця О. Сторчай одного з авторитетних фахових видань позаминулого століття – «Журналу міністерства народної просвіти», – який писав, що ця робота є відповіддю на тему, запропоновану історико-філологічним факультетом університету Св. Володимира. Вона складається з двох частин: до питання про авторство «Діалогу» та переклад «Діалогу». У першому автор подає значну кількість даних відносно історії питання авторства «Діалогу», що розпочалася ще за часів Юста Ліпсія і була остаточно вирішена лише нещодавно; автор ретельно ознайомився з літературою питання та здатен влучно охарактеризувати її представників. Переклад «Діалогу» видавці вважали задовільним [13, 175].

На думку А. Пучкова може здатися, що Г. Павлуцький плив якоюсь власною науковою течією, щоразу шукаючи собі тему, оскільки коло фахових співбесідників, які б до того ж розумілися на мистецтві, у нього було незначним і обмежувалося професорами Київського університету Св. Володимира А. Праховим та П. Павловим [12, 456]. Проте вже перші наукові розвідки дослідника свідчать про його впевнений поступ у науку.

Згідно з тодішнім законодавством, навесні 1886 р. Г. Павлуцький закінчив університет, будучи затвердженим 7 березня цього ж року в ступені кандидата по класичному відділенні. Тоді ж молодий дослідник, згідно з існуючою системою, отримав відрядження закордон [7, 412]. Г. Павлуцький виїхав до Берліна та Парижу, де вивчав музейні колекції та опрацьовував бібліотечні зібрання [5].

Із плином часу наукові інтереси Г. Павлуцького дещо еволюціонували, і 18 травня 1888 р. він був обраний приват-доцентом по кафедрі Теорії та історії мистецтв, яку роком раніше займав відомий петербурзький професор А. Прахов. Щоправда ця зміна «спеціалізації» для дослідника була відносною, бо в будь-якому разі в полі його уваги залишалося антикознавство [7, 412].

Як зазначає О. Сторчай, у 1889 – 1890 рр. Г. Павлуцький був відряджений від Київського університету на два роки закордон. У Сорбоні він відвідував лекції та брав участь у семінарі відомого знавця античного мистецтва професора М. Коліньона. Слід відзначити, що у цей час дослідник закінчував свою «Історію грецької скульптури», де історію розвитку грецької скульптури показав як складний процес, нерозривно пов'язаний з історією грецького народу, з культурою грецьких міст. М. Коліньон ґрунтовно займався також і грецьким вазописом. Згодом Г. Павлуцький, поділяючи його погляди на античне мистецтво, використовував праці М. Коліньона у своїх лекціях і пропонував їх для опрацювання студентам [13, 175 – 176].

Після повернення з-закордону 1891 р. Г. Павлуцький вдало захистив магістерську дисертацію «Коринфський архітектурний орден» і 18 грудня 1892 р. його було затверджено у ступені магістра теорії та історії мистецтв [13, 175; 7, 412].

На сторінках своєї монографії О. Сторчай зауважує, що Г. Павлуцький, як і П. Павлов, А. Прахов, отримав гуманітарну освіту в широкому розумінні цього слова – ґрунтовні знання з філології, світової літератури, європейських мов, всесвітньої і російської історії тощо. Свої університети з мистецтвознавства він проходив у західноєвропейських музеях, бібліотеках, навчаючись і спілкуючись з найкращими і впливовішими фахівцями [13, 175 – 176].

Із 1897 р. після від'їзду професора А. Прахова з Києва до Петербургу, його кафедра залишилася вакантною. Саме це, на думку Є. Жаркова, і було причиною поспішної подачі Г. Павлуцьким дисертації. Утім рада історико-філологічного факультету не була настільки прихильна до нього, попри люб'язне ставлення декана факультету Т. Флоринського. Це спричинило до прийняття рішення про захист у Юр'ївському (Дерптському) університеті, навіть, не враховуючи відсутності там відповідної кафедри.

Перед захистом дисертаційного дослідження Г. Павлуцький зіштовхнувся із деякими труднощами. Є. Жарков, проаналізувавши матеріали приватних архівів, відзначає, що хоча дисертація і була прийнята університетом, питання її публічного захисту навесні 1897 р. залишалося відкритим, оскільки в Дерптському університеті кафедра теорії та історії мистецтв існувала під назвою кафедри класичної філології та археології. Тому для отримання наукового ступеню на базі університету необхідний був дозвіл міністра. Г. Павлуцький, сподіваючись безперешкодно його отримати, планував захист роботи на травень або вересень поточного року. Утім, канцелярська тяганина відсунула захист на грудень 1897 р. [7, 412 – 413].

У послужному списку Г. Павлуцького відзначено, що за публічний захист дисертації «Про жанрові сюжети у грецькому мистецтві до епохи еллінізму» історико-філологічним факультетом Де-

рптського університету досліднику була присвоєна та затверджена 18 грудня 1897 р. Радою того ж університету ступінь доктора теорії та історії мистецтва [5].

Ретельно проаналізувавши методологію дослідження матеріалу Г. Павлуцьким, О. Сторчай схильна відносити дослідника до школи антикознавства, характерними рисами якої є прагнення до реалізму, до нового трактування й розуміння античного мистецтва, на противагу як іконографічному, так і чисто ідеалістичному сприйняттю біломармурового, естетично непорушного, академічного мистецтва класики. Учені цієї школи, а згодом і Г. Павлуцький, відійшли від іконографічної традиції [13, 177].

У другій половині XIX – на початку XX ст. розгорнулася цілеспрямована наукова розробка різних галузей українознавства, в межах якого відбувалося і становлення досліджень національної архітектурно-мистецької спадщини. Н. Ковпаненко відмічає вплив на історичну науку цього періоду філософії позитивізму, орієнтацію її на об'єктивні факти, розширення загального погляду на історичний процес, що у кінцевому результаті привело до поглиблення інтересу до речових і зображальних джерел вітчизняної історії. Домінування народницького напряму в історіографії сприяло зростанню зацікавленості матеріальною культурою, пам'ятками народної творчості в галузі архітектури, образотворчого мистецтва. У другій половині XIX ст. поглиблювались студії культурного надбання в межах регіонально-історичних досліджень України, які у цей період набули академічного характеру. Продовжувалося і традиційне вивчення пам'яток сакральної архітектури і живопису в рамках церковної історії та археології [8].

Ці тенденції у розвитку вітчизняної історичної науки сприяли переорієнтації наукових вподобань Г. Павлуцького до сфери української сакральної архітектури. 1899 р. став знаковим у подальшій науковій діяльності дослідника, оскільки у цей період Г. Павлуцький уперше взяв участь у роботі XI Археологічного з'їзду в Києві, що і стало за словами дослідника поштовхом до збудження уваги й вивчення залишків рідного минулого Малоросії [2, 24]. Цей край, за словами вченого, "виніс багато змін у своєму минулому, котре залишило чимало речових свідоцтв, які мають важливе значення для вивчення історії краю. Не дивлячись на те, що до кінця XIX сторіччя не було спроб правильного збирання та збереження залишків місцевої старовини, що мало досить сумні наслідки для самих пам'яток, котрі частково зовсім зникли, частково знаходяться у плачевному стані: старовинні будівлі у руках некультурних людей вандальські знищувались або перероблялись «ремонтами» до невпізнаваності, багато пам'яток пропали безслідно, деякі потрапили до рук промисловців, а інші перейшли за межі держави і прикрашають собою приватні та публічні музеї західної Європи» [11].

Як справжній дослідник і палкий поціновувач мистецтва, Г. Павлуцький не міг залишитися осторонь від вивчення та, найголовніше, збереження мистецьких пам'яток своєї батьківщини. Робота у науковому форумі, на думку вчених XXI ст., кардинально змінила наукові вподобання дослідника, що вплинуло на подальший розвиток мистецтвознавчої науки в Україні. Слід відзначити, що з цього часу основною тематикою наукових розробок дослідника стає українська архітектура, насамперед дерев'яне церковне зодчество [9, 65]. Як зазначає В. Афанасьєв, з кінця 90-х рр. XIX ст. в доробку Г. Павлуцького вже не бачимо досліджень античного мистецтва [2, 24].

Таким чином, наукові погляди Г. Павлуцького сформувалися під впливом ідей провідних дослідників другої половини XIX ст. – Ю. Кулаковського та В. Антоновича. Як дослідник античного мистецтва, Григорій Григорович належав до школи антикознавства. У своїх роботах, присвячених українській сакральній архітектурі, вчений доводив автентичність цих споруд.

Література

1. Авер'янова Н. Розвиток мистецтвознавства та художньої освіти в Україні (кінець XIX – початок XX ст.) [Електронний ресурс] / Н. Авер'янова // Вісн. одеського історико-краєзнавчого музею. Вип. 8. – Одеса, 2008. – С. 15–26. – Режим доступу: http://www.history.odessa.ua/vestnik8.htm.

2. Афанасьєв В. Дослідник українського мистецтва Григорій Павлуцький [Електронний ресурс] / В. Афанасьєв // Народна творчість та етнографія. – 2003. – № 4. С. 13–22. – Режим доступу: http://nte.ethnolog.org. ua/ zmist/ 2003/ N4/Art01.html.

3. Білокінь С. Житловий будинок кінця XIX – початку XX ст. [Електронний ресурс] / С. Білокінь, Т. Осташко. – Режим доступу: http://pamyatky.kiev.ua/ streets/mikilsko-botanichna/zhitloviy-budinok-kin-19-poch-20-st_-v-yakomu-prozhivali-maslyannikov-v-l_-pavlutskiy-g-g.

4. Дадонова Г. Наукова діяльність українських університетів другої половини XIX – початку XX ст. / Г. Дадонова // Історія України. – 2011. – № 4. – С. 20–31.

5. Державний архів міста Києва. – Ф. 16. – Оп. 465. – Спр. 4804. – Арк. 1; Послужной список приват-доцента Императорского университета Святого Владимира Григория Григорьевича Павлуцкого. – С. 59–60.

6. Денисенко О. Григорій Павлуцький та його внесок у пам'яткоохоронну справу [Електронний ресурс] / О. Денисенко // Краєзнавство. – К.: Інститут історії України НАН України, 1999. – №1–4. – С. 115–118. – Режим доступу: http://histans.com/JournALL/kraj/kraj_1999_1/33.pdf.

7. Жарков Є. Послужний список професора Г. Павлуцького як джерело до вивчення біографії вченого / Є. Жарков // Шевченківська весна. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції молодих учених, присвяченої 90-річчю Української революції 1917 – 1920 рр. Випуск V. Частина 3: Історія. – К., 2007. – С. 411–416.

8. Ковпаненко Н. Архітектурно-мистецька спадщина України у вітчизняних історичних дослідженнях [Електронний ресурс]: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к. і. н.: спец. 07. 00. 06 «Історіографія, джерелознавство та спеціальні історичні дисципліни» / Н. Ковпаненко. – К., 2010. – 20 с. – Режим доступу з: http://www.orgsum.com/avtoreferati-dissertatsii-mistetstvo/1/a40.php.

9. Красніцька Н. Григорій Павлуцький – дослідник українського та світового народного мистецтва [Електронний ресурс] / Н. Красніцька. – Режим доступу: http://www.history.univ.Kiev.ua/ethnologi/journal/ethnic-_history _35/35_10.pdf.

10. Матвєєва Л. Юліан Кулаковський: сюжети з класичного світу (80-ті рр. XIX ст.) [Електронний ресурс] / Л. Матвєєва. – Режим доступу: http://www. history.org.ua/JournALL/orientworld/orientworld_1998_1/11.pdf.

11. Павлуцкий Г. Деревянные и каменные храмы [Электронный ресурс] / Г. Павлуцкий // Древности Украины. – Вып.1. – К.: Издание Императорского Московского Археологического общества, 1905. – 124 с. – Режим доступу: http://www.myslenedrevo.com.ua/ru/Sci/Heritage/Pavlucki.html.

12. Пучков А. Вчений-мистецтвознавець Г. Г. Павлуцький і доля його спадщини (До 150-річчя від дня народження) [Електронний ресурс] / А. Пучков // Українська академія мистецтва: наук. зб. – Вип. 18. – С. 454 – 461. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal.soc_gum/Uam/ 2011_18/ st_57.pdf.

13. Сторчай О. Мистецька освіта в Київському університеті (1834 – 1924): Монографія / О. Сторчай. – К.: Щек^{0}, 2009. – 335 с.

References

1. Averyanova, N. (2008). The development of arts an arts education in Ukraine (end of XIX – beginning of XX centuries). Visnik Odeskogo istoriko-kraєznavchogo muzeju, 8. Retrieved from http://www.history.odessa.ua/vestnik8.htm [in Ukrainian].

2. Afanasiev, V. (2003). The researcher of Ukrainian art Grigoriy Pavlutskiy. Narodna tvorchist ta etnografiya, 4. Retrieved from http://nte.ethnolog. org.ua/zmist/ 2003/N4/ Art01.html [in Ukrainian].

3. Belokon, S. & Ostashko, T. (n.d.). Residential building of the late XIX – early XX centuries. Retrieved from http://pamyatky.kiev.ua/streets/mikilsko-botanichna/zhitloviy-budinok-kin-19-poch-20-st_-v-yakomu-prozhivali-maslyannikov-v-l_-pavlutskiy-g-g [in Ukrainian].

4. Dadonova, G. (2011). Scientific activities of Ukrainian universities in the second half of XIX – early XX centuries. Istorija Ukraini, 4, 20 – 31 [in Ukrainian].

5. State archive of Kyiv. – F. 16. Op. 465. – JWP. 4804. – Ark. 1; Record Privat-docent of the Imperial University of St. Vladimir of Gregory G. Pavlutskiy, 59 – 60 [in Ukrainian].

6. Denisenko, O. (1999). Grigory Pavlutsky and its contribution to the monument protection case. Kraeznavstvo, 1 – 4. Retrieved from http://histans.com/JournALL/ kraj/kraj_1999_1/33.pdf [in Ukrainian].

7. Zharkov, E. (2007). Track record of Professor G. Pavlutskova as a source of studying the biography of the scientist. Shevchenko spring. Proceedings of the International Scientific Practical conference of young scientists, dedicated to the 90th anniversary of the Ukrainian revolution of 1917 – 1920 (Issue. 5), (pp. 41 – 416). Kyiv [in Ukrainian].

8. Kovpanenko, N. (2010). The architectural and artistic heritage of Ukraine in Russian historical research. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv. Retrieved from http://www.orgsum.com/avtoreferati-dissertatsii-mistetstvo/1/a40.php [in Ukrainian].

9. Krasnitska, N. (n.d.). Grigory Pavlutskiy researcher of the Ukrainian and world folk art. Retrieved from http://www.history.univ.Kiev.ua/ethnologi/journal/ethnic_ history_35/35_10.pdf [in Ukrainian].

10. Matveeva, L. (n.d.). Julian Kulakovskii: stories from the classical world (80-s of the XIX centuries). Retrieved from http://www.history.org.ua/JournALL/ orientworld/orientworld_1998_1/11.pdf [in Ukrainian].

11. Pavlutskiy, G. (1905). Wooden and stone temples. Kiev: The publication of the Imperial Moscow Archaeological society [in Ukrainian].

12. Puchkov, A. (n.d.) Scholar-critic G. Pavlutskiy and the fate of his heritage (To the 150-anniversary from birthday). Ukraynska akademiya mistectva: Nauk. zb. (issue 18). Retrieved from http://archive.nbuv.gov.ua/portal.soc_gum/Uam/2011_ 18/st_57.pdf [in Ukrainian].

13. Starchy, O. (2009). Art education in Kisekae Unversity (1834 – 1924): a Monograph. Kiev: Szek [in Ukrainian].

УДК 796.332 – 056. 14:316.723

Колмикова Анастасія Сергіївна,
аспірант Харківської державної академії культури
Nastuha1991@gmail.com

КЛАСИФІКАЦІЙНІ ЕЛЕМЕНТИ ФУТБОЛЬНОГО ФАНАТИЗМУ: СОЦІОКУЛЬТУРНА ПАРАДИГМА СУЧАСНОСТІ

Мета дослідження – розкрити основні моделі реалізації фанатських дій у рамках культури XXI століття. Представлена робота виступає конкретизуючим та узагальнюючим елементом у розгляді сучасного становища феномену спортивного фанатизму. **Наукова новизна.** Наведені класифікаційні форми дозволяють ідентифікувати характерні описові елементи моделей. На прикладі існуючих об'єднань виділені яскраві вияви усіх найбільш розповсюджених представництв. Проаналізовані семіотичні норми та правила поведінки у рамках існуючих територіальних та інформаційних кордонів груп. Виділені та узагальнені основні форми підтримки, на прикладі представлених країн (Італії, Англії, України) серед них осередковані елементи та інтерпретаційні моделі реалізації. **Висновки**. Розкриті домінантні риси фанатських об'єднань у різних культурних традиціях та соціальних сферах, визначені їх особливі інформативні аспекти реалізації. Завдяки узагальнюючому елементу дослідження вдалося ідентифікувати домінуючи моделі практик в кожному з представництв.

Ключові слова: поведінкові моделі, групи уболівальників, «ультрас», глоріхантери, «фірми».

Колмыкова Анастасия Сергеевна, *аспирант Харьковской государственной академии культуры*

Классификационныt элементы футбольного фанатизма: социокультурная парадигма современности

Цель исследования – раскрытие основных моделей реализации действий фанатов в рамках культуры XXI века. Представленное исследование выступает конкретизирующим и обобщающим элементом в рассмотрении современного положения феномена спортивного фанатизма. **Научная новизна**. Представленные классификационные формы позволяют идентифицировать характерные описательные элементы моделей. На примере существующих объединений выделены яркие проявления всех групп. Проанализированные семиотические нормы и правила поведения в рамках существующих территориальных и информационных границ групп. Выделены и обобщены основные формы поддержки, на примере представленных стран (Италии, Англии, Украины) среди них разграничены элементы и интерпретационные модели реализации. **Выводы**. Раскрыты доминантные черты фанатских объединений в различных культурных и социальных сферах их реализации, определены особенные информативные аспекты воплощения. Благодаря обобщающему элементу исследования удалось идентифицировать доминирующее модели практик в каждом из представительств.

Ключевые слова: поведенческие модели, группы болельщиков, «ультрас», глорихантеры, «фирмы».

Kolmykova Anastasia, *postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv*

Classification elements of football fanaticism: social and cultural paradigm of our age

Purpose of Article. The aim of the study is to reveal the basic performance models of fan actions as a part of the culture of the 21st century. The presented study serves as a specifying and generalizing part in considering the current situation of the phenomenon of sports fanaticism. **Scientific novelty.** These classification forms allow identifying the specific descriptive elements of the models. As in the case of the current associations the author highlights a vivid display of all the agencies. The semiotic norms and behaviour rules are analysed within the existing territorial and information frontier lines of the groups. The main forms of support, illustrated by such countries as Italy, England, Ukraine, are highlighted and summarized, including mediate elements and interpretative models of implementation. **Conclusions**. The dominant features of fan associations in different cultural and social fields are revealed; their special information-bearing aspects of performance are identified. Due to the generalising element of the study there were identified dominating practical models in every representation.

Keywords: behaviour profiles, fan groups, «ultras», bandwagons (glory hunters), «firm».

Актуальність теми дослідження. Джерел поповнення лав футбольних фанатів існує велика кількість. Для когось – це сімейне дозвілля, хтось віддає перевагу модним напрямам у культурі. Традиційно, якщо говорити про футбольних уболівальників виникає асоціативний ряд з хуліганськими угрупованнями, хаосом та бійками. Але соціальна стратифікація у самому понятті достатньо складна, та потребує градаційного аспекту.

Загальноприйнятий стереотип – вважати футбольних фанів виключно хуліганськими угрупованнями. У представленому явищі існує особлива класифікація уболівальників – від людей, які спостерігають матчі вдома у комфортабельних умовах, до людей чия підтримка розповсюджується не тільки у рамках місця проживання.

© Колмикова А. С., 2016

Мета дослідження ідентифікувати головні моделі прояву фанатської поведінки, та скласти в цілісність характерні елементи її стратифікації на прикладі існуючих утворень.

Основною джерельною базою ідентифікативних елементів феномена виступають статі газет та журналів про уболівальників та загальні спостереження за культурою поведінки безпосередньо на стадіонах. Дослідження світових учених та публіцистів у рамках футбольної культури та уболівальницької традиції.

Виклад основного матеріалу. «Перша група представників так звані «крісла». Дане ім'я вони отримали за те, що не є активними уболівальниками. Для них характерний перегляд футбольних матчів у домашніх умовах у зручних кріслах [4]. Такий різновид уболівальників зазвичай дивляться футбол не постійно, а для власної розваги, з яких дуже малий відсоток тих особливих структур, які стають цікавими даній групі.

Наступний різновид – «кузьмичи». «На відміну від попереднього типу дані представники майже регулярно відвідують стадіон. У своїй більшості їх представники є чоловіками середнього та старшого віку, займають місця у центральних секторах стадіону. Мета їх відвідування матчу це зустріч з такими ж представниками даної групи та рідко критика на події, що відбуваються на полі. Зрідка вони приходять на матч усією родиною» [4].

Ще одна група уболівальників – скарфери, або так звані «шарфисти». «Назва цієї групи фанів була надана їм саме завдяки їх невід'ємних атрибутів шарфа, або ще одного елемента футболки з символікою групи. Для цих представників футбол виступає розвагою, їм необхідно відчуття причетності до дій на полі. У більшості агресивних проявів поведінки від даної групи очікувати не можливо [4].

Наступна група представників – карлани. Дане об'єднання, перш за все, асоціюються зі споживанням алкогольних напоїв. Вони вважаються найнижчою групою фанатського оточення й не мають поваги серед більшості уболівальників.

Глоріхантери (від анг. Glory hunters – мисливці за славою) або у просторіччі «глори». Таку назву отримали представники підтримки клубів, які з'явилися під час найбільших знакових моментів життя команди. Вони є суб'єктами, які віддають перевагу модними тенденціями у структурі спортивних практик. «Для тих, хто вважає себе справжніми фанами не було важливим на якому місті турнірної таблиці знаходиться зараз клуб. Глори можуть змінювати до декількох клубів за сезон, вони є орієнтовані на успіх» [4].

Одна зі значимих груп футбольних уболівальників є «ультрас». Вони є найбільш активними представниками футбольного співтовариства та володіють яскравими елементами уболівальницької культури.

Універсальною особливістю руху виступає, перш за все, бажання підтримки власного клубу за характерним особливим принципом з використанням усіх можливих та зручних засобів. В європейських країнах рух ультрас характерний не лише для футбольних команд, але й використовується в інших спортивних практиках. Наприклад, у таких країнах, як Литва, Греція та Ізраїль власні ультраси існують у баскетбольних командах. У Швейцарії, Австрії, Фінляндії засновані особливі хокейні угруповання.

Головним для ультра-орієнтованих груп є не тільки підтримка клубів під час домашніх матчів, але й зустріч та консолідація з представниками інших угруповань. У багатьох європейських країнах найбільшу повагу та значущість мають саме ті представники ультрас, які більшу кількість матчів відвідали «на виїзді» тобто за межами міста.

Для представників радикально налаштованих груп, бути «ультрас» означає приналежність до нового стилю життя, їх своєрідна власна ультра-ідентичність, вони є представниками особливої культурної спільноти.

Таким чином, характеризує своє життя представник німецького ультрас угруповання: «Люди повинні зрозуміти, що в об'єднаннях існують власні дружні відносини, також любов до футбольного дійства на полі, любов до самої команди. Ці фактори є важливими для синхронізованого існування групи уболівальників. Відносини повинні існувати живим організмом, який керується нововведеннями та має особливості розвитку явища. Емоційні характеристики неможливо персоніфікувати та виокремити лише вербальними практиками, повноцінне сприйняття можливе тільки під час перфомансів» [2, 107].

Для ультрас угруповань бути приналежним до власної групи є важливим життєвим досягненням, адже воно є більше ніж зібрання за інтересами, воно – є культурною особливістю спільноти. Самоідентифікація, специфічне відношення до самого життя в цілому, важливий атрибутивний елемент.

Спостерігається зростання професіоналізації спортивної діяльності, все більш кардинальним стає поділ глядачів та безпосередніх учасників перфомативних практик. Поділ приводить до зростан-

ня осмислення власної присутності в загальному спортивному дійстві. У XXI столітті гравці стають дистанційно відстороненими від глядачів й ультрас звертаються до своїх власних ресурсів. Детальний звіт у журналі Freunde наприкінці 2008 року піддав критиці той факт, що співи на стадіоні розпочинаються в різні моменти матчу, та не знаходять синхронізації з тими дійствами, що відбуваються на самому полі. Німецьке ультрас об'єднання так характеризує свою власну поведінку: «Ми ретельно контролюємо все те, що відбувається на полі, все що нам подобається, а що ні. Ми – це і є гра, чи сам клуб (або те, що від нього залишилося)» [6].

Більшість європейських ультрас сприймають себе, як «найвірніших» й «найбільш активних» футбольних фанатів та не сприймають негативні зауваження у свій бік. Для угруповань такі характеристики власної діяльності як: утримання влади, впевненість у своїх власних силах та демонстрація маскулінного начала, є тими особливостями, які необхідні для успішної реалізації моделей уболівання. Прикладом реалізації чоловічих характеристик виступає роздягання під час матчів при низьких температурах повітря. Цей символічний жест означає демонстрацію чоловічих характеристик та персоніфікація сили.

Розглядаючи групування з точки зору соціальної диференціації, демонструється своєрідний сурогат сімейних відносин, у більшості яких є включення та реалізація братських почуттів. Велика кількість ультрас самоідентифікують себе з консолідованою групою, яка має свої відмінні символи та методи персоналізації. Власні театралізовані постановки на стадіонах, стікери з символікою, графіті угруповання, а також своєрідні «маркери», знаки, які розташовані в усьому місті.

Звертаючись до історичної ретроспективи, простежуємо певну особливість: рух ультрас на європейських теренах розпочинає своє існування з 1960 року й розповсюджується на Західну, Південно-Східну й Північну Європу. Характерний феномен культури зароджується у безпосередній близькості до великих міст, а згодом розповсюджується на інші території [2, 108].

Завдяки засобам масової інформації про самі угруповання стає відомо під час Світового Кубка в Іспанії 1982 р., під час Єврочемпіонату у Франції 1984 року та Світового Кубка 1990 року в Італії.

Для прикладу розглянемо структуру організації італійських ультрас, які були більш відкриті для входження нових членів, ніж їх британські аналоги. Класична «британська модель» «фірми» на своєму початку зародження була визначена представниками з одного соціального класу. В італійських угрупованнях на самому початку розвитку руху домінантними були політичні ідеї, які пов'язували людей з різних щаблів суспільства. Якщо на стадіоні зустрічалися представники італійських та британських клубів різниця в символіці вболівання яскраво була відображена.

Перші угруповання ультрас, як вже згадувалось, з'являються наприкінці 60-х на початку 70-х років XX ст. Молоді люди 15-17 років активно залучалися до вболівання та створили фундаментальну основу руху фанів. Ультрас вже з того часу стали охоронцями власного семіотичного простору на стадіонах. Позначаючи кордони своєї території вони вивішують транспаранти з власними іменами, або ж представляють символи своїх угруповань, тим самим позначаючи кордони [11, 29].

Першочерговою та особливою характеристикою ультрас була не тільки підтримка власної команди, але безпосередня участь у самому матчі. У бразильських «торсідос» був перебраний ефект акустичної підтримки за допомогою барабанів й використанням рупорів. У британців – запозичений візуальний ефект, так званий «scarf effect» (масове використання клубних шарфів). Широке розповсюдження отримують піротехнічні ефекти (фаєри, ракетні установки, кольорові бенгальські вогні) вони стають розповсюдженими під час вболівальницьких перфомативних моделей.

Загальна трибунна, або так звана секторна хореографія (використання під час матчу піднятих над головою кольорових паперових листівок для досягнення великої картинки) уперше з'являється на стадіонах Апенинського півострова, згодом надовго укорінились як особлива символічна характеристика візуальної підтримки італійських клубів.

Одним з найпопулярніших угруповань Італії виступало об'єднання «Fossa dei Leoni» (була названа на честь старої чорно-червоної арени). Вони підтримували команду «Мілан» з 1968 року, вважалися найстарішою за віковою групою прихильників. У листопаді 2005 року об'єднання розпалося через внутрішні конфлікти між лідерами угруповання [2, 111].

Уперше термін «ультрас» вжито у 1969 році в Італії прихильниками клубу Сампдорії – Sampdoria Ultras. Сімдесяті роки XX століття стали періодом розквіту італійських угруповань, таких як «Yellow-blue Brigade» (Верона); фіорентинські «Viola Club Viesseux»; «Naples Ultras» (1972) (Наполі); Міланське угруповання «Red and Black Brigade»; «Griffin's Den» (Дженоа); «Granata Ultras» (Турин) засновані у 1973; «For Ever Ultras Bologna» (1975); «Juventus Fighters» (1975); «Black and Blue Brigade»(Аталанта); «Eagle's Supporters Lazio» (Лаціо); «Commando Ultra Curva Sud» (Рома)

[2, с. 111]. Демонструється постійна динаміка перетворень, одні угруповання поєднуються з іншими – консолідуються, інші ж припиняють своє існування.

Семіотичні характеристики, які відрізняли одну групу від іншої, були відображені на символіці угруповання (прапорах). Як правило, це були зображення хижих тварин (пантери, тигри, вовки). Символ існував для персоніфікації людини з твариною, та наділення зооморфними характеристиками об'єднань. Соціальні ролі у групі чітко були розділенні та кожен мав своє місце в угрупованні. Зароджують своєрідні нефіксовані правила, яких мав дотримуватися кожен член групи.

Під час матчу забороняється:

- вторгнення на газон поля;
- критика на рахунок арбітра зустрічі;
- зрив тренувального процесу команди;
- жорстка критика тренера та інші [4].

На початку XXI століття, прийняті правила та культурні форми реалізації поведінки нівелюються, представники ультрас розширюють кордони власних правил, деякі з них перекваліфікують в інші моделі.

Значущим для дослідження питання ролі ультрас у структурі соціуму є необхідність наведення прикладу інтерв'ю одного з лідерів «Торіно» кінця 70-х років XX століття: «У нашій організації 8 лідерів, включаючи мене. Кожен з нас займається своєю справою й відповідальний за неї. Жінки у більшості відповідають за фінансовий аспекти угруповання, а також за зібрання та підготовку барабанів й прапорів перед матчами. Ми в основному займаємося менеджментом нашого руху. Для прикладу, будуть названі головні завдання: організація виїзних матчів, лобіювання цін на квитки, рух поїздів, оренда автобусів, замовлення тканини для банерів, прапорів, організована підтримка клубу, зв'язок з представниками клубу та інше» [2, 113].

Розглянувши італійську «візуальну» форму підтримки клубів, та представників їх ультрас угруповань, необхідно виокремити найяскравішу модель британської підтримки – «Red Army», перші ультрас британського клубу «Манчестер Юнайтед».

Така назва виникла ще у 70-ті році XX ст., так почали себе називати уболівальники, які супроводжували власний клуб не тільки у країні, але й за її межами. У сезоні 1974/75 років коли клуб з Манчестера вибув до Другого дивізіону британської першості, активні учасники угруповання все частіше вступали у протистояння з іншими представниками ультрас груп. Ці сутички, а також смерть одного з уболівальників «Блекпула» призвели до прийняття адміністративних заходів з розділення груп уболівальників і створення огородже і коридорів безпеки на англійських футбольних стадіонах [2, с. 115].

Угруповання «Red Army» розкриває свої особливі характеристики у медійному проекті 1985 року під назвою «Holligan», в якому розповідається про виїзд лондонського угруповання «Вест Хемм» на стадіон Манчестера «Олд Траффорд». Де детально відображено сутичку двох фанатських угруповань «Red Army» з «Inter City Firm» у Манчестері.

Активність об'єднання знижує свої домінантні позицій з кінця 1980 року, коли фанатський рух перебуває у певній стагнації, а також зменшується кількість нових учасників.

Уже у 90-х роках XX ст. уболівальники «червоних дияволів» отримують свою нову підтримку. На сучасному етапі існує велика кількість фанатських об'єднань підтримуючих клуб з Манчестера. Ця мережа має свою назву «Manchester United Supporters Club», вона складається з більше ніж двохсот офіційно визнаних фанатських формувань з усього світу.

«Red Army» наприкінці XX століття припиняє своє існування, але на основі цьому угрупованню виникає інше, не менш потужне – «Men in black». Зі свого початку це є невелике об'єднання, яке територіально розміщувалося на півночі Манчестера. Під час акту агресії, який був спрямований на уболівальників «Вест Хемму» утворюється та самоствердкується їх «Men in black». Саме ця група у сучасності має великий вплив на загальну уболівальницьку культуру Англії [13, с. 3].

У XXI столітті манчестерську фірму за популярність витіснили представники лондонських угруповань, які за своєю кількістю представників стають поширенішим. Це угруповання таких клубів як: «Вест Хемм» та «Челсі», супортери «Манчестер Сіті» й «Лідса» створили велику конкуренцію для «Men in black».

Усі угруповання ультрас мають чітко організовану структуру та є яскравими елементами фанатської підтримки.

Наступна група, яка є представниками уболівальницької культури – хулігани або хуллс (від анг. Hools). Саме ці об'єднання є агресивними елементами поведінки, в них емоційна підтримка не є самоціллю, а основа переконань – бойові навички та демонстрація сили, підтримка свого руху фізич-

ною силою. Дані представники не мають диференційних особливостей, для того, щоб диференціювати їх серед представників інших груп розповсюджений стиль в одязі – casual.

«Організовані угруповання у фанатському середовищі мають специфічну назву – моби або «фірми». Велика «фірма» звичайно утворюється з цілого ряду організованих мобів (від семи до тридцяти чоловік у середньому підрахунку), які об'єднані або за територіальною особливістю, або за напрямом власних дій. Ядром кожної фірми виступає невелика група найбільш авторитетних та знаючих фанів – до 40 чоловік» [11, с. 33]. Організаційна сторона фірми також чітко структурована, ролі розділені серед її учасників. Є лідери групи, є ті що займаються фінансовою підтримкою, є відповідальні за організаційні елементи. Вони є найбільш активною групою у силових протистояннях. «Кожна фірма повинна дотримуватися своєрідного не писаного «кодексу честі» фана, у бійках можуть брати участь тільки хулс, не допустимо використання, так званих «аргументів» (зброї різного виробництва), бій повинен проходити з рівною кількістю людей з обох боків. Усе це своєрідні правила феєр-плей, але іноді відбувається й їх нівелювання». У кожної фірми є свої символічні позначки: назва, банери, логотип угруповання, якими вони позначають свою присутність на будь-якій території.

Отже, можна дійти висновку, що були наведені лише основні групування футбольних фанатів, які мають особливі стратифікаційні елементи. На стадіонах у рамках кордонів позначений територіальних меж кожні з груп мають власні ознаки та елементи поведінки. Ультрас групи найчисленніші та розповсюджені в вітчизняних та європейських теренах. Вони виступають яскравими демонстраторами культурних особливостей уболівальницького руху та найхарактерніші для самоідентифікації. Перспективою подальшого дослідження виступає створення узагальненої та повноцінної моделі футбольних уболівальників у рамках українських реалій, співвідношення головних ідентифікаційних елементів зі світовими.

Література

1. Брімсон Д., Брімсон Е. Куди б ми не їхали. За кулісами футбольного шаленства / Д. Брімсон, Е. Брімсон. — СПб. : Амфора, 2006. — 210 с.
2. Брімсон Д. Фанати / Д. Брімсон. — СПб. : Амфора, 2005. — 381 с.
3. Брімсон Д. Марш хуліганів / Д. Брімсон. — СПб. : Амфора, 2008. — 204 с.
4. Іллє А. Футбольний фанатизм у Росії: Фан-рух та субкультура футбольних фанів [Електронний ресурс]. — Режим доступу: file:///C:/Users/Admin/Downloads/.pdf. — Назва з екрана.
5. Малий Т. Про фанатів без фанатизму [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://zaxid.net/news/showNews.do?pro_fanativ_bez_fanatizmu&objectId=1304278. — Назва з екрана.
6. Німеччина. Футбол як національна ідея. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://news.sportbox.ru/Vidy_sporta/Futbol/Evropejskie_chempionaty/Germaniya/spbnews_NI430398_Germaniya-Futbol-kak-nacionali. – Назва з екрана.
7. Brown A. Fanatics! Power, identity and fandom in football / A. Brown. – NY : Taylor & Francis e-Library, 2002. – 310 p.
8. Carroll R. Football hooliganism in England / R. Carroll // International Review of Sport Psychology, – 1980. – № 15. – p. 77–92.
9. Coalter F. Crowd behaviour at football matches. / F. Coalter. – Scotland : Leisure Studies, 1985. – p. 111–117.
10. Coakley J. Sport in Society: Issues & Controversies / J. Coakley. — Boston : McGraw-Hill, 2001. – 34 p.
11. Football violence in Europe. A report to the Amsterdam Group. prepared by Giovanni Carnibella, Anne Fox, Kate Fox, Joe McCann, James Marsh, Peter Marsh. — Oxford. 1996. – 97 p.
12. Hold R. Sport and the British. A Modern history / Richard Holt. – Oxford University Press : 1990. – 56 p.
13. Melnick M. J. The mythology of football hooliganism: A closer look at the British experience / M. J. Melnick // International Review for the Sociology of Sport, 1986. — № 21. — p. 1–19.

References

1. Brimson, D., Brimson E. (2006). Wherever we go? Behind the football mindless. SPb.: Amfora [in Russian].
2. Brimson, D. (2005). Fans. SPb.: Amfora [in Russian].
3. Brimson, D. (2008). Marsh of hooligans. SPb. : Amfora [in Russian].
4. Illie, A. (2010). Football fanatics in Russia: Fan-movement and subculture of football fans. Retrieved from file:///C:/Users/Admin/Downloads/%D0%93%D0%BB%D0%B5%D0%B1%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%94.%D0%98.pdf [in Russian].
5. Malyi, T. (2012). About fans without fanatics. Retrieved from http://zaxid.net/news/showNews.do?pro_fanativ_ bez_fanatizmu&objectId=1304278 [in Ukrainian].

6. Germany. Football as the national idea. (2008). Retrieved from http://news.sportbox.ru/Vidy_sporta /Futbol/Evropejskie_chempionaty/Germaniya/spbnews_NI430398_Germaniya-Futbol-kak-nacionali [in Ukrainian].
7. Brown, A. (2002). Fanatics! Power, identity and fandom in football. NY: Taylor & Francis e-Library [in English].
8. Carroll, R. (1980). Football hooliganism in England. International Review of Sport Psychology, 15, 77–92 [in English].
9. Coalter, F. (1985). Crowd behaviour at football matches. Scotland: Leisure Studies [in English].
10. Coakley, J. (2001). Sport in Society: Issues & Controversies. Boston: McGraw-Hill [in English].
11. Football violence in Europe. A report to the Amsterdam Group. (1996). Oxford [in English].
12. Hold, R. (1990). Sport and the British. A Modern history. Oxford University Press [in English].
13. Melnick, M. J. (1986). The mythology of football hooliganism: A closer look at the British experience. International Review for the Sociology of Sport, 21, 1–19 [in English].

УДК 316.728:316.324.8](477)

Наколонко Ігор Михайлович,
аспірант кафедри культурології та
медіа-комунікацій Харківської державної академії культури
ilaml@ukr.net

ВІД «РЕАКЦІОНІЗМУ» ДО ІНТЕГРАЛЬНОГО ПІДХОДУ. ЗДОРОВИЙ СПОСІБ ЖИТТЯ: СВІТОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПОРЯДОК ДЕННИЙ ДЛЯ УКРАЇНИ

Мета роботи – розгляд сучасних світових підходів до проблеми здорового способу життя в умовах змін, які відбуваються у час суспільної трансформації, пов'язаної із становленням постіндустріального суспільства. Виділяються сучасні соціокультурні концепти: «просування здоров'я», «здоровий спосіб життя», «соціальний маркетинг», «очікувана тривалість здорового життя». **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-генетичного, компаративного методів та структурного аналізу як щодо політики суспільного сектору та у сфері громадського здоров'я, так і щодо суспільних процесів загалом. **Наукова новизна** полягає у визначенні різниці між узагальнюючим (дедуктивним) «гіпократичним» підходом до побудови концепції здорового способу життя у пострадянській традиції і «реакціоністським» (індуктивним) підходом, властивим для практики розвинених країн індустріальної доби. Надається сутнісна характеристика понять «просування здоров'я» та «здорового способу життя» у контексті двох суспільних систем, відповідним двом послідовним етапам історичного розвитку – індустріального та постіндустріального суспільств. Аналізується історична динаміка у підходах до поліпшення суспільного здоров'я. У **висновках** акцентується увага на динамічній зміні в цілях та засобах просування здорового способу життя в сучасному постіндустріальному суспільстві. Наголошується на зростанні значення соціокультурних чинників – здоровий спосіб життя індивідуалізується; із загальнодоступних рамкових умов громадської гігієни, які стали суспільним благом, акценти зміщуються на більш широкий спектр можливостей, які сучасна людина отримує щодо власного здоров'я. Подальший прогрес суспільного здоров'я, перш за все, має мислитися в контексті інтегрування здорового способу життя в систему цінностей соціальних груп сучасного суспільства.

Ключові слова: здоровий спосіб життя, постіндустріальне суспільство, просування здоров'я, світовий досвід.

Наколонко Игорь Михайлович, *аспирант кафедры культурологии и медиа-коммуникаций Харьковской государственной академии культуры*

От «реакционизма» к интегральному подходу. Здоровый образ жизни: мировые тенденции и повестка дня для Украины

Цель работы - рассмотрение современных мировые подходов к проблеме здорового образа жизни в условиях изменений, которые происходят в настоящее время в ходе общественной трансформации, связанной со становлением постиндустриального общества. Выделяются современные социокультурные концепты: «продвижение здоровья», «здоровый образ жизни», «социальный маркетинг», «ожидаемая продолжительность здоровой жизни». **Методология исследования** заключается в применении историко-генетического, сравнительного методов и структурного анализа как к исследованию политики общественного сектора и в сфере общественного здоровья, так и относительно социальных процессов как таковых. **Научная новизна** заключается в определении разницы между обобщающим (дедуктивным) «гипократическим» подходом к построению концепции здорового образа жизни в постсоветской традиции, и «реакционистским» (индуктивным) подходом, присущим практике развитых стран индустриальной эпохи. Предоставляется сущностная характеристика поня-

© Наколонко В. М., 2016

тий «продвижение здоровья» и «здорового образа жизни» в контексте двух общественных систем, соответствующим двум последовательным этапам исторического развития – индустриального и постиндустриального обществ. Анализируется историческая динамика в подходах к улучшению общественного здоровья. В **выводах** отмечается динамическое изменение в целях и средствах продвижения здорового образа жизни в современном постиндустриальном обществе. Отмечается рост значения социокультурных факторов – здоровый образ жизни индивидуализируется; из общедоступных рамочных условий общественной гигиены, которые стали общественным благом, акценты смещаются на более широкий спектр возможностей, которые современный человек получает в отношении собственного здоровья. Дальнейший прогресс общественного здоровья, прежде всего, должен мыслиться в контексте интегрирования здорового образа жизни в систему ценностей социальных групп современного общества.

Ключевые слова: здоровый образ жизни, постиндустриальное общество, продвижение здоровья, мировой опыт.

Nakolonko Igor, *postgraduate, the Cultural studies and media communications chair, Kharkiv State Academy of Culture*

From «reactionism» to integrated approach. the healthy way of life: global trends and agenda for Ukraine

Purpose of Article. The article deals with the modern global approaches to the problem of healthy way of life in terms of social transformations, associated with becoming a postindustrial society. The article outlines such socio-cultural concepts as «health promotion», «healthy way of life», «social marketing», «healthy life expectancy». **Methodology.** The historical-genetic, comparative methods and structural analysis are used to study public health policy of the public sector and NGOs as well as to reveal the social processes. **Scientific novelty.** In this paper the author has made an attempt to determine the difference between generalizing (deductive) «gipokratichesky » approach to building a healthy way of life concept in the post-Soviet tradition, and «reaktsionistsky» (inductive) approach that is inherited in the practice of the developed countries of the industrial age. The essential characteristics of the concepts of « health promotion» and «healthy way of life» are provided. It is done in the context of the two social systems that corresponds to two successive stages of historical development – industrial and postindustrial societies. The historical dynamics of approaches to improve public health is analyzed. **Conclusions.** The conclusions indicate the dynamic change in the aims and means of promoting a healthy way of life in the modern post-industrial society. A healthy way of life gains an individual character because of growing importance of socio-cultural factors. A healthy way of life goes far beyond the frame of public hygiene conditions that have become a public available good. Nowadays accents shifts to a wider range of possibilities that modern man receives in respect of his own health. Further progress of public health should be conceived in the context of the integration of a healthy way of life into the value system of social groups of the modern society.

Keywords: healthy way of life, post-industrial society, health promotion, global experience.

Постановка проблеми. Сучасне суспільство переживає динамічні зміни. Загальноприйнято пов'язувати їх із переходом від індустріального суспільства до постіндустріального. За час від написання «Прийдешнього постіндустріального суспільства» Д. Белла прогнозовані ним суспільні зміни набули розмаху і на сьогодні вже очевидно, наскільки глибоко трансформується під їх впливом суспільство. Зміни охоплюють як економічну, так і соціокультурну та соціально-психологічну сфери суспільного буття. У нових умовах відчувається потреба у відповідних підходах до суспільного регулювання таких понять, як здоров'я та здоровий спосіб життя людини. Трансформації є нерівномірними та багато у чому залежними від досвіду окремих країн із їх культурними, світоглядними особливостями та особливостями суспільного ладу. Так чи інакше, можна говорити не лише про не зменшення, але й про подальшу актуалізацію суспільної проблеми здорового способу життя в постіндустріальних країнах. Врахування світового досвіду щодо даної проблеми має стати необхідним компонентом вироблення відповідного національного порядку денного в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За наданою Р. А. Касимовим класифікацією [3, 162], підходи до проблеми здорового способу життя в пострадянській науковій думці можна звести до чотирьох угрупувань, які акцентують наступні ідеї: 1) здоровий спосіб життя як відмову від шкідливих для здоров'я чинників та усвідомлення чинників, які сприяють здоров'ю; 2) наявність соціальної компетенції, культури поведінки, що зберігає здоров'я; 3) наявність повного зразка, ідеалу поведінки, який сприяє здоров'ю; 4) наявність декількох можливих індивідуальних стилів здорового життя. Можна надати і більш спрощене групування: властиві вітчизняній думці підходи поділяються на «ортодоксальні» – ті, які спрямовані на упровадження у життя досягнень наукової медицини (гігієни, санітарії, епідеміології) та «не-ортодоксальні» – численні системи здорового способу життя та «зцілення від хвороб», розроблені фахівцями без фахової медичної освіти, як вітчизняними, так і зарубіжними. І у першому, і у другому випадках переважають узагальнюючі підходи, які мають на увазі фундаментальне розуміння природи здоров'я людини.

У цьому сенсі обидві лінії можна вважати продовжувачами гіпократичної традиції. У пострадянській думці це передбачає вироблення узагальнюючих ієрархічних моделей культури здорового способу життя. Наприклад, у нормативній моделі здорового способу життя Р. А. Касимова верхній рівень ієрархії – «культура здоров'я» – сприяє психічному здоров'ю, що, у свою чергу, обумовлює спектр «активностей» (фізичну, екологічну, медичну, ін.), які складаються у індивідуальний стиль здорового життя [3, 168]. Від максимально узагальненого рівня здоровий спосіб життя переноситься на максимально індивідуальний, особистісний рівень. Постає традиційне для радянської свідомості позиціювання окремої людини перед лицем суспільного цілого (держави, неперсоналізованої спільноти).

Інтегральний підхід властивий численним прикладним культурологічним застосуванням концепту здорового способу життя, зокрема, навчальним курсам [2; 4; 5]. Можна відзначити притаманні вітчизняному культурологічному підходу виразні аксіологічні акценти [1]. Недостатньо дослідженим є питання щодо доцільності вітчизняного і світового підходів до проблеми здорового способу життя. Наскільки вітчизняна традиція відповідає світовим тенденціям? Адже це питання є актуальним із двох поглядів: по-перше, через більшу, порівняно з Україною, успішність розвинених країн у процесі формування постіндустріального суспільства (чи «суспільств» – інформаційного, мережевого, знання, зважаючи на складність цього концепту); по-друге, через обмежену відповідність радянського досвіду, на якому, безперечно, ґрунтується сучасна вітчизняна думка щодо здорового способу життя, до умов складного та диверсифікованого суспільства сучасності.

Мета статті – співвіднесення національного та світового досвіду у справі суспільного регулювання проблеми здорового способу життя, та проектування відповідного порядку денного для України.

Виклад основного матеріалу. Розгляд масиву публікацій у світових наукових виданнях дозволяє зробити висновок, що у сучасній думці щодо проблеми здорового способу життя переважають підходи, які не є, на відміну від вітчизняної (гіпократичної) традиції, інтегральними. Загалом, проблема розглядається у рамках низки концептів, зокрема: «просування здоров'я» (health promotion), «здорового стилю життя» (healthy lifestyle), «очікуваної тривалості здорового життя» (healthy life expectancy), «соціального маркетингу» (social marketing) та «стійкої поведінки» (sustainable behavior). На рис. 1 наведено відносні частоти вживання даних концептів у корпусі англомовної літератури за даними сервісу Ngram Viewer Google Books [13].

Як можна бачити, концепт «просування здоров'я» має найбільш тривалу історію застосування, яка частковими піднесеннями виходить за масштаби графіку Рис. 1, триваючи з XIX ст. та набуваючи стрімкої актуалізації із другої половини 1970-х рр. Цей час асоціюється з активізацією змін у суспільствах розвинених країн – переходом до неоліберальної політики, творенням інформаційного суспільства та ін. У цей же період формуються та набувають актуалізації концепти «здорового стилю життя» та «соціального маркетингу». Із середини 1990-х рр. починається актуалізація концептів «очікуваної тривалості здорового життя» та «стійкої поведінки».

Подібна динаміка є відображенням процесу формування підходу до проблеми здорового способу життя, який можна назвати «реакціоністським». У історичний час індустріального суспільства поняття здоров'я пов'язувалося із черговими перемогами наукового знання та із подужанням за його підтримкою суспільних вад. «Просування здоров'я» було, таким чином, ланцюгом кампаній, спрямованих на вирішення конкретної нагальної проблеми. Часом вони набували суспільного розголосу та залишали глибокий відбиток у культурі та суспільній свідомості. До таких, наприклад, належала тривала боротьба за суспільний доступ до чистої води із її такими «хрестоматійними» подіями, як «Спалах холери на Брод-стріт (у Лондоні)» у 1854 р. у Великобританії [19] та історія «Тифозної Мері» 1910 р. (США) [8]. У реаліях нашого часу остання розглядається крізь призму громадянських прав та як аналог ставлення у суспільстві до людей інфікованих ВІЛ [9].

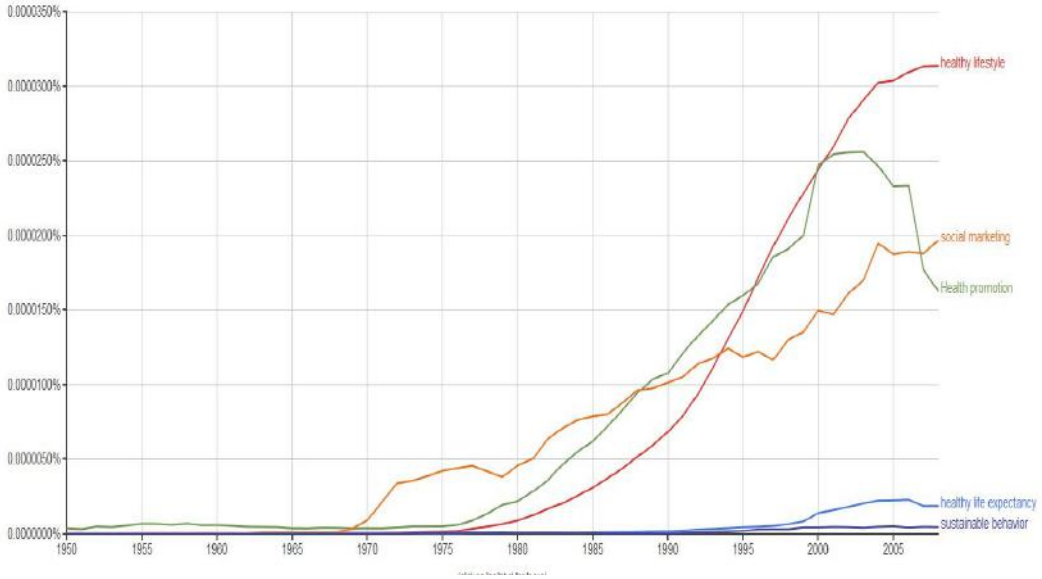


Рис. 1. *Відносні частоти згадування групи концептів щодо здорового способу життя у корпусі англомовної літератури за даними сервісу Ngram Viewer Google Books, 1950-2015 рр.*

Новий етап «реакціоністських» компаній із просування здоров'я пов'язаний із збільшенням середньої тривалості життя людини та відкриттям залежності між ризиком виникнення низки хронічних захворювань та факторами образу життя – палінням, неякісним харчуванням, браком фізичної активності та ін. Сучасні дослідження, опубліковані у 1977-1993 рр., дозволили виявити ту обставину, що перелічені чинники є відповідальними більше як за 1/3 смертності у США [17]. У теперішній час прикладами «реакціоністського» підходу є актуальні кампанії щодо контролю за кров'яним тиском, надмірною вагою, захистом від сонячного випромінювання, проти паління та ін. Такі кампанії є суспільною реакцією на наочні та поширені проблеми. Їх усунення є черговим кроком у справі поліпшення суспільного здоров'я та у формуванні культури здорового способу життя. Використання чистої води та дотримання правил гігієни також, як і додержання режиму фізичної активності, стеження за калорійністю та насиченістю раціону «шкідливим» холестерином стало загальноприйнятими нормами суспільної культури.

Можна спостерігати певний часовий крок між «реакціоністськими» кампаніями у країнах розвинених та країнах, що розвиваються (Рис. 2).

Цілі із просування здоров'я для країн, що розвиваються, є цілями, які були актуальні для розвинених країні у більш чи менш віддаленому минулому. На сьогодні у країнах третього світу розповсюдження набули програми зі «зміни поведінки» (behavior change programmes in public health), спрямовані на системну зміну сталих форм способу життя, які завдають шкоди здоров'ю людини. Подібні кампанії поряд із медичним застосовують соціально-психологічні та культурологічні підходи, спрямовані на корекцію вкорінених у культурі засад поведінки великих мас людей. Так, проблема уведення у побут звичаю користування туалетом є актуальною для більше ніж десяти країн (Індія, Індонезія, Пакистан, Нігерія, Ефіопія, Судан, інші країни Африки) із групами населення, які практикують відкриту дефекацію, сукупною чисельністю у 732 млн. осіб [20, 8]. Ця практика має результатом не лише незадовільні санітарні умови побуту, але й є асоційованою з низкою негативних практик у соціокультурних відносинах [16].

І у розвинених країнах, і у країнах, що розвиваються, просування здоров'я усе частіше передбачає застосування методів та підходів соціального маркетингу.

Соціальний маркетинг виник як напрям на порубіжжі низки наукових і прикладних напрямів, зокрема, соціальної політики, комерційного маркетингу, соціальної психології і культурології. Його змістом є застосування маркетингових технологій щодо впливу на соціальну поведінку людей та спільнот із метою досягнення певного соціального блага [6].

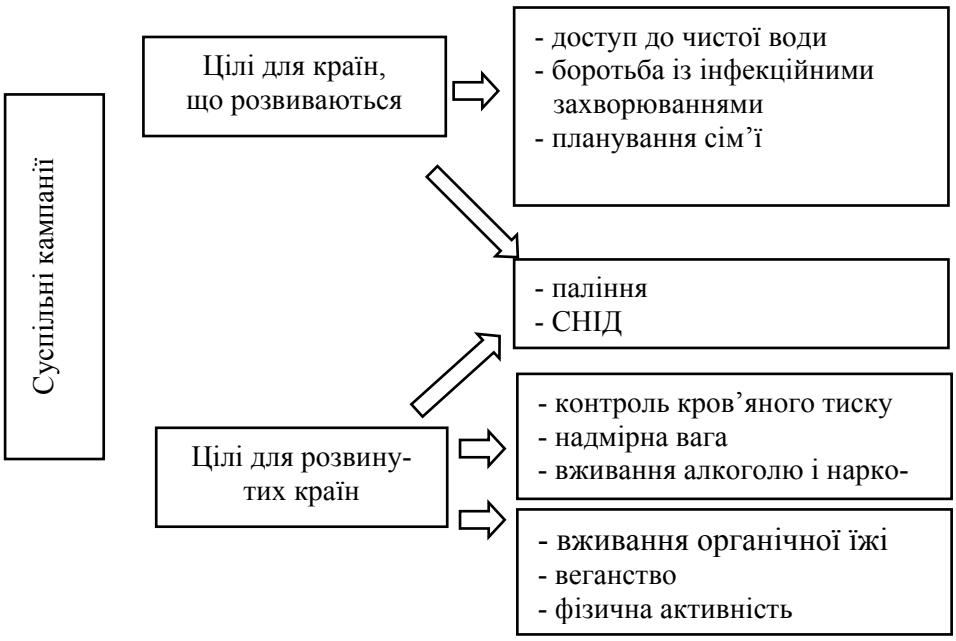


Рис. 2. *Цілі суспільних кампаній щодо просування здоров'я для розвинених країн та країн, що розвиваються*

Вважається, що вперше у сучасних формах його технології було застосовано у сфері громадського здоров'я та здорового способу життя у ході кампанії із репродуктивного здоров'я Індійського інституту менеджменту (Калькутта) у 1963 р.; у 1980-ті рр. соціальний маркетинг було широко використано у ході боротьби із епідемією СНІДу [15]. Наразі справа просування здоров'я, зміни способу життя, розповсюдження «освіченості щодо здоров'я» набуває подальшого поширення. У перелік спеціальностей, за якими провадиться підготовка в університетах низки країн, уведено мультидисциплінарні програми підготовки фахівців із «просування здоров'я» [14]. Просування здоров'я розглядається сучасною академічною освітою як «поведінкова соціальна наука, яка поєднує підходи та досягнення біології, екології, психології, фізичних та медичних дисциплін щодо зміцнення здоров'я та попередження захворювань й інвалідності через керовану просвітою свідому зміну поведінки та людської активності» [12]. Окремим напрямом стали програми із просування здоров'я на робочому місті. Їх активне запровадження, як і слід було б очікувати, сприяє суттєвому (до 26%) зниженню відсутності працівників на роботі через захворювання, відповідному зниженню вартості витрат на лікарняне обслуговування та збільшенню продуктивності праці [10]. Цікаво, що у рамках даних програм мова йде про створення сприятливих умов не лише щодо безпечних для здоров'я умов праці, але й умов щодо піклування про власне здоров'я на робочому місці. Просування здоров'я на робочому місці визначено пріоритетною ціллю Світовою організацією здоров'я [22]. У країнах із розвинутою солідарною системою охорони здоров'я предметом розгляду стає питання суспільної відповідальності за власний спосіб життя. Спосіб життя, який шкодить здоров'ю, призводить до захворювань, вартість лікування яких покривається із солідарних фондів. Виявляється, що люди, які ведуть здоровий спосіб життя, є фінансовими донорами та субсудіювачами тих, хто здорових норм не дотримується. Тут суспільство опиняється перед етичною дилемою: несправедливо примушувати одних людей сплачувати за нездоровий спосіб життя інших, також як неправильним виглядає і карати людей за їх власний спосіб життя. Окремі дослідження вказують на різне її вирішення, що залежить як від загального культурного бекграунду країни, так і від поглядів окремих соціальних спільнот усередині національної культури [7].

У політиці розвинених країн щодо просування здоров'я останнім часом можна бачити тенденцію щодо формування узагальнюючого (інтегративного) підходу до проблеми збереження здоров'я та формування здорового способу життя. Доказова медицина та доступність масових статистичних обстежень вносять корективи у побудову інтегративних підходів гіпократичного напряму. Як правило, розроблені на цей час загальні підходи до просування здоров'я являють собою об'єднання існуючих програм щодо вирішення злободенних проблем громадського здоров'я та усунення чинників, які йому шкодять, відповідно до потреб різних вікових та інших соціальних груп населення. Але, у той же час, вони містять новий і виразний акцент на співпрацю у справі поліпшення суспільного здоров'я в умовах реалій постіндустріального суспільства. Британська урядова програма «Обираючи здоров'я» (2004 р.) констатує, що на сьогодні люди здатні брати особисту відповідальність за власне здоров'я і

власний спосіб життя, але вони вимагають достовірної інформації, порад та індивідуальної підтримки щодо вибору «який вони бажають зробити або знаходять це складним» [11, 9]. При цьому особливий акцент робиться на здоров'ї дітей та молоді.

Проте в умовах постіндустріального суспільства найбільші відмінності у здоровому способі життя закорінені у соціокультурній стратифікації сучасного суспільства. Програма «Обираючи здоров'я» не даремно наголошує на індивідуальному аспекті здоров'я людини. Базові умови, які забезпечили поліпшення стану суспільного здоров'я у XIX – на початку XX ст., на сьогодні стали загальним благом. Нині у розвинених країнах забезпечено умови дотримання здорового способу життя та збереження здоров'я для кожного, що потребує, перш за все, індивідуальної волі та індивідуальної активності. Нездоровий спосіб життя стає переважно соціокультурним ризиком. Як показує дослідження американського соціолога Ч. Мюррея «Прийдешній поділ», дотримання принципів здорового способу життя є частиною соціальної та персональної культури представників вищих верств суспільства США, так званого вищого середнього класу, і є украй мало розповсюдженими серед нижчих його прошарків [18]. Ці ж результати отримані серією інших досліджень [21]. Саме у цьому, соціокультурному контексті можна казати про перехід від «просування здоров'я», що є більше предметом суспільної політики, до «здорового способу життя», що є індивідуальною цінністю та частиною групової культури. Дотримання здорового способу життя є компонентою окремих субкультур, які теж розподілені нерівномірно та є частиною соціокультурної стратифікації постіндустріального суспільства. Поширення тріади практик здорового життя сучасності – фізична активність, емоційна насиченість, веганство – є частиною стилю життя, перш за все, освіченої еліти суспільства.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, можна відзначити протиріччя між уявленнями та практикою щодо здорового способу життя, які мають коріння у радянській суспільній системі, включно із державною системою профілактичної медицини, та умовами постіндустріального суспільства, що набувають актуальності у сучасній Україні. Пострадянська практика здорового способу життя була заснована на упровадженні загального, навіть обов'язкового патерну поведінки, розрахованого на дуже усереднений тип «радянської людини». Виникає питання, чи може вона бути відповідною для стратифікованого і складного суспільства постіндустріальної доби? Можна також провести аналогії між домінуючим у пострадянській традиції гіпократичним (інтегративним, дедуктивним) підходом до визначення здорового способу життя та тим же уніфікованим патерном радянського суспільного ідеалу. Спроби насадження в українському суспільстві унітаристських, а часто і примусових підходів щодо дотримання громадянами певних суспільних нормативів у сучасному суспільстві вірогідно не матимуть успіху або будуть активно відторгатися. Отже, постає завдання впровадження проблемного підходу щодо визначення актуальних чинників, які найбільшою мірою впливають на суспільне здоров'я та щодо використання методів соціального маркетингу. Поширення здорового способу життя на сьогодні вимагає диверсифікованих підходів, які мають спиратися на аналіз соціокультурної стратифікації українського суспільства і потребуватимуть вироблення відповідних комплексних програм.

Література

1. Вовк Л. В. До визначення поняття «культура здорового способу життя» особистості / Л. В. Вовк // Духовність особистості : методологія, теорія і практика. – 2012. – № 1 (48). – С. 24-30.

2. Карпов О. О. Характеристика стану сформованності здорового способу життя у сучасної молоді / О. О. Карпов // Духовність особистості : методологія, теорія і практика. – 2013. – № 3 (56). – С. 80-90.

3. Касимов Р. А. О нормативной модели здорового образа жизни / Р. А. Касимов // Экономические и социальные перемены : факты, тенденции, прогноз. – 2015. – № 2 (38). – С. 161-172.

4. Кубович О. Теоретичні передумови формування культури здорового способу життя студентської молоді / О. Кубович // Фізичне виховання, спорт і культура здоров'я у сучасному суспільстві : збірник наукових праць. – 2012. — № 3 (19). – С. 218-221.

5. Логвиненко О. Здоровий спосіб життя як наукове інтегроване поняття / О. Логвиненко // Молодь і ринок. – 2014. – № 5 (112). – С. 62-65.

6. Andreasen A. R. Social Marketing : Its Definition and Domain / A. R. Andreasen // Journal of Public Policy & Marketing. – 1994. – Vol. 13, № 1. – P. 108-114.

7. Bonnie L. H. A. Degree of solidarity with lifestyle and old age among citizens in the Netherlands : cross-sectional results from the longitudinal SMILE study / L. H. A. Bonnie, M. van den Akker, B. van Steenkiste and R. Vos // Journal of Medical Ethics. – 2010. – Vol. 36, № 12. – P. 784-790.

8. Bourdain A. Typhoid Mary : an urban historical / A. Bourdain. – 1st ed. – New York : Bloomsbury, 2001. – 148 p.

9. Brooks J. The sad and tragic life of Typhoid Mary / J. Brooks // CMAJ : Canadian Medical Association Journal. – 1996. – Vol.154, №6. – P. 915-916.

10. Chapman L. S. Meta-evaluation of worksite health promotion economic return studies : 2005 update / L. S. Chapman // Am J Health Promot. – 2005. – Vol.19, № 6 (Jul-Aug). – P. 1-11.

11. Choosing Health : Making healthy choices easier [Public Health White Paper]; Department of Health, 2004 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://dh.gov.uk/prod_consum_dh/groups/dh_digitalassets/@dh /@en/@ps/documents/digitalasset/dh_133490.pdf. – Загл. с экрана.

12. Department of Health Promotion and Behavior (HPB) – College of Public Health [University of Georgia] What is Health Promotion & Behavior? [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.publichealth.uga.edu/hpb/what-health-promotion-behavior. – Загл. с экрана.

13. Google Books – Ngram Viewer [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://books.google.com/ngrams/. – Загл. с экрана.

14. Jodi B.-F. Institutionalization of a Multidisciplinary Healthy Lifestyles Course / B.-F. Jodi, O. B. Irene and I. Lana // The Journal of General Education. – 2010. – Vol. 59, № 1. – P. 63-81.

15. Lefebvre R. C. An integrative model for social marketing / R. C. Lefebvre // Journal of Social Marketing. – 2011. – Vol. 1, № 1. – P. 54-72.

16. Lennon S. Fear and anger : Perceptions of risks related to sexual violence against women linked to water and sanitation in Delhi, India : [Briefing Note] / Lennon S.; SHARE (Sanitation and Hygiene Applied Research for Equity) and WaterAid, 2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.susana.org/_resources/documents /default/2-1758-vawindia.pdf. – Загл. с экрана.

17. McGinnis J. M. Actual causes of death in the United States / J. M. McGinnis and W. H. Foege // Jama. – 1993. – Vol. 270, № 18 (Nov 10). – P. 2207-2212.

18. Murray C. A. Coming apart : the state of white America, 1960-2010 / C. A. Murray. – 1st ed. – New York : Crown Forum, 2012. – 407 p.

19. Paneth N. A. Rivalry of foulness : official and unofficial investigations of the London cholera epidemic of 1854 / N. Paneth, P. Vinten-Johansen, H. Brody, M. Rip // American Journal of Public Health. – 1998. – Vol. 88, № 10. – P. 1545-1553.

20. Progress on Drinking Water and Sanitation – 2014 update; World Health Organization and UNICEF, Luxembourg, 2014 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.wssinfo.org/fileadmin/user_upload/resources/JMP_report_2014_webEng.pdf. – Загл. с экрана.

21. Wardle J. Socioeconomic Differences in Attitudes and Beliefs about Healthy Lifestyles / J. Wardle and A. Steptoe // Journal of Epidemiology and Community Health (1979). – 2003. – Vol. 57, № 6. – P. 440-443.

22. Workplace health promotion. World Health Organization [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.who.int/occupational_health/topics/workplace/en/. – Загл. с экрана.

References

1. Vovk, L. V. (2012). The definition of the notion «the culture of healthy way of life» of individuum. Dukhovnist osobystosti : metodolohiia, teoriia i praktyka, 1 (48), 24-30 [in Ukrainian].

2. Karpov, O. O. (2013). The characteristic of the state of formation of the healthy way of life among contemporary young people. Dukhovnist osobystosti : metodolohiia, teoriia i praktyka, 3 (56), 80-90 [in Ukrainian].

3. Kasimov, R. A. (2015). About normative model of the healthy way of life. Ekonomicheskie i sotsialnye peremeny: fakty, tendentsii, prognoz, 2 (38), 161-172 [in Russian].

4. Kubovych, O. (2012). Theoretical background of formation of the culture of a healthy way of life among student youth. Fizychne vykhovannia, sport i kultura zdorovia u suchasnomu suspilstvi, 3 (19), 218-221 [in Ukrainian].

5. Lohvynenko, O. (2014). The healthy way of life as a scientific integrated concept. Molod i rynok, 5 (112), 62-65 [in Ukrainian].

6. Andreasen, A. R. (1994). Social Marketing: Its Definition and Domain. Journal of Public Policy & Marketing, 13, 1, 108-114 [in English].

7. Bonnie, L. H. A. (2010). Degree of solidarity with lifestyle and old age among citizens in the Netherlands : cross-sectional results from the longitudinal SMILE study. Journal of Medical Ethics, 36, 12, 784-790 [in English].

8. Bourdain, A. (2001) Typhoid Mary : an urban historical. 1st ed. New York : Bloomsbury [in English].

9. Brooks, J. (1996). The sad and tragic life of Typhoid Mary. CMAJ : Canadian Medical Association Journal, 154, 6, 915-916 [in English].

10. Chapman, L. S. (2005). Meta-evaluation of worksite health promotion economic return studies : 2005 update. Am J Health Promot, 19, 6, 1-11 [in English].

11. Choosing Health : Making healthy choices easier [Public Health White Paper]. Department of Health. (2004). Retrieved from http://dh.gov.uk/prod_consum_dh/groups/dh_digitalassets/@dh/@en/@ps/documents /digitalasset/dh_133490.pdf [in English].

12. What is Health Promotion & Behavior? Department of Health Promotion and Behavior (HPB) - College of Public Health [University of Georgia]. Retrieved from https://www.publichealth.uga.edu/hpb/what-health-promotion-behavior [in English].

13. Google Books - Ngram Viewer. Retrieved from https://books.google.com/ngrams/ [in English].

14. Jodi, B.-F. (2010) Institutionalization of a Multidisciplinary Healthy Lifestyles Course. The Journal of General Education, 59, 1, 63-81 [in English].

15. Lefebvre, R. C. (2011) An integrative model for social marketing. Journal of Social Marketing, 1, 1, 54-72 [in English].

16. Lennon S. (2011). Fear and anger : Perceptions of risks related to sexual violence against women linked to water and sanitation in Delhi, India : [Briefing Note]. SHARE (Sanitation and Hygiene Applied Research for Equity) and WaterAid. Retrieved from http://www.susana.org/_resources/documents/default/2-1758-vawindia.pdf [in English].

17. McGinnis, J. M. (1993). Actual causes of death in the United States. Jama, 270, 18, 2207-2212 [in English].

18. Murray, C. A. (2012) Coming apart : the state of white America, 1960. 1st ed. New York : Crown Forum [in English].

19. Paneth, N. A. (1998). Rivalry of foulness : official and unofficial investigations of the London cholera epidemic of 1854. American Journal of Public Health, 88, 10, 1545-1553 [in English].

20. Progress on Drinking Water and Sanitation – 2014 update. (2014). World Health Organization and UNICEF. Retrieved from http://www.wssinfo.org/fileadmin/user_upload/resources/JMP_report_2014_webEng.pdf [in English].

21. Wardle, J. (2003). Socioeconomic Differences in Attitudes and Beliefs about Healthy Lifestyles. Journal of Epidemiology and Community Health (1979), 57, 6, 440-443 [in English].

22. Workplace health promotion. World Health Organization. Retrieved from http://www.who.int/occupational_health/topics/workplace/en/ [in English].

УДК 782.03 (470.23-25)"18"

Романенко Анастасія Романівна,
пошукувач кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського,
викладач музики Університетського коледжу
Київського університету імені Бориса Грінченка
rnastyar@gmail.com

ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО ПЕТЕРБУРГА 60–70 РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ ЯК ФАКТОР ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ В.В. ПУХАЛЬСЬКОГО (на матеріалі мемуарної спадщини митця)

Мета роботи. Дослідження пов'язане з розглядом особливостей сприйняття В.В. Пухальським оперних вистав у театрах Петербурга, висвітлених у його спогадах, та аналізом їх впливу на творче самоздійснення музиканта. Такий дослідницький ракурс допомагає охарактеризувати В.В. Пухальського як емоційного, зацікавленого оперного глядача й музичного критика, здатного дати власне оціночне судження, швидко реагувати на музичні події, демонструючи блискуче знання контексту. **Методологія** дослідження полягає у використані біографічного методу і методу культурологічного коментаря. Зазначений методологічний підхід дозволяє піддати аналізу маловідомі факти творчої біографії В. В. Пухальського, додати їм актуального звучання, розгортаючи те культурне тло, на якому інтенсивно розвивалися вроджені здібності митця. **Наукова новизна.** Звернення до мемуарної спадщини В. В. Пухальського дозволило усвідомити масштабність впливу оперного мистецтва Петербурга на музиканта-початківця, прослідкувати формування його музичного мислення. Висвітлені у мемуарах естетичні переживання В. В. Пухальського в дитячо-юнацькому віці вперше пов'язуються з аналізом причин його творчого самопізнання як піаніста, педагога, композитора, культуртрегера, фундатора вищої музичної освіти в Україні. **Висновки.** Через призму рефлексій В. В. Пухальського створено соціально-культурне обличчя театрального Петербурга. Театр виступає не тільки як видовище, але і як сфера естетичного збагачення. У

© Романенко А. Р., 2016

Петербурзі В.В. Пухальський з головою поринув в оперне життя. Креативне середовище північної столиці сприяло творчій самореалізації засновника Київської фортепіанної школи.

Ключові слова: оперне мистецтво, Великий Кам'яний та Маріїнський оперні театри Петербурга, соціально-культурний статус опери, театр як сфера естетичного збагачення, процес творчої самореалізації, музична критика.

***Романенко Анастасия Романовна**, соискатель кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, преподаватель музыки Университетского колледжа Киевского университета имени Бориса Гринченко*

Оперное искусство Петербурга 60–70 годов XIX столетия как фактор творческого развития В.В. Пухальского (на материале мемуарного наследия музыканта)

Цель работы. Исследование связано с рассмотрением особенностей восприятия В. В. Пухальским оперных спектаклей в театрах Петербурга, освещенных в его воспоминаниях, и анализом их влияния на творческое самоосуществление музыканта. Такой исследовательский ракурс помогает охарактеризовать В.В. Пухальского как эмоционального, заинтересованного оперного зрителя и музыкального критика, способного дать собственное оценочное суждение, быстро реагировать на музыкальные события, демонстрируя блестящее знание контекста. **Методология** исследования заключается в использовани биографического метода и метода культурологического комментария. Указанный методологический подход позволяет подвергнуть анализу малоизвестные факты творческой биографии В.В. Пухальского, придать им актуальное звучание, разворачивая тот культурный фон, на котором интенсивно развивались врожденные способности музыканта. **Научная новизна.** Обращение к мемуарному наследию В. В. Пухальского позволило осознать масштабность влияния оперного искусства Петербурга на начинающего музыканта, проследить формирование его музыкального мышления. Освещенные в мемуарах эстетические переживания В. В. Пухальского в детско-юношеском возрасте впервые связываются с анализом причин его творческого самопознания как пианиста, педагога, композитора, культуртрегера, основателя высшего музыкального образования в Украине. **Выводы.** Через призму рефлексий В. В. Пухальского создан социально-культурный облик театрального Петербурга. Театр выступает не только как зрелище, но и как сфера эстетического обогащения. В Петербурге В. В. Пухальский с головой погрузился в оперную жизнь. Креативная среда северной столицы способствовала творческой самореализации основателя Киевской фортепианной школы.

Ключевые слова: оперное искусство, Большой Каменный и Мариинский оперные театры Петербурга, социально-культурный статус оперы, театр как сфера эстетического обогащения, процесс творческой самореализации, музыкальная критика.

Romanenko Anastasiia, PhD-candidate of the Theory and History of Culture chair, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, music teacher at University College of Borys Grinchenko Kyiv University

The art of opera of st. Petersburg in 60–70 years of XIX century as a factor of V.V. Pukhalsky's creative development (on the material of memoir heritage of the musician)

Purpose of Article. Our research concerns the consideration of the peculiarities of perception by V.V. Pukhalsky of the opera performances in the St. Petersburg's theatres, highlighted in his memoirs, and the analysis of their influence on the creative self-fulfillment of the musician. This research perspective helps to characterize V.V. Pukhalsky as the emotional, interested in the art of opera spectator and the music critic, who is able to give proper evaluative judgement and to respond quickly to musical events, demonstrating brilliant knowledge of the context. **Methodology.** The research methodology consists in applying the biographical method and the method of culturelogical commentary. The above-mentioned methodological approach allows us to analyse the little known facts of V.V. Pukhalsky creative biography and to show their actuality. **Scientific novelty.** The using of the memoir heritage of V.V. Pukhalsky allowed the author to realize the scale of influence of the St. Petersburg opera on the musician-beginner, to trace the formation of his musical thinking. The aesthetic experiences within children and youth age, highlighted in memoirs by V.V. Pukhalsky, for the first time, are associated with the analysis of the causes of his creative self-knowledge as a pianist, a teacher, a composer, a culturtraeger, a founder of higher music education in Ukraine. **Conclusions.** Through the prism of V.V. Pukhalsky's reflections, the author highlight the socio-cultural face of theatrical St. Petersburg. Theatre is not only a show, but it is a sphere of aesthetic enrichment. In St. Petersburg V.V. Pukhalsky plunged in opera life. The artistical environment of the northern capital contributed to creative self-realisation of the founder of Kyiv piano school.

Keywords: art of opera, St. Petersburg's Big Stone and Mariinsky Theatres, the socio-cultural status of opera, the theatre as a sphere of aesthetical enrichment, creative self-realization process, music criticism.

У сучасній вітчизняній гуманітаристиці досить актуальною є тенденція перегляду та розширення культурних контекстів у дослідженні життєтворчості відомих представників культури.

З ім'ям Володимира В'ячеславовича Пухальського (1848–1933), витонченого піаніста, непереверщенного педагога, унікального носія культурних традицій, композитора, музичного критика, фундатора вищої музичної освіти в Україні, пов'язані створення Київської фортепіанної школи та ціла епоха в історії фортепіанного виконавства і педагогіки.

Природа особистості вимагає від дослідника усвідомити, яким чином ця окрема особистість, її життєвий шлях, динаміка соціальних ролей вписуються в історичний та культурний контекст. Крім того, як влучно зауважує літературознавець, культуролог та семіотик Ю.М. Лотман, щоб осягнути особистіть, необхідно зрозуміти, що історія «проходить через Дім людини, через її приватне життя», не «титули, ордени», а «самостояння людини» перетворює її на історичну індивідуальність [1].

У своїх мемуарах «Записки про моє життя» [2; 3; 4] людина з феноменальною пам'яттю, рідкісною спостережливістю і гострим розумом В.В. Пухальський достовірно відобразив як об'єктивні (епоха середини XIX століття в музичному та побутовому аспектах), так і суб'єктивні фактори (сім'я, виховання, освіта, події в житті), що розкривають особистість музиканта і композитора, його світовідчуття, творчу лабораторію. Зі спогадів В.В. Пухальського ми дізнаємося про його тринадцятирічне перебування в Петербурзі (1863–1876). Ці роки – знакові для Володимира В'ячеславовича, адже саме в цей період, захопившись високою духовною культурою Петербурга, він остаточно вирішує стати професійним музикантом. При вивченні цього періоду життєтворчості митця ми будемо застосовувати біографічний метод, а також досвід культурологічного коментаря [5].

В «Записках» В.В. Пухальський висвітлює таке соціально-культурне явище суспільства як опера, що, охопивши сюжети історії, культури, побуту, психологію національного характеру, стала в середині XIX століття провідним жанром музичного мистецтва Петербурга. Театр в цей період не тільки видовище, він виступає як сфера естетичного збагачення, сприяє творчій самореалізації особистості.

Відтак, мета статті – розглянути особливості сприйняття В.В. Пухальським оперних вистав у театрах Петербурга, висвітлених у його мемуарній спадщині, та проаналізувати їх вплив на творче самоздійснення музиканта.

Виклад основного матеріалу. З театром Володимир В'ячеславович був знайомий ще з дитинства. У Мінську, де народився, він відвідував Міський театр. В 1852 році на сцені цього театру була поставлена перша білоруська комедійна опера «Селянка» на музику С. Монюшка і К. Кжижановського[1], лібрето В. Дуніна-Марцинкевича [6]. На сцені театру в основному ставилися драми та комедії. Театр мав постійну трупу. «Актори повинні були вміти грати двома мовами: російською та польською. Репертуар був обширним. Російською мовою ставилися п'єси: "Ревізор", "Лихо з розуму" та інші твори сучасних авторів», – пригадує В.В. Пухальський у мемуарах [3, 106]. Крім того, влаштовувались і домашні спектаклі. Разом із другом, актором-початківцем Леошкевичем, Володимир вирішує поставити у себе вдома два водевілі: «Репетиції проходили в моїй кімнаті, дотримуючись тиші, щоб ніхто не дізнався про розподіл ролей... сцену ми влаштували в залі, відокремивши її від публіки завісою зі зшитих простирадл» [3, 105–106]. Читання віршів, акторських монологів, знайомство з літературою – все це захоплювало юного В.В. Пухальського.

У червні 1863 року п'ятнадцятирічний Володимир разом із матір'ю залишили Мінськ і переїхали до Петербурга, де батько отримав місце доглядача артилерійських казарм. Протягом тринадцяти років проживання В.В. Пухальського в Петербурзі головні музичні події північної столиці були зосереджені навколо двох провідних центрів: «Великого театру, де ставилися італійські опери і балети, та розташованого візаві Маріїнського театру, де йшла російська опера» [3, 147]. В.В. Пухальский потрапив у вир петербурзького музичного життя в той час, коли петербуржці, віддаючи перевагу європейській музиці (особливо італійській), стали свідками формування російської національної композиторської школи, прориву російської музики до європейського культурно-мистецького простору.

Напередодні від'їзду до Петербурга, В.В. Пухальский починає старанно стежити за життям столиці, читаючи газету «Сын Отечества». З фейлетону театрально-музичного критика М.Я. Раппапорта (1824–1884) він дізнається, що дехто О. М. Сєров написав оперу «Юдита (рос. Юдифь)», яка «була поставлена на сцені Маріїнського театру й пройшла з величезним успіхом, сповнена всіляких достоїнств» [3, 130]. У спогадах В.В. Пухальський зізнається, що, не маючи жодного уявлення про тогочасну російську музику та про композиторів М. . Глінку, О. С. Даргомижського й інших, він вважав повідомлений факт за щось «дивовижне, неймовірне і непередбачене, уявляючи в простоті душі, що тільки одні італійці відзначені даром писати опери» [3, 130].

У Петербурзі В. В. Пухальский спілкувався з синами генерал-майора Н.І. Кайгородова, палкими любителями музики Нестором і Дмитром; Р. Скібицьким, знайомим ще з Мінська, з котрим разом відвідували петербурзькі театри, зі студентом професора Петербурзької консерваторії О. Дрейшока (клас фортепіано) Н. Н. Єленковським, який згодом був запрошений давати уроки музики дванадцятирічному О. К. Глазунову, та ін.

Першим познайомив В. В. Пухальського з оперною творчістю М. І. Глінки Дмитро Кайгородов, котрий пізніше брав уроки фортепіанної гри у професора Петербурзької консерваторії Ф.Ф. Чер-

ні, викладача загального фортепіано: «симпатичний і талановитий юнак, жваво грав на фортепіано і добре знав твори Глінки, про якого я не мав ніякого поняття. В ту ж мить, він став награвати мені уривки із "Життя за Царя" і "Руслана", від чого я був у захваті» [3, 149].

Глибокої осені 1863 року В. В. Пухальский запропонував Р. Скібицькому побувати в італійській опері. Місця у них були непогані, в галереї п'ятого ярусу, навпроти сцени, по 75 коп. «Йшла популярна опера "La forza del destino (Сила долі)", написана маестро Джузеппе Верді для Петербурга, на замовлення Государя, і ставилася на нашій сцені під керівництвом самого автора», – згадує В. В. Пухальський свій перший візит до Петербурзького Великого Кам'яного театру [3, 168].

Слід зазначити, що в кінці XVIII століття імператриця Катерина II, бажаючи вразити Європу розкішною театральною спорудою, не пошкодувала коштів на величну, подібну до класичних храмів Стародавньої Греції, будівлю Великого Кам'яного театру (1783), який став першим музичним театром в Росії [7]. Перед будівлею утворилася нова площа – Театральна. Цей театр горів двічі: у 1811 та 1890 роках. При останній реконструкції у 1891–1896 роках будівлю театру було повністю перебудовано. Використали тільки фундамент та стіни старої споруди, все інше було зроблено заново. Реконструйовану будівлю передали першому в Росії вищому музичному навчальному закладу – Петербурзькій консерваторії.

Великий Кам'яний театр вражав уяву розмірами, вишуканою архітектурою, сценою, обладнаною за останнім словом тодішньої театральної техніки. Надзвичайну велич цього театру відчув і В. В. Пухальский під час свого першого візиту: «Пишність внутрішньої розкоші Великого театру зачарувала мене… Простора глядацька зала, вся біла, з яскраво-червоними оксамитовими бар'єрами лож і такого ж кольору оксамитовими сидіннями крісел, освітлювалася величезною газовою люстрою, що складалася з неймовірної кількості скляних намистин, які виблискували немов діаманти. Люстра була зроблена на знаменитій венеціанській скляній фабриці... Великі зали фойє з прекрасними буфетами, широкі коридори з добре влаштованими вішалками для верхнього одягу, відсутність будь-яких тупиків, де можна було б заплутатися, шукаючи виходу, все свідчило про надзвичайний талант архітектора» [3, 168–169].

У театрі за кріслами останнього ярусу під дахом існувало спеціальне приміщення для найдешевших місць, так звана «коробка» (5 рядів лавок по дев'ять місць, вартість квитка 25 коп.): «Заходячи до коробки, відвідувач брав із собою пальто або шубу, які клалися на підставку під сидіння, для уникнення оплати (гривенника за збереження), що не відповідало вартості місця. Спека і задуха в коробці були неймовірні. Люстра, що звисала зі стелі, загороджувала всю середину сцени... Із третьої, четвертої та п'ятої лавок нічого не було видно; там відвідувачі театру могли лише слухати музику, закривши очі» [3, 169–170]. Ці місця користувалися популярністю серед студентів, юнкерів, гімназистів, чиновників та інших відчайдушних любителів музики.

Зайнявши зі Р. Скібицьким свої місця, Володимир зацікавився оркестром театру, який викликав у нього великий подив: 46 струнних інструментів; 20 інструментів, що входили до дерев'яної духової, мідної духової та ударної груп; 6 контрабасів. В. В. Пухальський з острахом думав, що ж буде далі, коли всі ці інструменти (72 одиниці) одночасно заграють? Згадався виступ оркестру А. Сакса, який він у віці чотирьох-п'яти років слухав у Сокольниках в Москві. Тоді малого хлопця налякав нечуваний тріск та гуркіт духового оркестру: «Вся батарея яничарської музики… вдарила в мою бідну голову і намагалася оглушити й збентежити мене. Я підскочив з місця і, нажаханий, зчинив крик та плач, вимагаючи відвести мене додому» [3, 11–12]. Всупереч очікуванням, В. В. Пухальський почув витончене та елегантне виконання увертюри оркестром під орудою О. Ш. Віанезі, в майбутньому капельмейстера паризької Великої опери: «гармонійний шепіт скрипок, який немов вітерець пронісся в лісі й заворушив листочки… Краса й заокругленість сили звучання оркестру на форте… Чудовий оркестр» [3, 170–171].

Співаки не поступалися оркестру своєю віртуозністю, прекрасними голосами та акторською грою (партію Леонори виконувала К. Барбо), а балет, який був новим для В. В. Пухальського видом мистецтва, взагалі переніс його в «країну мрій» (танцювала солістка Кошева з кордебалетом). Постановка опери «Сила долі» також виявилася вдалою. Особливо Володимира вразила одна з картин опери, в якій сцена була розсунута на всю глибочінь, зображуючи широке поле, на якому зупинилося відпочити іспанське військо – лицарі в повних обладунках: «Блиск лат, шоломів, зброї, при величезній кількості людей, – все це представляло рідкісне видовище» [3, 171].

З тих пір В. В. Пухальський став завзятим шанувальником опери, вважаючи її «найбільш досконалим видом музичних насолод, що дарує найрізноманітніші враження» [3, 171–172]. З усіх прослуханих опер у Великому театрі він відзначає оперу «Геркуланум (Кінець світу)» французького композитора Ф. Давида, основними перевагами музики якого були мелодійність і соковита оркестро-

вка (її високо цінував Г. Берліоз). У центрі сюжету опери – протистояння язичництва та християнства; покаранням за конфронтацію стає виверження вулкана Везувій, в результаті чого гине розташоване біля підніжжя вулкана місто Геркуланум. «Величезне враження справило на мене виконання арії співачкою-контральто З. Требеллі: голос її віддавався в моїх грудях, немов молот, коли вона брала низькі ноти. Декорація виверження Везувія, падіння будинків і людей були надзвичайно реалістичні», – пише в «Записках» В. В. Пухальский [3, 173].

В опері Дж. Россіні «Отелло, венеціанський мавр» Володимир із захопленням слідкував за виконавцем головної партії Е. Тамберліком. Співак зображав мавра не як середньовічного лицаря, котрий в момент катастрофи несподівано перетворювався на кровожерливого звіра, а по-новому інтерпретував цей образ. Венеціанський мавр, звеличений обставинами, був поставлений на чолі венеціанського війська, але глибоко в душі в нього причаїлися і надмірна недовірливість, і неприборкана суворість. В критичний момент він скидає з себе личину «гідності» і віддається дикій та жорстокій пристрасті.

Е. Тамберлік володів голосом величезного діапазону з блискучим верхнім регістром; голосом, придатним для вираження сильних почуттів та глибоко драматичних сцен; голосом гучним, красивого, теплого тембру, схильним до надмірної вібрації, особливо на форте: «І ось в сцені ревнощів, коли Отелло не володіє собою і збирається задушити Дездемону, Тамберлік гуркоче, неначе лев, видаючи рулади і носячись по сцені, потім кидається до рампи і бере високий до-дієз (другої октави) з такою силою, що всім стає страшно, тільки б не розірвалося що-небудь в грудях у співака. Цей приголомшливий ефект, позбавлений естетичності, справив на мене неприємне враження» [3, 174].

У 1869 році італійська опера Петербурга збагатилася новою співачкою Аделіною Патті, яка «започаткувала епоху в техніці співу, як Ліст і Паганіні в техніці фортепіано та скрипки» та «мала феноменальний діапазон голосу (мі третьої октави вона брала легко), голосу без найменшої вади і притому добре поставленого самою природою» [4, 113]. А. Патті була запрошена на 20 вистав, 2 виходи на тиждень, за гонорар в сорок тисяч руб., на сезон в 10 тижнів. Перший вихід улюблена вокалістка Дж. Верді «Divas La Patti» розпочала оперою Дж. Россіні «Севільський цирульник».

У той час склад опери був першокласний: soprano – Аделіна Патті, Кароліна Барбо, Пауліна Лукка, Фіоресті; mezzo-soprano – Зелія Требеллі-Беттіні; tenore – Енріко Тамберлік та Енріко Кальцоларі; baritono – Франческо Граціані, basso – Камілло Еверарді[2], Фердинанд Мео та Анжеліні.

Ставши відчайдушним театралом, В. В. Пухальський намагався якомога частіше відвідувати вистави не тільки італійської опери, але й російської, що ставилася на сцені недавно відкритого Маріїнського театру (1860), названого так на честь дружини Олександра ІІ імператриці Марії Олександрівни. Театр славився як своїми співаками, так і оркестром під орудою капельмейстера К. М. Лядова, з 1862 професора Петербурзької консерваторії з теоретичних предметів, батька майбутнього композитора А. К. Лядова, майстра музичної мініатюри. «Маріїнський театр виявився таким же красивим, як і Великий, із подібною газовою люстрою, із кріслами та бар'єрами лож, оббитими блакитним оксамитом, але без коробки. Акустика в ньому не була настільки гарною як в італійській опері, але все ж пристойною. Склад оркестру був таким же багаточисельним і таким же чудовим», – зазначає В. В. Пухальский [3, 172–173].

У складі трупи Маріїнського театру були видатні співаки: soprano – Валентина Біанкі-Фабіан (1867–1869 – солістка Київської опери), Юлія Платонова, Аделаїда Бюдель-Адамі, Ж. Михайловська; mezzo-soprano – Дар'я Леонова, Ольга Шредер-Направник; tenore – Федір Нікольський, Йосип Сєтов (справжнє прізвище – Сетгофер, 1874–1893 – мав власну антрепризу в Києві, де ставилися опери та оперети), Василь Васильєв (виступав під псевлонімом Васильєв 2-й), Павло Булахов; baritono – Геннадій Кондратьєв; basso – Йосип Петров (один із засновників російської вокально-сценічної школи, перший виконавець партій І. Сусаніна і Руслана в операх М. Глінки), Володимир Васильєв (Васильєв 1-й, якого особисто знав В. Пухальський, зустрічався з ним у костелі св. Станіслава, що знаходиться поблизу Маріїнського театру, на влаштовуваних церковним органістом Ковалевським зібраннях).

Згодом до трупи були запрошені: soprano – Каміла Броні-Ящинська, mezzo-soprano – Єлизавета Лавровська (свої романси їй присвячували П. Чайковський, С. Рахманінов, С. Танєєв), Марія Каменська (співачці присвячували романси П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, О. Глазунов, Ц. Кюї); tenore – Федір Комісаржевський (один романс йому присвятив П. Чайковський); baritono – Богомир Корсов (справжнє прізвище – Герінг), Іван Мельников, Михайло Саріотті (справжнє прізвище – Сироткін), Йосип Палечек.

Відзначимо, що в Петербурзі сім'я Пухальських спочатку жила в артилерійських казармах на відстані 6 верст (6,4 км) від Театральної площі. Діставатися до театрів було довго і важко. Після отримання батьком В. В. Пухальського, В'ячеславом Павловичем, місця доглядача кінно-гвардійських казарм сім'я, переїхавши на другий берег Неви, опинилася в самому центрі кипучого столичного життя, до того ж стала жити поблизу двох величних театрів.

В описуваний час на Маріїнській сцені ставилися чотири російські опери: «Аскольдова могила» О. Верстовського, «Русалка» О. Даргомижського, «Життя за царя» та «Руслан і Людмила» М. Глінки.

Прослухавши оперу М. Глінки «Життя за царя» юний В. В. Пухальский остаточно утвердився в думці про зародження нової епохи в російській оперній музиці, епохи Глінки: «... що за дивовижна музика, що за прекрасна оркестровка. Кожен музичний інструмент демонструє свої кращі якості, маючи цілком осмислену і завершену партію... Музика геніального Глінки для мене – новий світ звуків» [3, 205–206]. Що ж стосується опери «Руслан і Людмила», Володимиру сподобалися увертюра і перша дія зі знаменитим каноном після викрадення Людмили Чорномором. Проте в подальшому, як відмічає В. В. Пухальський, опера представляє собою ряд самостійних картин без видимого зв'язку, що псує враження, незважаючи на геніальну музику, і до того ж «не можна співчувати героям казки як живим людям з їхніми бідами і радощами: це розхолоджує глядача» [3, 207]. Обидві опери В. В. Пухальский називає історичними зернами, з яких згодом визріло все оперне мистецтво в Східній Європі.

Оперу О. Верстовського «Аскольдова могила», пересипану серед співу розмовами (побудовану на розмовних діалогах), В. В. Пухальський сприйняв як симпатичну іграшку з характерним народним музичним колоритом. Він вважав, що саме опера О. Верстовського «Аскольдова могила» дала М. Глінці впевненість у можливості створити національну російську оперу.

Незважаючи на багато вдалих епізодів, опера «Русалка» О. Даргомижського здалася В. В. Пухальському розтягнутою, монотонною і нудною. Сподобалися лише сцени в підводному царстві Русалок. «Опера була прийнята публікою без особливого захвату. Автору випало на долю те, що французи висловлюють словами succes d'estime (прояв пошани). Він був викликаний публікою "на біс" всього один раз», – згадує В. В. Пухальський [4, 1].

Юний музикант вирішив не пропускати вистав до тих пір, поки не засвоїть кожну оперу до найдрібніших подробиць: «мені вкрай пощастило по відношенню до купівлі квитків, так як я сподобався обом касирам як Великого, так і Маріїнського театрів. Особи ці запропонували мені не продавати моїх місць до дня вистави, у Великому в коробці – місце № 1 (25 коп.) та в Маріїнському – в галереї (75 коп.)» [4, 1]. Таким чином, Володимир ніби отримав абонемент і міг потрапляти до театрів на будь-яку виставу та на будь-яке найбільш зручне місце, якщо б надумався придбати дорожчий квиток.

Відвідуючи оперні театри, В. В. Пухальський проводив певну підготовчу роботу: «Я мав звичку купувати повне лібрето для попереднього його вивчення, що значно полегшувало процес запам'ятовування самої музики» [4, 17].

Взимку 1866 року в Петербурзі в Маріїнському театрі поставили нову оперу О. Сєрова «Рогнеда». У день вистави друг В. В. Пухальського Д. Н. Кайгородов попросив вісімнадцятирічного Володимира записати для нього музику головних моментів опери на слух. Наступного дня після прем'єри В. В. Пухальський по пам'яті записав увертюру, частину другої картини з хорами язичників, танець скоморохів, арію Руальда, арію Ізяслава «Матінка княгиня», варязьку пісню Рогнеди «Застогнало синє море», фрагменти полювання, а також танець дівчат. Записана музика була вручена другові. Відтворені номери «Рогнеди» виявилися дуже близькими до оригіналу, про що через багато років повідомив Володимиру сам Д. Н. Кайгородов. Це свідчить не тільки про надзвичайну пам'ять, а й про високий рівень музичних здібностей В. В. Пухальського, їх значний розвиток в результаті самовдосконалення.

В. В. Пухальский докладно зупиняється в «Записках» на прем'єрі опери «Рогнеда» О. М. Сєрова та на оперному спектаклі, на якому був присутній сам Государ. Опера мала успіх і навіть поява на сцені Св. Володимира під іменем Красне Сонечко (зарахованих до лику святих заборонялося представляти на сцені) не змогла негативно вплинути на її подальшу долю, імператор особисто схвалив оперу.

Про «Рогнеду» Володимир В'ячеславович відгукується дещо з гумором. Опера була піддана злісній критиці з боку «Могутньої купки». Сатиричний журнал «Іскра» помістив на неї ряд карикатур. Капельмейстер Й. Реш створив кадриль за мотивами «Рогнеди». Своє безпосереднє, живе враження від цієї опери під час прем'єри висловлює і В. В. Пухальський: «подібної музики я ще не чув (Вагнера ще не ставили)... я не витримаю і помру в III акті від виснаження сил» [4, 17–18]. Справа в тому, що музика перших двох актів, як зазначає Володимир В'ячеславович, була пересипана речитативами, наповненими дисонансами, що змушувало слухача напружуватися для збереження уваги. «Словом – успіх був феєричний», – резюмує музикант [4, 19].

Зображення торжества православ'я привело до офіційного визнання опери Олександром II, він підтримав О. Сєрова і призначив йому пенсію в тисячу рублів. Поява опери «Рогнеда», подібно до появи опери «Життя за Царя», розглядалася як зародження чогось нового в російському мистецтві; в її успіху вбачали початок падіння панування італійської опери в Петербурзі.

У березні 1867 року в Маріїнському театрі було оголошено прем'єру опери Ц. Кюї «Вільям Раткліф». Музика опери навіяна творчістю Р. Шумана, про що В. В. Пухальский зауважує у своїх мемуарах: «Перший хор на початку першої дії опери мені сподобався, але музика здалася знайомою і не оригінальною. Я одразу відчув повне наслідування Шуману, і до такої міри, що Шуман сам не зміг би краще скопіювати самого себе, ніж це зробив Кюї» [4, 84]. Вкрай заплутане лібрето, велика кількість монологів, необхідних для пояснення сюжету, зробили твір малосценічним і нестерпно нудним. Музика опери здалася Володимиру надуманою, млявою, без контрастів та сміливості творчої фантазії. Оркестровка партитури «Ратклiфа» теж не була на висоті: «складалося враження, ніби оркестр весь час грав у повному складі, до того ж втручання двох арф, без потреби і ефекту, набридало слухачеві своїм специфічним тембром та завдавало мені прикрості» [4, 84–85]. Вже на другій виставі публіки було мало, а після третього разу оперу зняли з репертуару. Варто відзначити, що Володимир В'ячеславович надзвичайно скрупульозно аналізує оперу саме Ц. Кюї. Можливо причиною цього було невдале звернення до Ц. Кюї його батька з проханням допомогти синові в підготовці до вступу в Петербурзьке інженерне училище. Композитор і викладач фортифікації Ц. Кюї погодився підготувати юнака до конкурсного іспиту за гонорар в 300 руб., але таких грошей у сім'ї Пухальських, що недавно переїхала з Мінська до Петербурга, не було.

Наукова новизна. Звернення до мемуарної спадщини митця дозволило вперше усвідомити масштабність впливу оперного мистецтва Петербурга на музиканта-початківця. Завдяки осягненню В. В. Пухальським оперного мистецтва відбувалося формування його музичного мислення, навичок сприйняття та аналізу музичних творів; набуття знань про закономірності будови музичної форми, специфіку музичної мови, засоби музичної виразності та техніку оперного співу.

Протягом тринадцятирічного перебування у Петербурзі юний Володимир слухав наступні опери: «Геркуланум» Ф. Давида, «Лукреція Борджіа» Г. Доніцетті, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Отелло, венеціанський мавр» Дж. Россіні, «Фауст» Ш. Гуно, «Пророк» Дж. Мейербера, «Пуритани» В. Белліні, «Роберт-Диявол» Дж. Мейербера, «Алессандро Страделла» Ф. Флотова, «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, «Німа з Портічі (Фенелла)» Д. Обера, «Аскольдова могила» О. Верстовського, «Життя за царя» М. Глінки, «Руслан і Людмила» М. Глінки, «Русалка» О. Даргомижського, «Наташа, або Волзькі розбійники» К. Вільбоа, «Рогнеда» О. Сєрова, «Вільям Раткліф» Ц. Кюї та ін.

Варто зауважити, що Петербурзькі театри дійсно славилися на всю Європу тривалими контрактами і чималими гонорарами, які платилися європейським гастролерам. Російська імперія прагнула стати в один ряд із західноєвропейськими державами, а тому не скупилася запрошувати європейських діячів культури, а ті регулярно прибували на заробітки, часом стаючи підданими Російської імперії.

Творча взаємодія «свого» і «чужого» викликає особливий інтерес як фактор, що впливає на художній феномен «російської європейськості» і російського оперного музичного мистецтва в цілому. Кожен представник багатонаціонального складу оперних труп, які працювали в Петербурзьких операх, був носієм тих чи інших європейських оперних традицій, так чи інакше пристосованих до російського музично-сценічного контексту.

Сприйняття публікою театральних постановок набувало все більш критичного і осмисленого характеру, її увага акцентувалася на майстерності видатних артистів, таланті композитора. Театр виховував естетичні смаки слухача, демонстрував високі зразки музичної культури.

Висновки. Отже, розвиток професійних навичок В. В. Пухальського відбувався на тлі процесу національного самоствердження російської опери. Цю думку він неодноразово висловлює у власних мемуарах. З раннього віку В. В. Пухальському прищеплювалася любов до музики, співу, театру. Він прагнув стати професійним музикантом. Відчуваючи відсутність систематичної музичної освіти, Володимир В'ячеславович заповнював цю прогалину всіма доступними йому способами. У Петербурзі В. В. Пухальський з головою поринув в оперне життя. Креативне середовище столиці позитивно вплинуло на інтенсивність розкриття його вроджених здібностей.

Примітки

[1] До речі, ці музиканти певним чином ввійшли в життя В.В. Пухальського. Композитор С. Монюшко, прослухавши гру на фортепіано дев'ятирічного Володимира, відмітив його музичні здібності і побачив в ньому майбутнього артиста, а у скрипаля К. Кжижановського, який вважався кращим вчителем у Мінську, В.В. Пухальський мав намір брати приватні уроки музики, але відмовився, оскільки його послуги були втричі дорожчими за уроки інших вчителів.

[2] Знаний європейський маестро К. Еверарді, бельгієць за походженням, у подальшому став одним із засновників російської вокальної школи, його учні виховали, в свою чергу, плеяду відомих учнів-вокалістів, які теж стали педагогами нових поколінь співаків. З 1888 року деякий час він викладав у Київському музичному училищі за запрошенням В. В. Пухальського, який тоді був директором училища.

Література

1. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 1994. – 758 с.
2. Отрывки из воспоминаний: Пухальский В.В. Записки о моей жизни. Со «Вступительной статьей» А.А. Альшванга и «От редактора» Г. М. Когана. – Государственный Дом-музей П.И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМ3, № 75/2).
3. Пухальский В. В. Записки о моей жизни. Рукопись / В. В. Пухальский. – Государственный Дом-музей П.И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМ3, № 40).
4. Пухальский В. В. Записки о моей жизни. Рукопись (продолжение) / В. В. Пухальский. – Государственный Дом-музей П.И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМ3, № 40).
5. Тышко С. В., Мамаев С.Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам»: в 4 ч. / С. В. Тышко, С.Г. Мамаев. – Часть I: Украина. – К.: Задруга, 2000. – 221 с.
6. Городской театр [Электронный ресурс]: сайт В. Г. Воложинского. – Минск: Минск старый и новый. – Режим доступа: http://minsk-old-new.com/minsk-2962.htm (20.07.2016).
7. История театра оперы и балета консерватории [Электронный ресурс]: сайт – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. – Режим доступа: http://www.conservatory.ru/node/207 (20.07.2016).

References

1. Lotman, Yu.M. (1994). Talks about Russian culture. Life style and traditions of Russian notables (XVIII – early XIX century). Sankt-Peterburg: Iskusstvo [in Russian].
2. Kogan, G.M. (Ed.). Fragments of the memories: V.V.Pukhalskiy. Notes about my life. Gosudarstvennyy Dom-muzey P.I. Chaykovskogo, Klin (GDMCh, DM3, № 75/2) [in Russian].
3. Pukhalskiy, V.V. Notes about my life. Manuscript. Gosudarstvennyy Dom-muzey P.I. Chaykovskogo, Klin (GDMCh, DM3, № 40) [in Russian].
4. Pukhalskiy, V.V. Notes about my life. Manuscript (continuation). Gosudarstvennyy Dom-muzey P.I. Chaykovskogo, Klin (GDMCh, DM3, № 40) [in Russian].
5. Tyshko, S.V., & Mamaev, S.G. (2000). Trips of Glinka. Comments to «Notes». Part I: Ukraina. Kyiv: Zadruga [in Russian].
6. Site of V.G. Volozhinsky. Minsk: Minsk old and new. (20.07.2016). Town theatre. Retrieved from http://minsk-old-new.com/minsk-2962.htm [in Russian].
7. Site. Sanct-Peterburg: Sankt-Peterburg State Conservatory after N.A. Rimskyi-Korsakov. (20.07.2016). History of the Opera and Ballet Theatre Conservatory. Retrieved from http://www.conservatory.ru/node/207 [in Russian].

УДК 792.97:056.26

Соболєвська Світлана Олександрівна,
аспірант кафедри культурології та
культурно-мистецьких проектів Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
lanas2930@yandex.ua

АМАТОРСЬКИЙ ТЕАТР ЛЯЛЬОК У ТВОРЧІЙ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ДІТЕЙ З ОБМЕЖЕНИМИ МОЖЛИВОСТЯМИ

Мета роботи – розгляд питання формування культури особистості, здатної до креативної та творчої роботи за допомогою аматорського театру ляльок. Враховуючи потенційні можливості дітей та особливості вихованців на прикладі театру-студії «Казкарик» Житомирської загальноосвітньої школи-інтернату №1 для дітей з вадами зору, окреслено особливості різнобічного розвитку дітей з обмеженими можливостями засобами театру ляльок. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні методу синтезу виховання і гри у аматорському театрі ляльок, методу спостереження за формуванням особистості обдарованої дитини з обмеженими можливостями. **Наукова новизна роботи** визначається важливістю культурної творчості у роботі з дітьми, що мають вади здоров'я. Зокрема, використанням у аматорському театрі ляльок різноманітних театральних прийомів, які допоможуть дітям з обмеженими можливостями адаптуватись до оточуючого світу, розкрити потенціал особистості. **Висновки.** Засобами театрального мистецтва для дітей створюється особли-

© Соболєвська С. О., 2016

ве середовище, в якому підкреслюється важливість індивідуальності кожного учасника. Дітям з обмеженими можливостями, які задіяні в аматорському театрі ляльок, легше інтегруватися у соціум.

Ключові слова: культурна творчість, театр ляльок, терапія мистецтвом, дитяча творчість, соціалізація дітей з обмеженими можливостями.

Соболевская Светлана Александровна, *аспирант кафедры культурологии и культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Самодеятельный театр кукол в творческой самореализации детей с ограниченными возможностями

Цель работы – рассмотрение вопроса формирования личности, способной креативно и творчески работать при помощи самодеятельного театра кукол. С учетом потенциальных возможностей детей и особенностей воспитанников на примере театра-студии «Казкарик» («Сказочник») Житомирской общеобразовательной школы-интерната №1 для детей с дефектами зрения, затрагиваются особенности разностороннего развития детей с ограниченными возможностями посредством театра кукол. **Методология исследования** заключается в применении метода синтеза воспитания и игры в любительском театре кукол, метода наблюдения за формированием личности одаренного ребенка с ограниченными возможностями. **Научная новизна работы** определяется важностью культурного творчества в работе с детьми, которые имеют проблемы со здоровьем. В частности, использованием в любительском театре кукол разнообразных театральных приемов, которые помогут детям с ограниченными возможностями адаптироваться к окружающему миру, раскрыть потенциал личности. **Выводы**. Средствами театрального искусства для детей создается особая среда, в которой подчеркивается важность индивидуальности каждого участника. Детям с ограниченными возможностями, которые задействованы в любительском театре кукол, легче интегрироваться в социум.

Ключевые слова: культурное творчество, театр кукол, терапия искусством, детское творчество, социализация детей с ограниченными возможностями.

Sobolevska Svitlana, *postgraduate of the Culturology and cultural art projects, The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Amateur puppet-show in creative self-realization of children with limit possibilities

Purpose of Article. In the article the author examines the issue of forming personality capable of creative work in the future by the amateur puppet-show. On the example of theatre-studio «Kazkaryk» («Tale-taller») Zhytomir general educational-boarding-school №1 for children with eyes problem, the potential possibilities of children and features of pupils and the features of scalene development of children with limit possibilities by means of the puppet-show are analysed**. Methodology.** The methodology of the article uses the method of synthesis of education and game in an amateur puppet-show, the method of monitoring the formation of the personality of the gifted child with limit possibilities. **Scientific novelty.** The scientific novelty of work is determined by the importance of cultural creativity in working with children who have health problems. In particular, in an amateur puppet-show the using of a variety of drama techniques that will help children with limit possibilities to adapt to the world, to unlock the potential of the personality. **Conclusions.** A special environment is created by means of theatrical art for children. It emphasizes the importance of everyone. Children with limit possibilities, involved in the amateur puppet-show, easier integrate into the society.

Keywords: cultural work, puppet-show, art therapy, children work, socialization of children with limit possibilities.

Театральне мистецтво поряд із літературою, музичним та образотворчим мистецтвом виконує одну з найважливіших соціальних функцій. Воно здатне вплинути на почуття людини, сформувати особистість, що вміє співчувати і прагне до перетворень, здібну до креативної та творчої роботи.

Актуальність проблеми. Думається, активним і функціонально значимим культурним інститутом, який сприяє соціалізації, є театр ляльок. Цей традиційний засіб комунікації є не тільки джерелом розваги та інформації, а також значним культурним інститутом, який має життєву та творчу силу і відіграє важливу роль у суспільстві. Через театр ляльок людям прищеплюються загальноприйняті у суспільстві норми і цінності [5, 176]. І це особливо важливо саме у дитинстві під час становлення особистості, в такий період життя людини, протягом якого у її психіці та поведінці домінують так звані дитячі риси, що відрізняють дитину від дорослої людини [8, 588]. Саме у дитинстві в житті людини вперше з'являється театр, в якому головні ролі виконують ляльки.

Мета статті – розглянути особливості всебічного розвитку дітей з обмеженими можливостями за допомогою аматорського театру ляльок, враховуючи потенційні можливості дітей та особливості вихованців на прикладі театру-студії «Казкарик» Житомирської загальноосвітньої школи-інтернату №1 для дітей з вадами зору.

Питанням виховання духовної культури та естетичного розвитку дітей і юнацтва засобами театрального мистецтва за останні два десятиріччя було присвячено низку дисертаційних робіт. Зокре-

ма, серед них можна назвати праці Г. Єскіної «Формування ціннісних орієнтацій молоді засобами аматорського театру» (2001), М. Татаренко «Розвиток творчих здібностей молодших школярів засобами театрального мистецтва в умовах дозвілля» (2006), Л. Калініної «Розвиток естетичного смаку молодших школярів у діяльності аматорського дитячого театру ляльок» (2007), Є. Воропаєва «Психолого-педагогічні чинники креативності вихованців дитячих театральних студій» (2008).

Перша згадка про театр ляльок відноситься до IV сторіччя до нової ери та пов'язується з релігійними святами. У Давньому Єгипті за допомогою ляльок відтворювались міфи про загибель і воскресіння бога плодючості Осіріса. На Русі ляльки-божества – Коляда, Купала, Морена, Масляна – були учасниками свят, пов'язаних зі зміною пори року. У Давній Греції ляльки являли собою великі фігури, які називали «автоматами» і «оживляли» тільки у найбільш урочисті моменти релігійного дійства.

Пізніше лялькові вистави були популярні у багатьох країнах Європи, але у кожній з них діяв свій народний герой: в Італії – Пульчинелла, у Франції – Полішинель, в Іспанії – дон Кристобаль, в Німеччині – Касперле, в Англії – Панч. Галасливі, веселі, різкі, а часом й жорстокі – всі вони розважали народ, а своїм ставленням до влади, чортів і самої смерті вселяли у глядачів оптимізм. Суть вистав була незмінною, але постійно поповнювалась деталями в дусі часу і традицій. Народний театр мав успіх, і лялькарів почали запрошувати в аристократичні вітальні. На початку XIX сторіччя театр ляльок поступово увійшов у домашнє життя міської європейської родини. Спочатку глядачами аматорських вистав були малюки, а акторами – батьки. З середини XIX сторіччя театр ляльок розглядається не тільки як розвага, але і як дієвий педагогічний засіб розвитку духовного і творчого начала. У XX сторіччі з'являється безліч театрів ляльок, герої якого стають друзями дитини, вчать думати і порівнювати, відчувати і співчувати [6, 3-5].

Ляльковий театр – мистецтво синтетичне, він впливає на маленьких глядачів цілим комплексом художніх засобів. Під час показу спектаклів застосовуються і художнє слово, й наочний образ – лялька, і живописно-декоративне оформлення, і музика – пісня, музичний супровід. Діти бачать на ширмі знайомих і улюблених ляльок: ведмедика, зайчика, котика, собачку, які ожили, почали рухатись і говорити, стали ще принаднішими і цікавішими. [7, 3]. Можна погодитись з думкою створювача та керівника Музею театру ляльок А. Федотова, що в лялковій виставі саме лялька є тим художнім інструментом, завдяки якому ідейний та емоційний зміст п'єси стає надбанням глядачів [15, 4]. У театрі ляльок юні глядачі з захопленням слідкують за ходом вистав, їх приваблюють казки та лялькові персонажі, бо основним заняттям дітей поки що є гра. Елемент гри дуже важливий у роботі з дітьми.

Загалом, як наголошує культуролог Т. Гриценко, вся культурна творчість – це гра: поезія, музика, художня творчість, мораль і усі можливі форми культури [4, 8]. Видатний педагог В. Сухомлинський відмічав, що у період дитинства процеси мислення повинні бути якомога тісніше пов'язані з живими, яскравими, наочними предметами навколишнього світу, адже емоційна насиченість сприйняття – це духовний заряд дитячої творчості [11, 3]. І наш сучасник, доктор психологічних наук В. Роменець зазначає, що гра з завданнями переходить у творчу дію, і це є важливим аспектом психічного розвитку людини [12, 47]. На його думку умови ігрової дії породжують уяву. Окрім того, дітям подобається самим обігрувати пісні та літературні сюжети, розігрувати дії з казок [1, 234]. Тож заняття у аматорському театрі ляльок, де відбувається синтез виховання і гри, перетворюються для дітей на справжнє свято. Особливо, якщо це діти з обмеженими можливостями, яким необхідна підтримка не тільки засобами, які лікують тіло, а й мистецтвом, яке лікує душу.

Якщо зробити екскурс до основ виникнення людської цивілізації і проаналізувати факти з історичних та літературних джерел, можна побачити, що взаємозв'язок мистецтва і медицини у всі періоди розвитку людського суспільства був дуже тісним. Сприятливий вплив на здоров'я людини музики і театру був помічений і використовувався жерцями, лікарями з прадавніх часів. Цілителі Індії, Китаю, Древньої Греції використовували мистецтво як засіб захисту людини від різних хвороб [2, 95].

Нині терапія мистецтвом дійсно широко використовується у роботі спеціальних корекційних дошкільних та шкільних закладів [14, 25]. Дана робота будується на основі принципу врахування структури дефекту і потенційних можливостей дитини («зони найближчого розвитку» за Л. Виготським), тобто врахування здібностей дитини, яка має будь-яку структуру дефекту, а у процесі співробітництва з дорослими дитина може освоювати і засвоювати нові засоби дій [3, 127]. І, як зазначає доктор біологічних наук О. Ніколаєва, поєднання творчих можливостей дитини і дорослого може зменшувати слабкі і підсилювати сильні сторони кожного, адже у дитини є безпосередність сприйняття, у дорослого – досвід, у дитини – свобода взаємозв'язку різних елементів, а у дорослого – знання того, яке поєднання буде ефективним [9, 92].

До використання у своїй роботі терапії театру ляльок з давніх часів звертаються психологи і педагоги, психотерапевти і логопеди, адже, як зазначав ще у XIX сторіччі видатний вчений М. Пиро-

гов, театр ляльок стає корисною грою, яка впливає на думки, серце і смак дитини. В наш час відомі психологи І. Медведєва і Т. Шишова широко використовують методику драматичної психоелевації – комплексний вплив на дітей-невротиків за допомогою різноманітних театральних прийомів. Досить цікавими є дослідження російських логопеда В. Добридень і педагога А. Білоногової, які звернули увагу, що ігри з ручними ляльками не тільки відволікають дитину від мовних труднощів, а й взагалі позитивно впливають на її мову [6, 4-6].

Хороший досвід такої роботи накопичено і в Україні. Зокрема, з 2010 року у Житомирській загальноосвітній школі-інтернаті №1 для дітей з вадами зору діє театр-студія «Казкарик», яким спільно опікуються декілька педагогів. На думку відомого психолога Р. Немова, це важливо для розвитку особистості дитини у дитячих групах і колективах, адже доцільно, щоб кожним дитячим колективом в даному випадку опікувались два-три педагоги – спеціалісти в різних галузях людської діяльності. Для того щоб позитивно і різнобічно впливати на особистість дитини, дитячий колектив повинен жити достатньо різноманітним життям, що включатиме у себе види діяльності, які сприятимуть розвитку особистості. На практиці більшість дитячих колективів частіше зайняті одним, рідше двома і дуже рідко трьома різними видами діяльності. В них дитина не в змозі отримати можливість різнобічного особистісного розвитку [8, 569]. А у аматорському театрі ляльок для дітей з обмеженими можливостями створено особливе творче середовище, де вони не соромляться проявити себе, отримати нові навички та досвід спілкування у команді, що сприяє впевненості у власних силах. Тут вони можуть бути і акторами, і художниками, і скульпторами, і співаками, і танцівниками.

Важливо, що у аматорському театрі ляльок є можливість індивідуального виступу учасників, наприклад виконання пісні або танцю у музичній виставі. Як наголошує кандидат педагогічних наук А. Семенова, розвиток індивідуальних здібностей дитини повинен здійснюватись у низці творчих колективів, зокрема, і у театральній студії при закладі освіти, адже естетичне виховання інтенсифікує розвиток самосвідомості, сприяє формуванню соціальної позиції, заснованої на гуманістичних цінностях, гармонізує емоційно-комунікативну сферу особистості, знижує гостроту реагування на стресові фактори в індивідуумів з підвищеною чутливістю, тобто оптимізує їхню поведінку, розширює межі спільної діяльності і спілкування. Воно формує здатність сприймати, відчувати, правильно розуміти і цінувати прекрасне в довкіллі та мистецтві, озброює знаннями, а також прищеплює уміння та навички в галузі доступних видів мистецтв (музики, співу, малювання, художнього слова) розвиває творчі здібності, уміння і навички відчувати і створювати красу в навколишньому житті, на заняттях, вдома, у побуті [13, 122-123].

Художній керівник «Казкарика» Т. Костюченко звертає увагу, що у школі-інтернаті навчаються особливі діти. Їм буває важко розкритися у розмові, але вони мають надзвичайні музичні здібності: гарний слух, чисті голоси. Було помічено, що на уроках музики деякі учні, співаючи, починали перевтілюватись. Виконуючи жартівливі музичні композиції, вони намагались відобразити кожне слово не лише тонально, а й мімікою, жестами. Ще краще це виходило, коли вони брали до рук ляльку, і від імені свого героя розповідали ту чи іншу історію.

Перша лялькова вистава театру-студії «Казкарик» «Зайченятко та його мама» відбулась напередодні 8 Березня, тривала всього 5 хвилин, та успіх був просто шалений. Після успішного дебюту у юних аматорів з'явилося бажання дізнатися більше про театр ляльок. За підтримки адміністрації школи було організовано екскурсію до Житомирського академічного обласного театру ляльок. Діти побували у творчих майстернях театру, де народжуються ляльки, створюються декорації. Надзвичайно цікава подорож у дивовижний закулісний світ настільки захопила малечу, що одразу зросло бажання ставити нові вистави.

При постановці нових вистав у аматорському театрі ляльок важливо враховувати вид лялькового театру, за допомогою якого можна поставити той чи інший сценарій, ступінь складності розвитку сюжету, вік глядача і акторські можливості юних лялькарів. В цілому існує дві великі групи театрів ляльок – простий і складний, кожен із яких, в свою чергу, розподіляється на види за технікою будови ляльки. До простих настільних театрів ляльок відносяться театр іграшок, конусний театр, фланелеграф, настільно-площинний, картонний (домашній), тіньовий (картонний, ручний, «живих тіней», театр «п'яти пальчиків», авторський глиняний (або пластиліновий). Вони відрізняються елементарністю створення (практично немає спеціальних декорацій, використовується підручний матеріал) і користування (ляльки пересуваються відкрито руками актора), доступністю і простотою сюжета (переважають малі фольклорні форми та власні твори) та призначені для дітей дошкільного віку. Іншим є складний театр ляльок, який потребує інших за конструкцією ляльок та особливої сцениширми, яку можна встановити і на підлозі глядацької зали. Тоді добре проглядаються і передній, і задній плани вистави [6, 46-68].

«Казкарик» є складним аматорським театром ляльок. В його виставах використовуються ширми, ляльки-рукавички (зайчик та їжачок, братик і сестричка тощо) та тростинні ляльки (святий Миколай, чарівний метелик). Ще одна із активних учасниць «Казкарика» художник-оформлювач В. Розбицька підтвердила, що діти із задоволенням беруть участь у підготовці декорацій, афіш, вигадують костюми для нових ляльок, вносять в процес підготовки вистави безліч ідей. Вихованці просять зіграти того чи іншого персонажа, і, як правило, відмінники полюбляють грати хуліганів чи розбійників, а діти-непосиди бажають спробувати себе у ролі доброго чи веселого героя.

Досвідчений педагог, заступник директора з навчально-виховної роботи Т. Федорчук вбачає у такій активності дітей тільки позитивне і зазначає, що театральна діяльність є необхідною складовою у процесі корекції мовлення, розвитку моторики рухів, адже діти з вадами зору часто мають порушення міміки і пантоміміки, а також комунікативної діяльності. А залучення дитини до аматорського театру ляльок дозволяє зняти напругу.

Вистава для дитини з обмеженими можливостями у певній мірі є грою, і у даному випадку тут поєднуються гра предметна (з предметами людської матеріальної і духовної культури), гра рольова (учасники виконують різні соціальні ролі – матері, батька, вихователя, учня, лікаря, пацієнта і т.п.), гра символічна (ширма може бути хаткою або лісом, декорації – квітами або вітрячками), гра сюжетна (дитина відтворює сюжети з подій реального життя людей, розповідей, казок тощо). В процесі гри діти швидше розкриваються, поводяться впевнено, невимушено, тобто соціально адаптуються. До вистав заохочуються всі бажаючі, тож вже наявні результати – діти з обмеженими можливостями мають високі бали по ЗНО та успішно беруть участь у творчих конкурсах.

Також вихованці «Казкарика» – учні 4-5 класів – допомагають своїм вчителям: вони використовують лялькових героїв для роз'яснення наукового матеріалу, здійснюючи міні-постановки на уроках у молодших класах. Наприклад, у першому класі при вивченні абетки, складанні слів у склади. Тобто у даному випадку виконуються всі оптимальні умови для спільної діяльності дітей з обмеженими можливостями. За Р. Немовим, таких умов є декілька. Зокрема, перша така умова – забезпечення кожному члену дитячої групи або колективу можливості активної участі у всіх її справах. Друга умова – отримання багатого і різноманітного досвіду спілкування і спільної діяльності у групах. Третя умова – використаннях у групах або колективах таких норм і правил взаємодії, котрі ставлять на перший план інтереси особистісного розвитку дитини. Четверта умова – відтворення у практичній діяльності дитячих груп та колективів тієї соціальної реальності, з якою діти, стаючи дорослими, повинні будуть зіткнутися. Діяльність розвиваючих дитячих груп і колективів слід організовувати таким чином, щоб поступово готувати дітей до дорослого життя. П'ята умова – виявлення задатків дитини і перетворення їх у здібності [8, 566-567]. Виконання всіх вищезгаданих умов можна забезпечити у аматорському театрі ляльок.

«Казкарик» вже не раз мав нагоду виступати на професійній сцені, творчість учнів школи-інтернату тепло сприймалася глядачами. Виставу «Зайченятко та його мама» діти з обмеженими можливостями представили на відкритті театрального сезону у 2011 році, а музична вистава «Чарівний Метелик» була відзначена почесним дипломом Першого відкритого фестивалю авторських та аматорських театрів «Світ ляльок» [10]. Сценарій вистави «Чарівний Метелик» передбачав мінімальну кількість дійових осіб: дві ляльки-рукавички – Зайчика Білохвостика та Їжачка Федора, тростинну ляльку – Чарівного Метелика, а також трьох акторів на ролі персонажів Лисиці Красуні, Ведмедя Михайлика та Синьої Квіточки. Такий мінімалізм дав змогу підкреслити в музичній виставі особливу камерність, зосередитися на грі та тонких внутрішніх переживаннях її персонажів, на сприйманні дітьми поезії та музики. Сама вистава донесла і глядачам, і її безпосереднім учасникам те, що будь-яка дитина розкривається і змінюється на краще під час творчих занять, а обдарованій дитині не потрібно соромитись того, що вона не така, як усі. Особливого звучання вистава набула у виконанні дітей з вадами зору, адже обдарованій дитині з обмеженими можливостями набагато складніше реалізовувати свій творчий потенціал.

Висновок. Таким чином, можна стверджувати, що створення аматорських театрів ляльок для дітей з обмеженими можливостями з використанням комплексу соціально-психологічної підтримки, що включає прийоми і засоби театру, сприяє їх самовираженню, підвищує їх інтерес до оточуючої дійсності, допомагає пізнати життя. Звичайно, постійного розвитку і вдосконалення потребують методи та засоби роботи з аматорським театральним колективом вихованців школи-інтернату, адже дітям з обмеженими можливостями необхідно набувати технічних акторських навичок. Важливу роль у цьому відіграє вільна ігрова дитяча природа.

В аматорському театрі ляльок у зрозумілій і доступній формі дітям з вадами здоров'я прищеплюються загальнолюдські цінності. Тож у результаті спільної творчості в доброзичливій атмосфері

аматорського театру ляльок відбуваються не тільки процеси навчання і виховання дітей з обмеженими можливостями, а й здійснюється процес їх соціалізації.

Література

1. Ветлугина Н. А. Методика музыкального воспитания в детском саду: учеб. для учащихся пед. уч-щ по спец. «Дошкол. воспитание» / Н. А. Ветлугина, И. Л. Дзержинская, Л. Н. Комиссарова и др.; под ред. Н. А. Ветлугиной. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1982. – 272 с., ил.
2. Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових статей. Педагогічні науки / Головний редактор Локарєва Г. В. – Запоріжжя: Запорізький національний університет. – 2009. –№1. – 186 с.
3. Выготский Л. С. Проблема обучения и умственного развития в школьном возрасте: избранные психологические исследования / Л. С. Выготский. – М.: Педагогика, 1956. – 449 с.
4. Гриценко Т. Б. Культурологія: навч. посіб. / Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк та ін. – 2-ге вид. – К.: Центр учбової літератури, 2009. – 392 с.
5. Ерасов Б. С. Социальная культурология / Б. С. Ерасов. – М.: Аспект Пресс. – 1996. – 591 с.
6. Иванцова Л., Коржова О. Мир кукольного театра / Л. Иванцова, О. Коржова – Ростов-н/Д: «Феникс», 2003. – 320 с., прил.
7. Караманенко Т. Н., Караманенко Ю. Г. Кукольный театр – детям. Пособие для воспитателей детских садов / Т. Н. Караманенко, Ю. Г. Караманенко – К: Рад. шк., 1986. – 159 с.
8. Немов Р. С. Психология: учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений: в 3 кн. / Р. С. Немов – 4-е изд. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – Кн. 2: Психология образования. – 608 с.
9. Николаева Е. И. Психология детского творчества / Е. И. Николаева – 2-е изд. – СПб: Питер, 2010. – 240 с., ил.
10. Поліщук Я. «У театрі-студії займається вся школа» / Я. Поліщук // Місто. – 2013. – 7 лютого – с. 5.
11. Полунина В. Н. Искусство и дети: Из опыта работы учителя / В. Н. Полунина – М.: Просвещение, 1982. – 191 с., ил.
12. Роменець В. А. Психологія творчості: навч. посіб. / В. А. Роменець. – 2-ге вид., доп. – К.: Либідь, 2001. – 288 с.
13. Семенова А. В. Основи психології і педагогіки: навч. посіб. / А. В. Семенова, Р. С. Гурін, Т. Ю. Осипова – К.: Знання, 2006. – 319 с.
14. Теорія і практика арт-терапії: навчально-методичний комплекс / Уклад. І. В. Бабій. – У: Алмі – 2014. – 75 с.
15. Федотов А. Я. Техника театра кукол / А. Я. Федотов – М: «Искусство», 1953. – 204 с.

References

1. Vetlugina, N. A., Dzerzhinskaya, I. L. & Komissarova, L. N. (1982). Methodology of musical education in kindergarten: a textbook for students of teacher training colleges on a speciality "Preschool education". Moscow: Prosveshchenie [in Russian].
2. Lokareva, G. V. (2009). Vestnik of Zaporizhzhya national University: collected articles. Pedagogical sciences, 1, 95-100 [in Ukrainian].
3. Vygotsky, L. S. (1956). The problem of learning and mental development at school age: selected psychological studies. Moscow: Pedagogika [in Russian].
4. Hrytsenko, T. B. (2009). Cultural studies: a textbook. Kyiv: Tsentr uchbovoy literatury [in Ukrainian].
5. Erasov, B. S. (1996). Social cultural studies. Moscow: Aspect Press [in Russian].
6. Ivantsova, L. & Korzhova, O. (2003). World of puppetry. Rostov-n/D: «Fenics» [in Russian].
7. Karamanenko, T. N., & Karamanenko, U. G. (1986). Puppet theatre – kids. A Handbook for kindergarten teachers. Kyiv: Radyanska shkola [in Russian].
8. Nemov, R. S. (2001). Psychology: textbook for students of higher pedagogical educational institutions in 3 books. Book 2: the Psychology of education. Moscow: Gumanit. izd. Tsentr VLADOS [in Russian].
9. Nikolaeva, E. I. (2010). Psychology of children's creativity. Saint Petersburg: Piter [in Russian].
10. Polishchuk, Ya. (2013). The theater-studio is engaged in the whole school. Misto, 7 February, 5 [in Ukrainian].
11. Polunina, V. N. (1982). Art and children: From the experience of the teacher. Moscow: Prosveshchenie [in Russian].
12. Romenets, V. A. (2001). The psychology of creativity: a manual. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
13. Semenova, A. V., Gurin, R. S., & Osipova, T. U. (2006). Fundamentals of psychology and pedagogics. Kyiv: Znannya [in Ukrainian].
14. Babiy, I. V. (2014). Theory and practice of art therapy: teaching and methodical complex. Uman: Almi [in Ukrainian].
15. Fedotov, A. Ya. (1953). Technique of puppet theatre. Moscow: «Iskusstvo» [in Russian].

Ф І Л О Л О Г І Я

УДК 792.01

Хоролець Лариса Іванівна,
народна артистка України, професор,
завідувач кафедри сценічного і аудіовізуального мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СЛОВО МОВЛЕНЕ

Мета роботи. Обґрунтування значення повноцінного масштабного та якісного функціонування української мови, визначення специфіки, особливостей виокремлення основних складових сценічного мовлення відповідно до класифікації сценаріїв, виявлення особливостей їх композиційної структури, прийомів та засобів мовного втілення. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні мистецтвознавчого, функціонального, порівняльного аналітичного методів дослідження творчої роботи фахівця над сценічним мовленням як комплексною, синтезуючою та синтетичною основою акторської майстерності в театральних постановках; у проведенні аналізу жанрових властивостей сценічного мовлення та виконавства; у розгляді видів сценаріїв, побудови їх літературного матеріалу, принципу класифікації, основних компонентів запису та прийомів мовного втілення. **Наукова новизна** дослідження полягає у систематизації поглядів те рекомендацій класиків та сучасників майстрів сценічного слова щодо роботи над літературною сценічною мовою в театралізованих постановках, концептуальності всіх складових сценічного мовлення як мистецького явища, поєднаного складними діями мовного апарату людини, її дихання, голосу і нервово-психічних процесів та засобами художньо-емоційної виразності. **Висновки.** У результаті здійсненого дослідження встановлено, що сценічне мовлення – це необхідна основа будь-якого сценічного або масового дійства, яка будується за всіма законами театрального мистецтва. Вимова в сценічному мовленні є не тільки його зовнішньою формою, але й важливим виразним засобом акторської гри поруч з інтонацією. Оволодіння майстерністю сценічного мовлення потребує творчого процесу та знання технічної основи – «техніки мовлення», яка слугує не так зовнішньою формою, як носієм ідейно-художніх завдань змісту та ознак національної специфіки.

Ключові слова: літературний сценарій, сценарист, сценічна майстерність, сценарний план, сценарний хід.

Хоролец Лариса Ивановна, *народная артистка Украины, профессор,заведующий кафедрой сценического и аудиовизуального искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Слово сказанное

Цель работы. Обоснование значение полноценного масштабного и качественного функционирования украинского языка, определение специфики, особенностей выделения основных составляющих сценической речи в соответствии с классификацией сценариев, выявление особенностей их композиционной структуры, приемов и средств языкового воплощения. **Методология исследования** заключается в применении искусствоведческого, функционального, сравнительного аналитического методов исследования творческой работы специалиста над сценической речью как комплексной, синтезирующей и синтетической основой актерского мастерства в театральных постановках; в проведении анализа жанровых свойств сценической речи и исполнительства; в рассмотрении видов сценариев, построения их литературного материала, принципа классификации, основных компонентов записи и приемов речевого воплощения. **Научная новизна исследования** заключается в систематизации взглядов и рекомендаций классиков и современников мастеров сценического слова о работе над литературной сценической речью в театрализованных постановках, концептуальности всех составляющих сценической речи как художественного явления, созданного сложными действиями речевого аппарата человека, его дыхания, голоса и нервно-психических процессов и средствами художественно-эмоциональной выразительности. **Выводы.** В результате проведенного исследования установлено, что сценическое речь – это необходимая основа любого сценического или массового действа, которая строится по всем законам театрального искусства. Произношение в сценической речи является не только его внешней формой, но и важным выразительным средством актерской игры рядом с интонацией. Овладения мастерством сценической речи требует творческого процесса и знания технической основы – «техники речи», которая служит не так внешней форме, как является носителем идейно-художественных задач содержания и признаков национальной специфики.

Ключевые слова: литературный сценарий, сценарист, сценическое мастерство, сценарный план, сценарный ход.

Khorolets Larysa, *People's artist of Ukraine, professor by People's Artist of Ukraine, head of the stage and audiovisual arts chair,the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The words we speak

© Хоролець Л. І., 2016

Purpose of Article. The main purposes of the article are the justification of full scale value and quality of functioning of the Ukrainian language, the determination of specificity, selection of the features of the main components of elocution in accordance with the classification of scenarios, the identification of the characteristics of their compositional structure and methods and means of language implementation. **Methodology.** The research methodology consists of art history, function, comparative and analytical methods for studying the creative work of professional, related theatrical speech as a complex, synthesizing and synthetic basis acting in theatrical productions; in the analysis of genre characteristics elocution and performing; in considering scenarios species building of their literary material, the classification principle, the main components of the recording and receiving voice implementation. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the research is to systematize the views and recommendations of classical and contemporary masters of stage words about the work on the literary stage speech in theatrical productions, conceptualization all the components of elocution as an artistic phenomenon creates complex actions the human vocal apparatus, his/her breath, voice and neuropsychiatric processes and means of artistic and emotional expressiveness. **Conclusions.** It is found out that the stage speaking is a necessary foundation of any stage or mass action, which is constructed according to the laws of theatrical art. The pronunciation in elocution is not only the external form, but also an important means of expression of acting near the intonation. Mastery elocution needs the creative process and technical knowledge base – «speech technology», which is not the external form but it is a carrier of the ideological and artistic problems of content and attributes of national identity.

Keywords: literary script, screenwriter, dramatics, stage plan, screenwriting course.

Слово на сцені мовознавча наука визначає як особливий вид (жанр, стиль) загальнонаціонального усного літературного мовлення. У сценічному мистецтві мовлення є одним з основних виразових засобів майстерності актора, в устах якого саме й розкривається чарівність слова, що увібрало в себе образи живої дійсності.

Ще з 1870 року у мовознавстві (І.О.Бодуен де Куртене) було вже розрізнення термінів, яке потім розгорнув французький лінгвіст Ф. де Соссюр, а саме: французьке «lange» (лянг), що відповідає російському «язык», а в українському – «мова», і французьке «parole (пароль), що відповідає російському «речь», а українському – «слово», «мовлення». Тому найвідповіднішим терміном для визначення виду (жанру) українського слова на сцені треба вважати «сценічне слово» (або «сценічне мовлення»).

На думку вчених, сценічне слово, як і писемна мова художньої літератури, розвивається на основі доцільного, етично виправданого використання всіх мовних розгалужень національної мови, усіх її виражальних засобів. Тобто конкретно сценічне мовлення розуміється як цілком сучасне, вбираюче в себе живу розмаїту українську мову з її національними властивостями. Піднесене на високий рівень досконалості, мелодійності, чистоти звучання, воно лише в художніх цілях може припускати архаїчні, діалектичні й інші, характерні для певної образності відхилення від літературної норми.

Істотною рисою жанрових властивостей сценічного мовлення є те, що воно виконавське. його творче призначення – виконувати, розкривати висловлені в художньо-літературних образах певні ідеї творів. Саме звідси формуються особливості мовлення актора, який являє собою поєднувальну ланку між автором і глядачем. Щоб виконувати цю функцію, акторові потрібно досконало володіти культурою сценічного мовлення, знати його закони.

Але у театрах часто стала виявлятися прикра недооцінка ваги слова у сценічній майстерності, хоч відомо, що недоліки у сценічному мовленні спотворюють якість вистави і нівечать творчі можливості діячів сцени. Саме на це звертали увагу славетні корифеї театру.

К. С. Станіславський не раз підкреслював, що для актора слово «не просто звук, а збудник образів», визначаючи, що «слово, яке є останнім і вищим ступенем впливу актора на глядача, являє собою складний конгломерат, узагальнюючий цілий ряд фізичних дій митця». Він вимагав також, щоб слово не стало порожнім знаряддям дії актора на сцені. Якщо актор не досягає високої якості сценічного мовлення, він почуває себе непевним, скутим у творенні образу, а тому збивається на манівці штучності.

В. І. Немировича-Данченка дуже турбувала занедбаність слова у деяких театрах, те «що в основу всього виховання актора не покладена у нас необхідність відливати у слово все те, що називаємо переживанням». Розглядаючи компоненти, з яких складається акторська майстерність, він відзначає, що «все це набере остаточної форми лише тоді, як увіллється в слово все неподільно: і темпераментні переживання, і пластика». «Увіллється в слово», яке яскраво визначить, виправдає всю решту елементів акторських хвилин на сцені. Тільки тоді виходить викінчена форма. Слово стає вінцем творчості, воно ж повинно бути і джерелом усіх завдань – психологічних і пластичних.

Дбайливо ставились до сценічного мовлення в акторській майстерності видатні діячі українського театру. Славнозвісний П. К. Саксаганський у свєму зверненні «До театральної молоді» підходив до сценічного мовлення, як «до найбільш трудного, найбільш відповідального в роботі актора». Досвідчений режисер багатозначно попереджав молодь: «Вживаючи інші сценічні засоби, актор мо-

же тільки вдало або невдало зіграти свою роль. Неправильною ж подачею слова, тоном, акцентуванням він може покалічити не лише образ свого героя, але і всю ідею автора».

«Як показує вся творча історія Заньковецької, – читаємо у дослідженні С. М. Дуриліна, – вона належала до числа тих великих художників сцени, які ясно і до кінця розуміли, що слово є найбільшою цінністю, яка належить людині, і лише їй. Тільки людині дано діяти у слові. Актор добре озброєний у своєму мистецтві: рух, жест, танок, але тільки слово є його власною, лише йому приналежною зброєю, найсильнішою з усіх і здатною здобувати величезні перемоги. Актор, позбавлений будь-якої допомоги режисера, костюмера, бутафора, декоратора, освітлювача, але чудово володіючий зброєю слова, всемогутній – він може, користуючись лише самою цією зброєю, надихати глядачів великою думкою, потрясати їх життєвою правдою, викликати ридання, розкоти сміху, і, навпаки, драматичний актор, озброєний усіма засобами режисури та іншими, безсилий, якщо не володіє зброєю слова. Це переконання Заньковецької багато разів нею висловлене...» І вона особисто виключно ревно ставилася до свого слова на сцені.

Повчальним є досвід таких майстрів сценічного слова, як М. П. Старицький та М. Л. Кропивницький. Дослідження творчості Старицького-режисера показує, що слово у його виставах було найважливішим засобом розкриття сценічних образів, передумовою акторської майстерності. Є також чимало свідчень про винятково наполегливу працю М. Л. Кропивницького над вдосконаленням акторського сценічного мовлення у процесі роботи над втіленням сценічних образів: «Мова персонажів теж шліфувалася під час проб: знімалося зайве, лишалося чітке, дохідливе, образне, органічне персонажеві, легке для виголошення». Кропивницький мав дуже широку популярність як чудовий майстер українського сценічного слова. Збереглися у звукозаписі деякі з поетичних творів Тараса Григоровича Шевченка у виконанні Марка Лукича Кропивницького. Велика користь молодому акторові може бути також від прослуховування записів з голосу Ю. В. Шумського, А. М. Бучми, І. О. Мар'яненка та багатьох сучасних діячів сцени старшого покоління: Анатолія Паламаренка, Неоніли Крюкової, Олександра Биструшкіна, Бориса Лободи, Володимира Смотрителя і талановитої молоді, на кращих зразках виконання нею драматичних ролей можна чимало навчитись і сценічному мовленню.

Ця патріотична традиція – любов до рідного слова – йде з глибин історії.

Мовлення фізично виявляється у складних діях мовного апарату людини, у її диханні, у голосі та нервово-мозкових процесах. Складність сценічного мовлення як мистецького засобу ще більша. Воно має виявити і втілити образну суть задуму автора через багатство техніки мовлення, орфоепічно-інтонаційну, логічну та емоційно-образну дійовість слова. Названі взаємодіючі компоненти – дихання, голос, артикуляція, дикція та орфоепія, словесний наголос, логіка мовлення та його виразність – входять до складу сценічного мовлення. «Подача слів на сцені, – ділиться своїм досвідом П.К.Саксаганський, – вимагає еластичного, з широким діапазоном голосу. Гнучкий голос може легко змінювати тембр і тон вислову. Чіткість вимови – важлива річ, коли актор чітко вимовляє на сцені, то жодне слово не пропадає для публіки, і між ним та глядачами ніколи не припиняється близький контакт. А кому цікаво слухати актора, який тихо і невиразно щось мимрить...»

Майстерність сценічного мовлення, як і іншого мистецтва, має технічну основу – «техніку мовлення» з тією особливістю, що вона служить не так зовнішньою формою, як носієм ідейно-художніх завдань змісту та ознак національної специфіки. Так, артикуляція (отже, й дикція) зумовлюється фонетичною системою будь-якої мови, якій властивий особливий уклад органів мовлення, певне їх напруження й подібні особливості.

Якщо актор не засвоїв мовної артикуляційної бази певної національної (в даному разі – української) мови, він вимовлятиме її звуки, слова, фрази з акцентом, зумовленим його власною мовною базою. Акцент може виявлятися по-різному, але він ніколи не бажаний на сцені, якщо тільки саме акцентування не диктується художніми засадами образу.

Сценічне мовлення, розраховане на ясне сприймання його зі сцени широкою масою глядачів навіть у складних акустичних умовах, загалом специфічне своєю вимовністю. Вимова визначає якісний рівень усього мовлення, цілеспрямовує всі його компоненти. Вимова в сценічному мовленні є не тільки його зовнішньою формою, але й важливим виразним засобом акторської гри поруч з інтонацією. Вимова як початкова стадія в сценічному мовленні є одночасно своєрідним вступом до великого мистецтва слова – носія глибоких ідей, високого натхнення. Тож, досконалість вимови – не лише технічна вимога, а кінцева умова високого рівня ідейно-естетичного звучання сценічного мистецтва, зокрема, національного його колориту, що виявляється в мовленні. Суть досконалої вимови на сцені полягає, насамперед, в її правильності. Розвивається ж вимова відповідно до ідейно-естетичних засад сценічного мистецтва слова за встановленими сучасними нормами орфоепії.

Український народ упродовж своєї нелегкої історії творив і плекав рідну мову. Залишитися на рівні найрозвиненіших мов світу вона може тільки тоді, коли ми й далі берегтимемо її як найцінні-

ший скарб, пильнуватимемо її норми. Під нормою літературної мови розуміємо сталі і загальновживані граматичні форми, прийняті у суспільній практиці, словниковий склад та загальновизнані правила вимови й правопису. Норма літературної мови має велике суспільне значення: єдина мова – єдиний народ. Тож не роз'єднуймося за окремими говірками, поширюймо усталені в літературній мові слова, словоформи та словосполучення.

Давно склалися в українській літературній мові норми вимови. Їх дотримання – обов'язкова вимога до всіх, хто користується нею в будь-якій сфері суспільного життя. Правильна літературна вимова надає мовленню краси, чарівності, привабливості, сприяє кращому й глибшому засвоєнню висловлюваної думки, донесенню до слухачів почуттів і роздумів. Правильна літературна вимова допомагає краще засвоїти зміст сказаного. Неправильно вимовлене слово, навіть окремі звуки в ньому заважають вникнути у його суть і можуть стати причиною спотворення змісту. Різні помилки у вимові слів та в їх наголошуванні викликають невдоволення. Це заважає мові задовільно виконувати комунікативну функцію. Безсумнівно, що правильна літературна вимова, правильне звукове оформлення слів сприяє мовному спілкуванню людей, а неправильне – гальмує його.

Причини орфоепічних, або вимовних, помилок різні. Найчастіше вони трапляються під впливом діалектного оточення і пояснюються невмінням відрізнити звукові норми, властиві літературній мові, від вимови відповідних звуків у рідному для мовця говорі. Деякі орфоепічні помилки зумовлені незнанням звукових закономірностей споріднених мов і невмінням їх розмежовувати. Найчастіше помилки трапляються від того, що той, хто користується літературною мовою, не знає добре правил її вимови або невимогливо ставиться до свого мовлення, завдаючи цим шкоди і собі, і тим, хто його слухає. Величезна кількість різних помилок пояснюється тим, що тривалий час серед багатьох українців українська мова не виконувала функцій рідної мови, якою думають, спілкуються в усіх сферах життя. Вона була непотрібним додатком до «престижнішої» мови. Деяких дітей звільняли від вивчення рідної мови. Усі недоладності є наслідком мовної невибагливості, нерозрізнення лексичних та граматичних засобів української й російської мов, безоглядного перенесення в українську мову чужих слів і висловів. Найприкріше в цьому те, що таких помилок припускаються люди, котрі за своїм покликанням і становищем у суспільстві мали б бути взірцем української літературної мови, прикладом для решти мовців. Національну мову творить народ, а її відшліфована форма – літературна мова – викристалізовується внаслідок зусиль митців слова. Українська мовна територія досить велика. Тому все на ній не може стати надбанням літературної мови. Поняття літературна мова і загальнонародна мова не тотожні в усіх народів.

Милозвучність нашої мови створюється багатьма компонентами. Вона потребує належної фонетичної організації. Милозвучність вимагає свідомого уникання незграбності в поєднанні звуків, послідовного й неухильного дотримання норм правильної вимови.

Існує спеціальна наука про правильну літературну вимову звуків, звукосполучень і слів. Називається вона орфоепією (від грецького *orthos* – правильний і *epos* – мова). Ця ділянка лінгвістики вивчає й визначає закономірні риси нормативно правильної вимови будь-якої національної літературної мови на певному історичному етапі її розвитку. У ширшому плані орфоепія охоплює акустичні та артикуляційні компоненти правильної вимови голосних і приголосних звуків у їх сполученнях, у словах, фразах, мовному потоці, включаючи вимовну сторону словесного наголосу й інтонації. Таке широке розуміння орфоепії, як свідчить практика викладання, чи не найбільше пасує до жанрових властивостей сценічного мовлення, що характеризується своєю цілеспрямовуючою вимовністю. Вже давно склалися й правила української літературної мови, які вивчає українська орфоепія. Вони забезпечують єдність звукового оформлення мови відповідно до її національних норм. Орфоепія як самостійна дисципліна у мовознавчій науці має велике значення в піднесенні культури мови, особливо в наш час.

Орфоепія (правильна вимова) українського сценічного слова саме й призначена бути надійним засобом плекання слова на сцені. Звуків сучасного українського національного мовлення з варіантами, відтінками, існує багато. Для актора на сцені це має істотне значення, бо, як відомо, його завдання й полягає в тому, щоб за даним текстом твору відтворити величезне багатство звучання живого літературного мовлення.

В Україні питання культури української мови стоїть принципово інакше, ніж у національно благополучних суспільствах, бо його драматичним тлом є багатостраждальна історія нашої мови, століття прямих заборон і переслідувань або прихованого витіснення з публічного вжитку, цькування аж до фізичного знищення бездоганних знавців української мови, виразників духу і генія цієї мови. Бути носієм органіки української мови – в Україні завжди означало бути причетним до справи нелегкої, а то й небезпечної і вимагало не лише особливого мовного таланту, а й громадянської мужності.

І нині питання про культуру повсякденного мовлення українців не втратило драматизму. Воно не зводиться до клопотів професійного вдосконалення мовців, а стосується долі рідної мови взагалі. І є

частиною ширшого питання про масштаби і якість суспільного функціонування української мови. Життя не дуже пестить нашу мову на шляху до утвердження її в різних сферах спілкування. З різних причин у минулому багатьох українців було позбавлено можливості добре опанувати літературну мову.

Витіснення української мови з багатьох сфер публічного спілкування призводило до нехтування її функціональними можливостями, до «завмирання» багатьох природних форм вираження, на зміну яким за умов потужного тиску російщення приходили форми, спотворені аж до так званого суржику. Втрата природності й краси, засилля кальок з російської та суржику позбавляють мову унікальності, зменшують конкурентоздатність української мови в публічному й приватному мовленні, компрометують її, дають аргументи її недругам. Спостерігається низький рівень мовної культури в сучасних засобах масової інформації.

Настійна суспільна потреба вимагає від кожного невпинно дбати про досконале знання рідної мови, неухильно протистояти псуванню української мови, обстоювати її право бути собою і розвиватися, реагувати на зміни життя, виходячи з власної природи, а не в чужій моделі.

В незалежній Україні українська мова в усій її чистоті і красі має посісти належне їй місце. Слово акторів, лекторів, дикторів та інших працівників радіо і телебачення, вчителів, викладачів має бути взірцем. Носіями зразкової української мови повинні стати державні діячі, урядовці.

Тим часом матеріали наших засобів масової інформації засмічені надмірною кількістю невмотивованих чужих слів, ненормативними наголосами. Мовні недоладності трапляються навіть у важливих державних документах. Щедро постачає державу суржиком Верховна Рада України. Не бракує джерел суржику й поза Верховною Радою. Виголошувачі українських теле- й радіоновин, відомі актори припускаються прикрих помилок.

У виступах багатьох людей часто можна почути посилання на цивілізовані держави. Та не всі пам'ятають, що однією з ознак цивілізованості держави є її ставлення до мови. Зразком такої держави можна вважати Францію, де уряд уживає діяльних заходів для піднесення культури французької мови, для плекання її чистоти та утвердження престижу, послідовно веде боротьбу проти засмічення мови корінного народу непотрібними запозиченнями з інших мов. Це при тому, що французькій мові на рідній землі ніколи ніщо не загрожувало. Цілком відмінні обставини існування та розвитку української мови.

Багаторічний педагогічний досвід переконує: культура мови – культура думки. Вона забезпечує історичну безперервність духовної культури народу. Як основа духовності народу мова є підмурком існування нації. Зберігаючи рідну мову, народ зберігає себе. Звертання до культури мовлення - спосіб апелювати до мовної та національної гідності українців. На часі гостра потреба подбати про те, щоб підвищити рівень мовно-національної вихованості народу.

Література

1. Антисуржик. Вчимося ввічливо поводитись і правильно говорити / Заг. ред. О. Сербенської : Посібник. – Львів: Світ, 1994.
2. Бабич Н. Д. Основи культури мовлення. – Львів: Світ, 1990.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
4. Бевзенко С. П. Українська діалектологія. – К., 1980.
5. Ващенко В. С. Мова Тараса Шевченка. – Харків, 1963.
6. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь. – ВТФ "Перун", 2005.
7. Великий зведений орфографічний словник сучасної української лексики / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К., Ірпінь. – ВТФ "Перун", 2005.
8. Єрмоленко С. Я., Бибик С. П., Сологуб Н. М. та ін. Довідник з культури мови. – К., 2005.
9. Жовтобрюх М. А. Слово мовлене. Українська літературна вимова. – К. : Знання, 1969.
10. Іванишин В., Радевич-Винницький Я. Мова і нація: Тези про місце і роль мови в національному відродженні України / Вид. третє, доп. і перероб. – Дрогобич : Відродження, 1992.
11. Карасьов М. М. К. С. Станіславський і сценічна мова. – К : Мистецтво, 1963.

References

1. Antysurzhyk. Learning to behave politely and correctly speak. L'viv: Svit [in Ukrainian].
2. Babich, N.D. (1990). Fundamentals of speech Lviv: Svit [in Ukrainian].
3. Bakhtin, M.M. (1979). Aesthetics of verbal creativity. Moscow [in Russian].
4. Bevzenko, S.P. (1980). Ukrainian dialectology. Kyiv [in Ukrainian].
5. Vashchenko, V.S. (1963). Language the Taras Shevchenko. Kharkiv [in Ukrainian].
6. Great Dictionary of Modern Ukrainian. Kyiv, Irpin': VTF «Perun» [in Ukrainian].

7. Large elevated modern Ukrainian spelling dictionary vocabulary. Kyiv, Irpin': VTF «Perun» [in Ukrainian].
8. Handbook of cultural languages. Kyiv [in Ukrainian].
9. Zhovtobrukh, M.A. (1969). Spoken word. Ukrainian literary pronunciation. K.: Znannya [in Ukrainian].
10. I vanyshyn, V. J., & Vynnytsky-Radevich, Y. (1992). Language and nation: Proceedings of the place and role of language in the national revival of Ukraine. Drohobych: Vidrodzhennya [in Ukrainian].
11. Karasev, N. (1963). Stanislavsky and stage speech. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

УДК 811.111: [801.73:808.51]

Путро Алла Олексіївна,
доцент кафедри української та іноземних мов
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
putro_alla@mail.ru

ПРОФЕСІЙНА ІНШОМОВНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ СТУДЕНТІВ: ПРОВЕДЕННЯ ДІЛОВОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ (Частина ІІ)

Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні важливості аспектів професійної іншомовної компетентності студентів напряму підготовки «Менеджмент» на прикладі реферативного аналізу англомовного економічного тексту та проведення ділової презентації англійською мовою. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні порівняльно-описового методу, методу лінгвістичного аналізу, загальнонаукових методів: узагальнення, класифікації, аналогії, теоретичного аналізу відповідного кола джерел; лінгвометодичного методу дослідження навичок іншомовної компетентності студентів; емпіричних методів: педагогічного спостереження за навчальною діяльністю студентів, проектування та моделювання процесу навчання, бесіди, аналізу виконання тестових завдань, анкетування, науково-педагогічного експерименту. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що на основі теоретичного та практичного матеріалу зроблено спробу виявити особливості професійної іншомовної компетентності студентів напряму підготовки «Менеджмент» на прикладі аналізу англомовного економічного тексту та проведення ділової презентації англійською мовою. Ці особливості пов'язані зі специфікою іноземної мови, зокрема англійської як предмета пізнання. Цінність досліджень як вітчизняних, так і зарубіжних авторів безперечна, але аналізування інформації дозволяє зробити висновки про наступне: 1. існує чимала кількість дослідницьких робіт з перекладу економічної та наукової термінології, але недостатньо розкрито проблему перекладу специфічної термінології, зокрема економічної; 2. донедавна приділялось мало уваги аналізу англомовних текстів економічного напрямку де мовні одиниці, що використовуються при реферуванні, є об'єктом дослідження, їхня специфіка; 3. на сучасному етапі розвитку міжкультурної ділової комунікації і методики навчання іноземних мов у спеціальній літературі з'явився термін «ділова презентація», який визначають як жанр ділового дискурсу. Це пов'язано з тим, що проблема навчання саме ділової іншомовної презентації мало досліджена у вітчизняній методиці навчання іноземних мов. З іншого боку, зарубіжна методика не враховує менталітету українських студентів і вимог щодо організації навчального процесу українських вищих навчальних закладів. **Висновки.** Метою вивчення іноземної мови професійного спрямування, зокрема англійської, у вищому навчальному закладі є підготовка студентів до ефективної комунікації в їхньому професійному середовищі. Іншомовна компетентність забезпечує певний культурний рівень усного і писемного мовлення та невербальної мовленнєвої поведінки. Формування іншомовної компетентності у студентів вищих навчальних закладів слід розглядати як обов'язкову складову фахової підготовки.

Ключові слова: професійна іншомовна компетентність, студенти, іноземні мови, англійська мова за професійним спрямуванням, менеджер, економічний текст, аналіз тексту, реферування, цільова аудиторія, навички презентації, ділова презентація англійською мовою.

Путро Алла Алексеевна, *доцент кафедры украинского и иностранных языков иНациональной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Профессиональная иноязычная компетентность студентов: проведение деловой презентации (часть II)

Цель статьи заключается в теоретическом обосновании важности аспектов профессиональной иноязычной компетентности студентов направления подготовки «Менеджмент» на примере реферативного анализа англоязычного экономического текста и проведения деловой презентации на английском языке. **Методология** исследования основывается на применении сравнительно-описательного метода, метода лингвистического анализа, общенаучных методов: обобщения, классификации, аналогии, теоретического анализа соответствующего ряда источников; лингвометодического метода исследования навыков иноязычной компетентности студентов; эмпирических методов: педагогического наблюдения за учебной деятельностью студентов, проектирования и моделирования процесса обучения, беседы, анкетирования, анализа выполнения тестовых заданий, научно-

© Путро А. О., 2016

педагогического эксперимента. **Научная новизна** труда состоит в том, что на основе теоретического и практического материала сделана попытка выявить особенности профессиональной иноязычной компетентности студентов направления подготовки «Менеджмент» на примере анализа англоязычного экономического текста и проведения деловой презентации на английском языке. Эти особенности связаны со спецификой иностранного языка, в частности английского как предмета познания. Ценность исследований как отечественных, так и зарубежных авторов бесспорна, но анализирование информации позволяет сделать следующие выводы: 1. существует немалое количество исследовательских трудов по переводу экономической и научной терминологии, но недостаточно раскрыта проблема перевода специфической терминологии, экономической в частности. 2. до недавнего времени мало внимания уделялось анализу англоязычных текстов экономического направления где, используемые при реферировании языковые единицы, являются объектом исследования, их специфика; 3. на современном этапе развития межкультурной деловой коммуникации и методики обучения иностранных языков, в специальной литературе появился термин «деловая презентация», который определяют как жанр делового дискурса. Это связано с тем, что проблема обучения именно деловой иноязычной презентации мало исследована в отечественной методике обученпия иностранных языков. С другой стороны, зарубежная методика не учитывает менталитет украинских студентов и требований по отношению к организаци учебного процесса украинских высших учебных заведений. **Выводы.** Целью изучения иностранного языка профессионального направления, английского в частности, в высшем учебном заведении, является подготовка студентов к эффективной коммуникации в их профессиональной среде. Иноязычная компетентность обеспечивает определенный культурный уровень устной и письменной речи и невербального речевого поведения. Формирование иноязычной компетентности у студентов высших учебных заведений следует рассматривать как обязательную составляющую профессиональной подготовки.

Ключевые слова: профессиональная иноязычная компетентность, студенты, иностранные языки, английский язык профессионального направления, менеджер, экономический текст, анализ текста, реферирование, целевая аудитория, навыки презентации, деловая презентация на английском языке.

Putro Alla, *associate professor of Ukrainian and Foreign Languages chair, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Professional foreign linguistic competence of students: giving business presentation (Part II)

Purpose of Article. The paper emphasizes the current importance of foreign languages study by higher education students. The expansion of external economic ties nowadays demands a qualitatively new and higher standard approach to the linguistic training of future specialists, managers in particular. The target of the paper is to study the aspects of professional foreign linguistic competence of students whose educational field is “Management”. The analysis of English economic text and giving business presentation in English as the components of professional foreign linguistic competence of students are considered. **Methodology.** Methodology of the paper is based on application of descriptive method, linguistic analysis method and general scientific methods: generalization, classification, analogy, theoretical analysis of relevant sources; linguistic-methodological method of skills research of students; empiric methods: educational survey, development and planning of educational process, talks and interviews, opinion poll, test analysis, scientific and educational experiment. **Scientific novelty.** Scientific novelty is that after reviewing theoretical & practical facts, an attempt was made to reveal the peculiarities of professional foreign linguistic competence of students whose educational field is “Management” considering analysis of English economic text and giving business presentation in English. The peculiarities are connected with the specificity of foreign language, English in particular as the subject of learning. Undeniable is the importance of studies of our country scholars and foreign ones but the information analysis is to be summed up as follows: 1. there is a good deal of studies in connection with translation of economic and scientific terminology but the problem of special terminology, economic in particular is not quite sufficient. 2. until recent not enough attention was paid to the analysis of English economic texts in the process of rendering where the linguistic unit is an object of studies, its specific character. 3. nowadays when the business communication between cultures and language teaching methods are evolving, in special literature one can meet the term “business presentation” which is defined as genre of business discourse. It is just because the problem of training of business foreign language presentation is not enough studied in language teaching methods of our country. On the other side, the principles of foreign methodology do not take into consideration the mentality of Ukrainian students and demands for educational process organization in Ukrainian higher education institutions. ***Conclusions.*** The aim of foreign language for specific purposes study, English in particular in higher education institutions is the training of students for the effective communication in their professional environment. Foreign linguistic competence provides a certain cultural standard of speaking and writing skills and non-verbal communication. Shaping of foreign linguistic competence of higher education students is to be considered an essential in the professional training.

Keywords: professional foreign linguistic competence, students, foreign languages, English for Specific Purposes (ESP), manager, economic text, text analysis, reviewing, target audience, presentation skills, business presentation in English.

В умовах глобалізації виробничих відносин та лібералізації ринків капіталу, великого значення для майбутніх менеджерів набуває вміння представляти ідеї, концепції і стратегії багатонаціона-

льній аудиторії, використовуючи англійську мову як мову міжнародного спілкування, адже професійна діяльність менеджера пов'язана зі сферою ділової активності[1].

Важливо зазначити, що фахівець-менеджер сучасного стану підготовки потребує вмінь не тільки складати письмовий звіт, рецензію, есе, а й подавати цілу низку інформації, що можна зробити за допомогою ділової презентації, яка є важливим сучасним засобом обміну й поширення інформації.

Ділова презентація, проведена майстерно, змушує людей позитивно оцінити і вас, і ваше повідомлення. Вона дає можливість просунути продукцію, послуги; розширити інтереси, поширити інформацію на широкий загал, піднести впізнаваність імені та назви; підняти інтерес споживача до нових продуктів та послуг; знайти нові шляхи впливу на клієнтів. Презентація повинна бути ефективною, а тому при її організації слід подбати про захопливість, змістовність, збалансованість, про те, щоб вона запам'ятовувалася і булла спрямована на активізацію людей. Отже, презентація − це творчий комунікативний процесс, тому слід добре подбати про ключові слова і поняття, їх впливовість на аудиторію, запам'ятовуваність [5, 60].

Робоча програма з дисципліни «Іноземна мова за професійним спрямуванням (англійська)» передбачає виконання студентами індивідуальних творчих завдань у вигляді усної презентації. Індивідуальна ділова презентація стає заключним етапом самостійної роботи, що включає: вибір однієї з тем курсу з метою більш глибокого її опрацювання; роботу з сучасними мультимедійними засобами для самостійного пошуку інформації; укладання власних глосаріїв до теми; використання різних видів перекладу (повний письмовий переклад, реферативний переклад, переклад типу «експрес-інформація»); опрацювання знайденої інформації: анотування та реферування. Обов'язковим є обговорення презентації після її представлення і розробка порад для її вдосконалення.

Доцільність використання ділових презентацій як активного методу навчання зумовлена тим, що у процесі їх підготовки та представлення студенти вдосконалюють усі складові комунікативної компетенції:

1) лінгвістичну компетенцію, пов'язану з опануванням мовних форм, а саме з розвитком лексичних, фонетичних та граматичних мовленнєвих навичок (студенти працюють з автентичними англомовними матеріалами із різних інформаційних джерел);

2) соціолінгвістичну компетенцію, завдяки розвитку здатності здійснювати вибір мовних форм, використовувати і трансформувати їх залежно від контексту, враховувати семантичні особливості слів і виразів, їхні конотативні та денотативні значення;

3) соціокультурну компетенцію – толерантність, готовність і здатність до ведення діалогу культур, що забезпечується завдяки аналізу специфіки підготовки і проведення презентацій у різних культурах;

4) стратегічну компетенцію – здатність ефективно брати участь у спілкуванні, обираючи для цього вірну стратегію, адже завдяки використанню презентацій студенти розвивають навички організації мовлення, його логічної побудови і структурування, формулювання мети, передбачення можливих результатів, розв'язання завдань, викладення висновків і досягнення мети;

5) дискурсивну компетенцію – здатність поєднувати окремі речення у зв'язне усне або письмове повідомлення, дискурс, використовуючи для цього різноманітні синтаксичні та семантичні засоби; знання і володіння різними прийомами отримання і передачі інформації, компенсаторними уміннями, мовою тіла та паралінгвістичними засобами (темп мовлення, тембр голосу, гучність, тон тощо);

6) соціальну компетенцію, що передбачає готовність і прагнення співпрацювати з іншими, впевненість у власних силах, а також уміння слухати й цінувати думку інших, уміння справитися з конфліктною ситуацією, ведення конструктивної комунікації, партнерства і співробітництва.

Ділова презентація − це жанр публічного виступу і вид комунікативної діяльності, який спрямований на передачу групі осіб певної інформації. Це спеціально організоване спілкування з аудиторією, мета якого переконати або спонукати її до певних дій. Презентацію здійснюють через три канали: вербальний − те, що я говорю; вокальний − те, як я говорю; невербальний − вираз очей, жести, рухи [2, 118].

Ділові презентації можна поділити на п'ять груп :

– презентація зі сценарієм (передбачає показ слайдів із анімаційними об'єктами, відеоматеріалом та звуковим супроводженням, спецефектами);

− інтерактивна презентація (інтерактивні презентації побудовані на діалозі між людиною і комп'ютером). Усі слайди інтерактивної презентації керуються людиною (натисканням клавіш, наведенням курсору на потрібний об'єкт на екрані);

– лінійна презентація (матеріал розташовано таким чином: початок – продовження – завершення. Використовується, коли важливо послідовно викласти основний матеріал тощо);

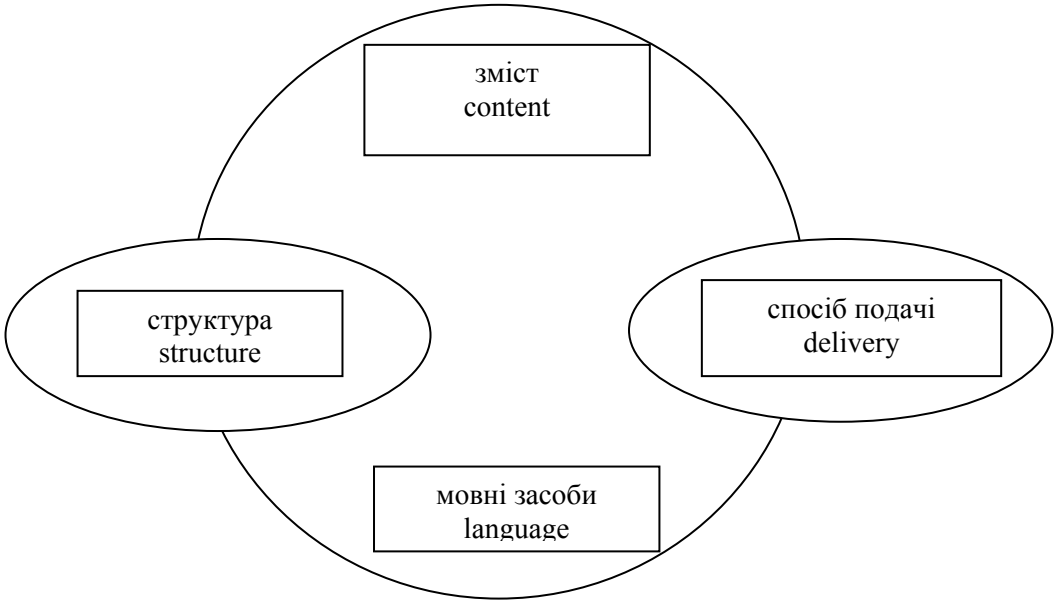
– безперервна презентація (ролики, що представляють завершений інформаційний продукт);

– навчальна презентація (дозволяє у наочній формі представити навчальний матеріал).

Кожна ділова презентація має основні складові: зміст, структуру, спосіб подачі, мовні засоби. Схематично складові ділової презентації можна зобразити:

Рис. 1

НАВИЧКИ ПРЕЗЕНТАЦІЇ
PRESENTATION SKILLS



Кожна ділова презентація має трикомпонентну структуру: вступ → основна частина → заключна частина [4, 149]. Вступна частина презентації передбачає такі етапи: 1) привітання, вступні зауваження; 2) пояснення мети презентації; 3) огляд основних етапів презентації, використання допоміжних засобів; 4) пропозиція ставити запитання після або під час презентації. Основна частина − це серцевина виступу, плануючи яку доцільно виокремити ключові положення, переходи-зв'язки. Резюме підсумовує сказане, ущільнює зміст і свідчить про те, що презентація наближається до завершення. Висновок − вихід з контакту, завершення спілкування. Це не тільки висловлення подяки за увагу, а ще одна фінальна спроба переконати аудиторію, тобто досягти мети презентації. Висновок має бути виразним, коротким й обов'язково оптимістично-мажорним.

Основні етапи підготовки ділової презентації наведено у таблиці:

Таблиця 1

Етап підготовки презентації	Зміст етапу	Частка часу на підготовку, %
Попереднє рішення	Формулювання мети презентації, визначення характеру, складу і стану аудиторії (кола слухачів), вибір засобів інформування	
Концепція	Розроблення головної ідеї презентації, збирання матеріалів, планування та розроблення доповіді (вступу, основної частини і висновків), структуризація	
Реалізація	Вибір і розроблення варіантів використання демонстраційно-наочних матеріалів − візуалізація доповіді (підготовка наочних матеріалів)	
Особиста підготовка	Пробна репетиція, підготовка інформаційної техніки, розроблення стратегії дискусії, підготовка до відповідей на запитання аудиторії	

Готуючи презентацію, слід подбати про вербальні елементи стилю, якими буде виражатися зміст. Ефективний словесний стиль спирається на: ясність мови, її правильність, виразність та продуманість.

Ефективне володіння мовою передбачає використання пов’язуючих слів для того, щоб думки вільно переходили одна в одну. Ці слова можуть відображати різні форми зв’язку між думками, головні з яких це: часові, логічні, текстові [3, 211-212].

Деякими прикладами текстових форм є:

1. Ті, що відображають час (від початку до кінця):

first, second, then, finally, first of all, secondly, after that, last of all, to start with, next, lastly

2. Ті, що відображають логічний порядок:

причина	therefore, so, as a result, that's why (informal);
протиставлення	yet, however, but;
умова	then, in that case;
порівняння	similarly, in the same way;
поступка	anyway, at any rate;
протиріччя	in fact, actually;
чергування	instead, alternatively.

3. Ті, що відображають текстуальні зв'язки:

додаток	also, in addition;
узагальнення	to sum up, in brief, in short;
заключення	in conclusion, lastly, finally, to conclude;
еквівалентність	in other words, that means, namely;
впровадження нової думки	for example, for instance, such as;
акцентування	in particular, especially;
підкреслення звичайного ходу подій	usually, as a rule, normally, in general;
підкреслення очевидності результатів	obviously, of course, sure, clearly.

Specific Phrases for Giving Effective Presentations

1. Introducing the topic

Today / this morning… I'm going to / I'd like to… talk about / describe…
The aim of my presentation is to… My talk consists of / includes…parts.

2. Dealing with questions

Please feel free and ask any questions.
to interrupt me if there is anything you can't understand.
I'm glad you asked this question.
That's a good question.
If you don't mind we'll leave questions till the end.

3. Introducing each section

So, let's start with…
Now let's move on to…
I'd like to turn your attention to…
Finally, … (let's consider)

4. Referring

As I mentioned before / earlier…
I'll say about this more a bit later.
We'll come back to this point later.

5. Referring to visual information

As this diagram, scheme, transparency shows… demonstrates…
If you look at this diagram / scheme… you can see…
I'd like to draw your attention to…

6. Checking understanding

Is that clear?
Are there any questions?
Do you have any questions?

7. Referring to common knowledge

I am sure you are aware of the fact that…
I think you know…

8. Concluding

This brings / takes me to the end of my presentation.
That concludes my presentation /talk.
This completes my talk/presentation/description of…
So, to summarize… [2,122,123].

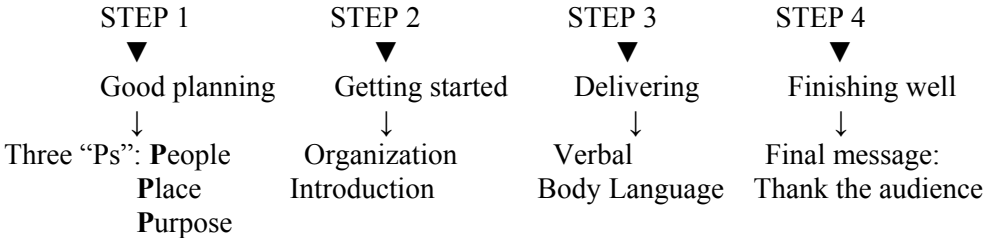
Sample of Presentation

Dear friends and colleagues,

May I welcome you on behalf of … My name is … Let me start by giving our terms of reference. My aim today is to discuss … I have divided my report into two parts. First, I would like, to talk about …. Secondly, I am going to analyze … . This will take about twenty minutes. To save time, could we leave questions until the end? Right. First of all, just a few words about the history of the subject … Now for the main problem. There is an essential difference between …. Next we come to our recommendations …. I have prepared a detailed list of issues to discuss …. Could you hand around these leaflets, please? That concludes my talk. Please feel free to ask questions [6, 86; 7, 19].

Процес підготовки та проведення ділової презентації англійською мовою можна відобразити за допомогою наступної схеми [1, 66]:

Рис. 2



Таким чином, підготовка та проведення успішної ділової презентації − результат тривалої підготовки і практики, під час якої студенти не лише тренують свої лінгвістичні вміння, але й розвивають певні практичні професійні навички, а саме: вміння аналізувати, виділяти головне, трансформувати основні ідеї, вміло володіти аудиторією, встановлювати візуальний контакт тощо. Це свого роду дослідження, ретельно складене на письмі та представлене аудиторії у вигляді розгорнутого монологу.

Практика проведення ділових презентацій оптимізує і покращує якість професійно спрямованого навчання іноземної мови, відкриває перед студентами нові можливості у досягненні високого рівня комунікативної компетенції.

Висновки. Підсумовуючи викладене, можна констатувати, що метою вивчення іноземної мови професійного спрямування, зокрема англійської, у вищому навчальному закладі, є підготовка студентів до ефективної комунікації в їхньому професійному середовищі.

Іншомовна компетентність − це сукупність навичок, умінь та знань, що дозволяє навчатися, працювати і спілкуватися в багатонаціональному суспільстві і досягати у рівноправному діалозі взаєморозуміння з представниками інших культур. Іншомовна компетентність забезпечує певний культурний рівень усного і писемного мовлення та невербальної мовленнєвої поведінки. Формування іншомовної компетентності студентів вищих закладів освіти слід розглядати як обов'язкову складову фахової підготовки.

Перспективним напрямом наукових досліджень іншомовної професійної компетентності може стати розробка дидактичної моделі її формування з урахуванням можливостей інформаційних освітніх технологій.

Також у навчальному процесі пропонується змоделювати наступні ситуації:

Усне професійне спілкування	*Письмове професійне спілкування*
Проведення конференцій	Підготовка оглядів спеціальної фахової літератури
Участь у ділових переговорах та обговореннях	Аналіз інформації
Проведення презентацій	Написання плану, тез, тексту публічних виступів
	Написання ділових листів, протоколів, пропозицій

При цьому цей підхід навчання є відкритою системою і запропонований перелік ситуацій може бути доповнений, виходячи з потреб студентів. Кожна із вказаних ситуацій має свої особливості, але в них можна виділити загальні знання та вміння. Студенти повинні знати основні принципи міжкультурної та професійної комунікації, структурні, вербальні й невербальні особливості текстів, які потрібно підготувати та проаналізувати, вміти застосовувати отримані знання, навички та вміння в життєвих і/або прогнозованих, а також ігрових ситуаціях у процесі навчання.

Найбільш ефективним способом формування вищезгаданих вмінь є інтерактивні технології навчання, які передбачають взаємодію всіх учасників навчального процесу − як викладача, так і студентів − при поступовому переносі акценту з навчальної діяльності викладача на пізнавальну діяльність студента.

Моделювання в навчальному процесі професійно значимих ситуацій передбачає використання різноманітних організаційних форм навчання: індивідуальних, парних, групових. Індивідуальні завдання доцільно використовувати для формування вміння працювати з письмовими джерелами інформації: контент-аналізу матеріалів ЗМІ, аналізу статистичної інформації, написання ділових листів, тез доповіді і т. ін. Вміння усного ділового спілкування повинні формуватися за допомогою групових форм роботи − організації ділових ігор, круглих столів, дискусій і т.ін. Деякі інтерактивні технології об'єднують індивідуальні й групові форми роботи. До них відносяться, в першу чергу, кейс-аналіз, окремі етапи якого передбачають індивідуальну форму роботи, як-то ознайомлення з текстом кейсу, пошук додаткової інформації в Інтернеті, а також колективне обговорення результатів пошуку і оцінка реальної професійної ситуації, що обговорюється.

Включення у зміст навчання запропонованих ситуацій ділового спілкування дозволить успішно формувати професійну іншомовну компетентність студентів напряму підготовки «Менеджмент».

Примітки

[1] Під сферою ділової активності розуміється професійно-трудова сфера, пов'язана з організацією та розвитком виробництва, а також рекламою, продажем, купівлею товарів та послуг.

Література

1. Борщовецька В.Д. Англійська мова: навч. посіб. / В.Д.Борщовецька. − К.: Центр учбової літератури, 2008. − 154 с.

2. Буданов С. І. Ділова англійська мова: навч. посібник / С. І. Буданов, А. О. Борисова. – Х. : Торсінг плюс, 2009. – 288 с.

3. Дюканова Н.М. Англійська мова професійного спрямування (економічні спеціальності): навч. посіб. / Н.М. Дюканова. − К.: ТОВ ВП Логос-М, 2009. − 384 с.

4. Науменко Л. П. Ділова англійська мова : навч. посібник / Л. П. Науменко. − К. : ДАКККіМ, 2004. − 232 с.

5. Смолінська О.Є., Ваврін С.І. Українська мова за професійним спрямуванням: навч. посібник / О.Є. Смолінська, С.І. Ваврін. − Львів: СПОЛОМ, 2009.−236 с.

6. Araminta Crace, Richard Acklam New Total English Pre-Intermediate Students' Book, Pearson Education Limited 2011. – 160 p.

7. David Cotton, David Falvey,Simon Kent Market Leader Pre-Intermediate Course Book, 3rd edition, Pearson Education Limited,2012.– 175 p.

References

1. Borshchovetska, V.D. (2008). English language. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury [in Ukrainian].

2. Budanov, S.I. & Borysova, A.O. (2009). Business English. Kharkiv: Torsing plius [in Ukrainian].

3. Diukanova, N.M. (2009). English for specific purposes (economic specialties). Kyiv: TOV VP Lohos-M [in Ukrainian].

4. Naumenko, L. P. (2004). Business English. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

5. Smolinska, O. Ye. & Vavrin, S.I. (2009). Ukrainian language for specific purposes. Lviv: SPOLOM [in Ukrainian].

6. Crace, A. & Acklam, R. (2011). New Total English Pre-Intermediate Students' Book. Pearson Education Limited [in English].

7. Cotton, D., Falvey, D & Kent, S. (3rd ed.). (2012). Market Leader Pre-Intermediate Course Book. Pearson Education Limited [in English].

УДК 811.161.2’38

Плотникова Галина Миколаївна,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
7galyna7@gmail.com

ЕКСПАНСІЯ ВИКЛАДУ ЯК МОНТАЖНА ТЕХНІКА УКРАЇНСЬКОЇ ПОСТМОДЕРНОЇ ПРОЗИ

Метою дослідження є аналіз якісних характеристик експансії як монтажної техніки сучасної постмодерної літератури. **Методологічну основу дослідження** становить структурно-функціональний метод із застосуванням спостереження, порівняння, аналізу і узагальнення мовленнєвих явищ. **Наукова новизна.** Запропонована стаття за своєю проблематикою і змістом демонструє прагнення автора заповнити прогалину у наукових розвідках щодо текстових якостей постмодерного експансивного викладу тексту. **Висновки.** Дослідження експансивного викладу тексту показало, що стилістичний потенціал синтаксису дуже великий, і пошуки письменників-постмодерністів у царині умисного збільшення тексту з метою увиразнення та надання додаткової конотації чи смислу (експансії) – це спроба підняти художній твір до категорії мистецтва. Отже, дослідження експансивних технік організації художнього тексту є важливим компонентом дослідження літературно-художнього напрямку постмодернізму.

Ключові слова: постмодерна література, експансія, монтажна техніка, ампліфікація, плеоназм, повтори, надвелике речення, композиційно-мовленнєва форма.

Плотникова Галина Николаевна, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и исскуств*

Экспансия изложения как монтажная техника украинской постмодерной прозы

Целью исследования является анализ качественных характеристик экспансии, как монтажной техники современной постмодернистской литературы. **Методологическую основу** исследования составляет структурно-функциональный метод с применением наблюдения, сравнения и обобщения языковых явлений. **Научная новизна.** Предлагаемая статья по своей проблематике и содержанию демонстрирует стремление автора заполнить пробел в научных исследованиях текстовых качеств постмодернистского экспансивного изложения текста. **Выводы.** Исследование экспансивного изложения текста показало, что стилистические и экспрессивные возможности синтаксиса – яркие и безграничны. Поиски писателей-постмодернистов в области умышленного увеличения текста с целью подчеркивания и предоставления дополнительной коннотации или смысла (экспансии) – это попытка поднять художественное произведение к категории искусства. Таким образом, исследование экспансивной организации художественного текста является важным компонентом исследования литературно-художественного направления постмодернизма.

Ключевые слова: постмодерная литература, экспансия, монтажная техника, амплификация, плеоназм, повторы, сверхбольшое предложение, композиционно-речевая форма.

Plotnykova Galyna, *PhD-candidate of The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Narrative expansion as a montage method of Ukrainian Postmodern prose

Purpose of Article. Purpose of the study is an analysis of the qualitative characteristics of narrative expansion as a montage method of Ukrainian postmodern prose. **Methodology.** Methodological basis of the study consists of structural and functional method using observation, comparison and synthesis of speech events. **Scientific novelty**. This article on their issues and content shows the author's desire to fill the «gap» in research the qualities of postmodern expansive text. **Conclusions.** The expansive study of the text shows that the stylistic and expressive possibilities of syntax are bright and limitless. Finding postmodern writers in the field of deliberate increase in the text with the aim of emphasizing and providing additional connotations or meaning (expansion) are an attempt to raise a work of art in the category of art. Thus, the research organization expansive artistic text is an important component of the study of literary and artistic direction of postmodernism.

Keywords: postmodern literature, expansion, montage method, amplification, pleonasm, replays, extra-large sentence, compositional form of speech.

Постмодернізм як історична епоха, що прийшла на зміну епосі модернізму, характерна для літератур різних країн: У. Еко, І. Кальвіно (Італія), Б. Чосич, М. Павич (Сербія), П. Зюськінд (Німеччина), К. Рансмайр (Австрія), Г. Пінчон (США), В. Пелевін, В. Сорокін (Росія); знайшла своє відображення у наукових розвідках І. Ільїна, Н. Маньковської, М. Можейко, А. Рикова, І. Скоропанової, та багатьох інших. Наприкінці ХХ ст. постмодернізм глибоко проник у творчість української когорти письменників і постає «своєрідним ідіостилем з набором екстралінгвальних параметрів (світогляд,

© Плотнікова Г. М., 2016

розуміння й відчуття людини і світу, емоційні домінанти та ін.) і комплексу мовно-виражальних засобів» [7, 27].

Наукові розвідки українських учених стосовно окремих аспектів постмодерного викладу тексту, як літературознавчі (М. Павлишин, Т. Гундорова, М. Зубрицька, Н. Зборовська, І. Бондар-Терещенко, С. Бук, О. Богачова, Л. Бербенець, Л. Калинська та ін.), так і мовознавчі (Г. Сюта, Г. Лукаш, М. Бондар, О. Переломова, І. Дегтярьова та ін.), свідчать, що питання залишається відкритим для вивчення, особливо на рівні викладу як пріоритетному для творчих пошуків письменників-постмодерністів.

Саме на рівні викладу у постмодерній літературі можна виділити ряд основних ознак: часткова або повна відмова від принципу конструктивної єдності і впорядкованості, часткова або непослідовна багатоскладовість, співприсутність різнорідних компонентів, прагнення до деконструкції, у більшості домінування майже фільмового монтажу над змістом, активне використання неконтрольованого внутрішнього мовлення та техніки «потоку свідомості», пошук нових форм викладу, поява орнаменталізації з її насиченістю і тіснотою зображального ряду, ритмічним, спіралеподібним розгортанням системи образних засобів у вигляді лейтмотивів, розвитком музичної теми, багатозначністю (символічністю) самих образів та багатством їхніх асоціативних зв'язків, обумовлених загостреним, художньо наголошеним «мисленням образами» письменника-орнаменталіста; домінуванням інтуїції над повсякчасним раціональним мисленням, велика рухливість образів та їхня залежність від різноманітних трансформацій. Орнаменталізація, у свою чергу, означає, що сьогодні ми маємо справу з гібридизованою формою художнього мовлення, що поєднує в собі характерні риси прози і поезії, так званою поетичною прозою, яку останнім часом все частіше називають орнаментальною. Зважаючи на всі її прояви, «орнаментальну прозу називають також ліричною, поетичною, ритмізованою (або ритмічною), художньою (на противагу звичайній: А. Бєлих, Б. Томашевський), некласичною (Н. Кожевнікова)» [цит. за 14, 407]. Власне на рівні світовідчуття і світовираження орнаментальна проза – це «різновид прози з системою насиченої образності, яка реалізує особливий тип художнього мислення. Дійсна образність, зокрема і орнаментальна, – не прикраса готової думки, а суть художнього мислення, процес і результат естетичного моделювання дійсності» [цит. за 14, 408].

Очевидна перевага форми над змістом у постмодерністів на текстовому рівні презентована двома взаємопротилежними прийомами художнього викладу – умисне скорочення текстових елементів з метою апелювання до життєвою досвіду читача, та умисне збільшення тексту з метою увиразнення та надання додаткової конотації чи смислу. Назвемо ці явища відповідно редукцією (від лат. *reductio* – повернення, відновлення, спрощення) та експансією (від лат. *expansio* – розширення) викладу художнього тексту.

Метою дослідження є аналіз якісних характеристик експансії, оскільки саме ця монтажна техніка представлена в українській постмодерній літературі більшою кількістю зразків. Експансія – як прийом зумисного розширення художнього тексту – має свої цікаві інтерпретації у прозі Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, Л. Дереша, О. Ульяненка, В. Медведя, С. Процюка, О. Забужко, Є. Пашковського, В. Кураша та багатьох інших талановитих митців слова. Основні завдання дослідження:

– виокремити загальні принципи творення експансивного тексту українськими постмодерністами,

– показати загальні закономірності творення постмодерного експансивного тексту,

– класифікувати одиниці експресивного синтаксису у сучасному українському постмодерністському прозовому тексті,

– з'ясувати структурні моделі стилістико-синтаксичних маркерів у українському постмодерністському прозовому тексті.

Аналізуючи текст як одиницю синтаксису, Брандес М. П. виділяє два види збільшення синтаксичних, а, значить, і текстових структур [4, 306]: 1) експансію – розширення структури за рахунок лінійного збільшення кількості одиниць, що входять до неї, і 2) експансію за рахунок ускладнення структури, шляхом уведення додаткових одиниць. Паров'як І. І. [17, 19], досліджуючи німецькомовний постмодерний текст, слідом за Мороховським О. М., називають експансію «виразним засобом на синтаксичному рівні» [16, 138].

Розглянемо, як реалізовані ці види у постмодерному тексті. Розширення текстової структури за рахунок лінійного збільшення кількості одиниць в українській постмодерній літературі здійснюється у більшості випадків шляхом дублювання лексичних та синтаксичних одиниць, що проявляється у таких патернах:

1) Дублювання мовних одиниць для створення певного художнього ефекту. Найчастіше повтори такого плану лексичні, тобто стосуються повтору всього слова цілком або його відмінкових варіантів. В першу чергу, мова йде про дублювання мовної одиниці для створення мелодійного, пісенного ефекту: «*Каменем, каменем Збили крило мені, Каменем, каменем, Зранений, падаю…*» (О. Бик «Каменем, каменем»[19]); чи ритмізованої акцентуації: «*просто йти, просто втомитись, просто лягти посеред простору, закрити очі і уявити пташок на дроті – словами апостолів*» (Сергій Рожко «Форма вічності» [19]). Такі повтори часто супроводжують поетичне мовлення взагалі, а в постмодерному викладі активно опрацьовуються для надання інтертекстуального ефекту (вплетення романтичних начал в «неромантичний» постмодерн), мовного символізму та суб'єктивізму.

2) Часто повтори лексеми чи словосполучення використовуються письменниками-постмодерністами для надання викладу емфатичного ефекту, тобто ефекту напруженості мови, її емоційної та інтонаційної виразності: *«Знаєш, ця злива – така злива! Злива регоче. У зливи істерика. Злива – жінка. Зливає сльози свої нам на голови горопашні. У зливи типова логіка й поведінка, Як на блондинку. Зливу дратують любовні шашні. Ті, що не з нею...»* (Ганна Осадко «Злива» [19]). За таких повторів тексти набувають декламаційної піднесеності, особливої емоційної виразності, експресії, акцентування тощо. Звернімо увагу, що у якості повтору у поданому вище прикладі використано і авторський неологізм «зливає», похідний від основного повторюваного слова, що ще більше підсилює синестезійний ефект: злива, як персоніфікований образ, – «*регоче», «істерить»* (звуковий ефект), «*зливає сльози*» (тактильний ефект), вона схожа на блондинку (візуальний ефект). Письменники-постмодерністи активно досліджують ступінь виразності повторів через структуру та місце повторюваної одиниці мовлення. Так, Ганна Осадко активно обігрує у згаданому прикладі контактний і дистантний повтори, анафору та апанафору.

Хоча постмодерністи не зупиняються лише на лексичних повторах, у їхній творчості наявні і звукові та морфемні повтори: (повтори морфем чи їх частин: «*Я прощу тобі, місто, трамваєм травмований травень…*» (О. Бобошко [19]), «*Стрілки годинника – Сонячні промені Тішаться тишею, Тішаться зрадою, ой...* (О. Бик [19]), що створює ефект асонансу, особливо в поєднанні повторів різних рівнів: «*Жінку море поглинуло, заколисавши у мушлі…. Жінка марила морем… Вона не прокинулась досі…*» (Ірина Буцяк [19]). Доповненням категорії лексичних повторів у сучасній постмодерній літературі виступають синтактико-стилістичні маркери-протиставлення – хіазм (перехресний паралелізм) та антитеза (протиставлення): «*Мені... солодко? Солодко. Тоді чому так гірко?*» (Люко Дашвар «Покров» [6]). В поданому прикладі маємо контактний повтор і протиставлення *«солодко-гірко»*.

Часто у постмодерністів і звичайна тавтологія може нести подвійний смисл і підсилювальний ефект, а отже бути не тільки виправданою, а й потрібно; а висловлення типу: *«Що є причиною для причини?»* (Любко Дереш «Миротворець» [10]), з часом доповнять словник тавтологічних фразеологізмів і займуть своє чільне місце поруч з уже відомими «*вольная воля*», «*гори воно вогнем*», «*дивне диво*» та ін. Автори-постмодерністи наділяють свої тексти експресивною потужністю, яка реалізується через створення своїх власних метафоричних форм викладу, перегуків на образному і мовленнєвому рівнях, що часом співвіднесені з афористичністю викладу, особливо цьому сприяють використання омофонів у якості повторів: *«Едем — це не туди, куди ідем»* (Ігор Римарук «Бермудський трикутник. Книга триптихів» [21]).

Експресивність постмодерних повторів в українській літературі часто заснована на його надмірності в номінативному плані. Письменники буквально «зловживають» повторами для створення відповідного стилістичного ефекту: *«...Найкраща поезія уміщається на кінчику голки. Найкраща проза – виправлена і закреслена. Найкращий Гончар – не Олесь. Найгірший Назар – не Гончар. Найкращий серед Назарів Гончарів – також академік, також Бу-Ба-Бу – Назар Гончар!*» (Ю. Андрухович «Дезорієнтація на місцевості» [2]). Таким чином література набуває особливостей концентрату, коли кожна думка максимально увиразнюється, метасимволізується, набуває подвійних тлумачень тощо.

3) *Розширення текстовової структури за рахунок однорідності*. Письменники-постмодерністи активно опрацьовують однорідність як на рівні простих неускладнених однорідних членів речення, так і на рівні однорідної супідрядності простих речень у складному. Блоки однорідних членів в постмодерному тексті будуються, як правило, з словоформ, що позначають однотипні поняття; перерахування нерідко виглядає як довгий ланцюжок однорідних членів з безсполучниковим (асиндетон) та сполучниковим зв'язком (полісиндетон): *читати тебе як книгу / заламувати сторінки / підкреслювати абзаци / закреслювати рядки / знову тебе брати / то грубо то ніжно до рук / шукати в тобі правду / здавати тебе в друк / розгортати тебе вдихати / підпалити тебе здуру / / розібрати тебе на цитати / розірвати твою палітуру / перечитувати щоразу / на свято і перед боєм / повторювати твою назву / і засинати з тобою*» («Читати тебе як книгу» Артем Полежака [20]).

Перелічення може мати різну семантичну послідовність і бути семантично ампліфікативними. Ампліфікація (від лат. *amplificato* – розширення, збільшення), як нагромадження, нанизування близькозначних, однотипних і однорідних компонентів (слів, словосполучень, однорідних речень), в українському постмодерному текстотворені знайшла своє активне вираження. Фактично кожен письменник-постмодерніст звертається до ампліфікації. Це і звичайна ампліфікація-перелічення, наприклад: «*Хто шукає Дерево, знаходить Землю. Хто шукає Землю, знаходить Воду. Хто шукає Воду, знаходить Вогонь. Хто шукає Метал, знаходить Дерево. Хто шкає Бога, знаходить себе. Хто шукає себе, знаходить Бога»* (Любко Дереш «Голова Якова» [9]), так і перелічення з ефектом висхідної чи низпадної градації: «*Подобалося, що він, колишній безіменний хтось, син і онук таких самих хтосів, з маси, з натовпу, з юрби й юрми, став поважною людиною: втручався у процеси, крутився, засідав, вирішував, дописував, виступав, уособлював, брав участь, обирав, був обраним, створював, членствував, належав, кооптувався, залучався, втілював, головував, бив перший удар по м'ячу, розрізав стрічку, усміхався в об'єктив, спускався в забій, давав інтерв'ю, навіть жартував по телевізору. Незчувся, як доскочив сметанки, шановного і шанованого товариства – вже й даїшники впізнавали його. Мати грубуля, дочка товстуля, а син – кучерявий*». (Марина Меднікова «Тю» [15]).

Поступове нагнітання засобів художньої виразності задля підвищення чи пониження їхньої емоційно-смислової значимості на постмодерному просторі стає полем для пошуку власного стилістичного маркера.

Показовою є творчість Ю. Андруховича. Активне використання умовної синонімії, що граматично виражається у гіпервикористанні однорідності та багатослівності – улюблений авторський прийом романів «Рекреації», «Московіада», «Перверзія», «Дванадцять обручів». Для прикладу розглянемо уривок з роману «Московіада»:

«*Чомусь почали народжуватись інші українці – свиноокі, з невиразно-заокругленими пицями, з безбарвним волоссям, яке існує тільки для того, щоб вилазити. Вочевидь, природне бажання наших предків якомога швидше випнутися у великороси призвело до певних пристосуванчих мутацій. Наші славні пращури інтенсивно зривали із себе й своїх нащадків чорнії брови, карії очі, ніженьки білії, вустонька медовії й тому подібне націоналістичне причандалля. Останні сімдесят років зробили цей процес необоротним. Переконуватися в цьому недовго: достатньо пройтися вночі Київським вокзалом і подивитися на цих сплячих товстих людей у поганому одязі: херсонських, житомирських, вінницьких, кіровоградських, зачепилівських, зателепанських, (…), та – що там! – і львівських теж…* (Ю. Андрухович «Московіада» [3]). Як бачимо, в кожному реченні присутні по кілька рядів однорідних членів речення, які часто перетворюються на потік асоціацій. Така однорідність є характерною ознакою авторського стилю Ю. Андруховича, її основне призначення – увиразнення та колорування текстового викладу. Автор зумисне нагромаджує однорідність, при чому однорідні члени речення найчастіше поширеного типу. Поєднання в однорідні члени речення лексем, що позначають реалії з квазіреаліями надає викладу додаткового гумористично-сатиричного ефекту та «гри в підтекст». У творчості Ю. Андруховича найяскравіше представлено, як нанизування однорідних членів речення, які не є синонімічними, так і узуально синонімічних мовних одиниць. Така мовна гра – це влучна експресивна характеристика мовно-літературного постмодернізму, коли жодне слово у тексті не є випадковим.

Любко Дереш у своїй творчості часто пробує створити цілі асоціативні ряди шляхом створення синтаксичної однорідності: *«Серед звуків я – звук іржавих завіс. Серед наркотиків я – горілка. Серед пацієнтів я – симулянт. Серед серіалів я – саус-парк. Серед героїв саус-парку я – кенні. Серед країн я – україна. Серед акторів я – барбара стрейзанд. Серед джерел я – версія. Серед версій я – пародія. Серед творчості я – система. Серед систем я – збій. Серед узорів я – дефект виробництва. Серед букв я – буква и, найбезглуздіша буква, якою затикають всі діри у мові. Серед бойових мистецтв я – мистецтво відповзати. Серед ударів я – заборонений удар»* (Любко Дереш «Голова Якова» [9]). Тут і різні групи повторів, і симетрія однотипних однорідних речень, і апмліфікаційна панорамність. Часто письменники-постмодерністи «граючись в однорідність» вдаються до такої стилістичної фігури як пролепсис, що полягає в заміні повторюваного елемента відповідним займенником або прислівником. Це надає додаткового дидактичного та афористичного смислу: *«Нічого не бійся. Не бійся хвороб, вони гартують тіло і душу. Не бійся невдач, вони гартують волю. Не бійся старості – і вона не обтяжить тебе. Не бійся смерті – і вона тебе не засмутить. Не бійся своїх слабостей і гріховності – усі ми такі в Бога. Треба знати, яким ти хочеш бути і що робити. Так і чини. Так і йди по життю. І так тобі буде»* (Мирослав Дочинець «Многії літа. Благії літа» [11]). Пролептичні конструкції разом з повторами та однорідністю створюють ефект прозового афористичного ритму (афоритму) – творчого винаходу письменників-постмодерністів.

Така ритмізація разом зі згущенням експресивності наближає прозу-постмодерн до поезії, коли текстовий фрагмент стає своєрідною поезією у прозі. Ось як у Лариси Денисенко описується звичайні б здавалося кава та чай: «*Запах та сутність кави – ближче до самотності та індивідуалізму. Чай – родинний, теплий, благодійний, закличний до спілкування. Кава самодостатня, різка та пікантна. Вона для минулого та майбутнього, для спогадів та мрій, чай – для теперішнього*» (Лариса Денисенко «Відлуння: від загиблого діда до померлого» [8]). Пролепсис надає цьому опису ясності, логічного завершення і орнаментальності, однорідність – максимального увиразнення та легкості.

Розширення текстової структури за рахунок ускладнення насамперед проявляється в українському постмодерному тексті активним використанням вставних, вставлених конструкцій та парентези.

Такі конструкції, оформлені граматично незалежною від структури речення, в яке вона вноситься. Як правило, парантези розташовані в середині речення і графічно виокремлені комами або тире. Вставними можуть бути окремі слова, словосполучення, просте речення, складнопідрядне чи складносурядне речення у деяких випадках навіть абзац. Парантеза в художній літературі виконує функцію створення емоційного фону за допомогою різних інтонацій тексту, а також ствою ефект розмірковування часом з ефектом «потоку свідомості» викладу: «*Ми знову у цій – не позаздрять! – застиглій імлі, ланцями прив'язані – не розірвати без крику*» (Анна Багряна «Хіба воскресати – то примха лише для земних?!.» [19]). Апелятивне та утючнювальне навантаження вставних та вставлених конструкцій у письменників-постмодерністів носить поширений характер, такі конструкції активно побутують не лише у прозі, а й у поезії: «*Зупиняється Бог край дороги як ліс і жебрак. Тінь від рук (чи гілля?) спазматично руйнує екватор*». (Наталка Білецька «Зупиняється Бог» [19]).

До другого типу експансії, а саме: експансії тексту за рахунок ускладнення структури, шляхом уведення додаткових елементів можна віднести додаткове нагромадження викладових елементів у самому реченні, за рахунок чого речення збільшуються до рівня надвеликого – складного речення, яке об'єднує більше десяти простих (частково, це питання було описано нами у статті «Редукція та експансія синтаксису сучасної художньої літератури у роботі редактора» [5, 442-444]).

Такий тип викладу характерний також для творчості О. Забужко, Т. Прохаська, С. Жадана, Ю. Іздрика та багатьох інших українських постмодерністів. Кожен з них подає власний прийом монтажу надвеликого речення, наприклад, С. Жадан цілі діалогічні композиційно-мовленнєві форми вставляє в одне речення без графічних виділень, які вимагає правопис: «*Стійте, кричав він, стійте араби, стійте, ніби він їх від чогось остерігав....*» (С. Жадан «Берлін, який ми втратили» [22]). Такий прийом надає тексту ефекту «прикорення викладу», натякає на прискорену швидкість говоріння героя без прямої вказівки на те. О. Забужко трансформує діалогеми всередині надвеликого речення у напівпряму мову чи цитацію. Викладові одиниці з напівпрямою мовою у Оксани Забужко активно вклинюються у розповідні, розмірковувальні на описові: «*Тепер, коли мене запитують, що в ті дні було найтяжче (...), коли таке запитують, я щоразу ніби впираюсь в глухий мур у собі самому, у власну знехіть щось пояснювати, плутаючись у своїй недорікуватій англійській, белькотіти, що «тяжко» – це не зовсім те слово, воно – зовсім не пасує, до того, що переживалося нами впродовж тих трьох тижнів, що, навпаки, «тяжко» було радше потім, коли все скінчилося – коли почався енергетичний відплив, і треба було розходитися по домівках…»* («Альбом для Густава» [22]). У цьому уривку 54-компонентного складного речення бачимо, що замість традиційного діалогу, подано гібрид напівпрямої мови з елементами опису та розмірковування.

Межа між компонентами надвеликого речення дуже умовна, адже вони – частини одного цілого речення. Кома надає таким компонентам ефекту переліку і незавершеності.

Частіше прості речення у складному поєднуються послідовно чи умовно-послідовно, як-от в 25-компонентному реченні з повісті Оксани Забужко «Казка про калинову сопілку» (зі слів «*невдовзі Ганнуся спостерегла…*» [12]):

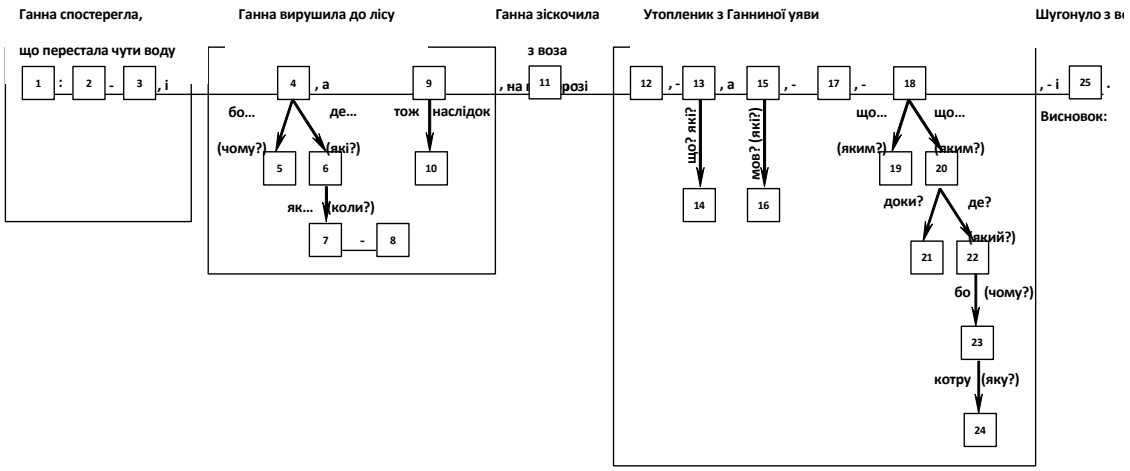


Рис 1. Схема надвеликого речення з повісті О. Забужко «Казка про калинову сопілку»

Таке поєднання надає тексту ефекту «нанизування»: теми, як намистинки, нанизуючись на одну сюжетну канву доповнюють одна одну і увиразнюють. Як зазначає І. Дегтярьова: «Великі синтаксичні сполуки — це вершина мовностилістичної піраміди постмодерністської словесної творчості. Центром побудови великих синтаксичних сполук є категорія однорідності» [7, 29].

Рідше зустрічається кущовий зв'язок речень, коли прості речення у складному прямо залежні від одного головного. Прийом, яким автор поєднує такі речення – має ампліфікативний характер, коли синтаксичні одиниці, що побудовані за однією моделлю, залежні від одного, головного простого речення в складному. Такий прийом значно увиразнює художній текст, і настільки активно використовується постмодерністами, що став своєрідним стилістичним маркером мови постмодернізму, про що свідчить не тільки художня проза, а й публіцистика, літературно-критична творчість цих письменників, які у різножанрових, різностильових текстах, есе зберігають характерні особливості свого стилю. Для прикладу розглянемо 40-компонентне речення роману Юрія Андруховича «Дванадцять обручів» (речення починається словами: «*А насправді було так...*») [1, 28–31].

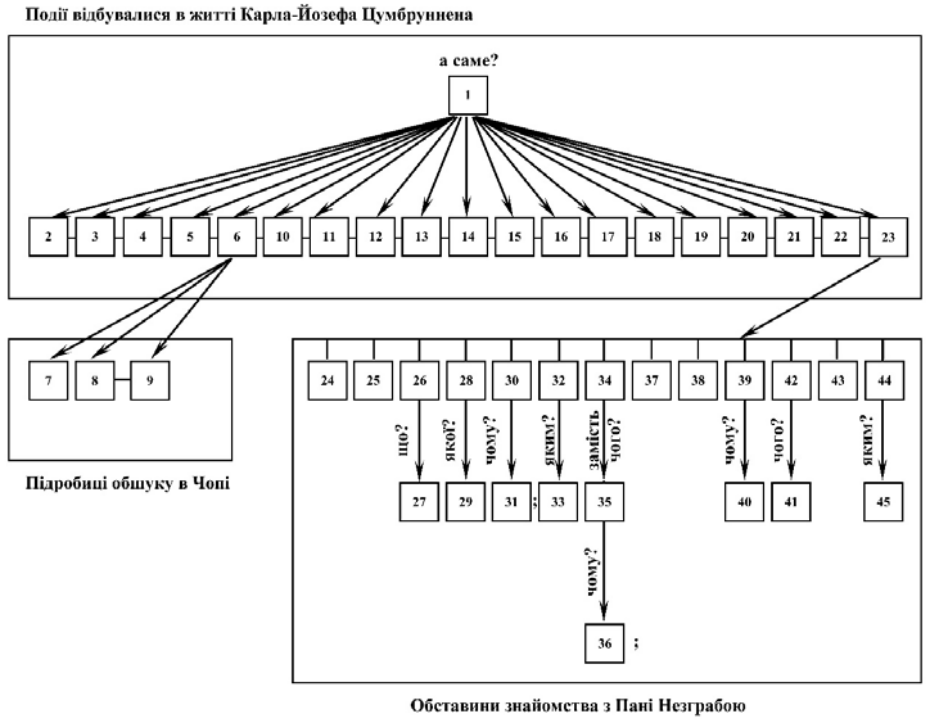


Рис. 2. Схема надвеликого речення з роману Юрія Андруховича «Дванадцять обручів»

Постмодерні тексти заскладні для одноразового прочитання, зв'язки часто губляться після перших семи композиційно-мовленнєвих форм, тому читач змушений по кілька разів перечитувати фрагмент, смакуючи кожну деталь.

Неперевершеним майстром експансії викладу художнього тексту в українській прозі вважається Євген Пашковський – його надвеликі складні речення часом містять більше 300 простих.

Для прикладу перше речення з роману «Щоденний жезл» [18] складається з 297 простих речень, які у свою чергу об'єднуються в 30 композиційно-мовленнєвих форм з розмитими кордонами, частина з таких композиційно-мовленнєвих форм, має включені одиниці (з метою економії викладу, ми не подаємо схему цього речення тут).

Як зазначив свого часу П. Загребельний, роман «Щоденний жезл» «демонструє абсолютно неймовірні можливості української мови. Є. Пашковський з мовою робить таке, що не снилося жодному письменникові. Подібного твору, з таким багатством мови, з таким неспокоєм не було в українській літературі за всі століття історії України. Він витворяє з мовою таке, що просто неймовірно» [13]. У надвеликих реченнях Є. Пашковського простежуються одночасно усі техніки експансії викладу – плеоназм, ампліфікація, як на лексичному так і на синтаксичному рівнях, повтори різних видів, вкладені конструкції, ризоматичні елементи. Такі речення-гіганти – це своєрідні «гіпертексти у тексті», і незважаючи на те, що його одиниці представлені у лінійній послідовності, текст можна читати в будь-якому порядку.

Дослідження експансивного викладу тексту показало, що експресивний стилістичний потенціал синтаксису дуже великий. Пошуки письменників-постмодерністів у царині умисного збільшення тексту з метою увиразнення та надання додаткової конотації чи смислу (експансії) – це спроба підняти художній твір до вершин мистецтва. Експансивна організація тексту є важливим компонентом дослідження літературно-художнього напрямку постмодернізму.

Література

1. Андрухович Ю. Дванадцять обручів [Текст] : Роман. 2-ге, випр. і доп. / Ю. Андрухович – К. : Критика, 2004. – С. 28–31.
2. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості Режим доступу: http://e-bookua.org.ua/audio/ukrlit/763-andruhovich-yuriy-dezoryentacya-na-mscevost.html
3. Андрухович Ю. Московіада // http://www.e-reading.club/book.php?book=1000032
4. Брандес М. П. Стилистика текста. Теоретический курс [Текст]: учебник / М. П. Брандес. – 3-е изд., перераб и доп. – М. : Прогресс-Традиция; ИНФА-М, 2004. – 416 с.
5. Гриценко Г. М. Редукція та експансія синтаксису сучасної художньої літератури у роботі редактора // Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць. Вип.15. /Укл. А. Загнітко (наук. ред.) та ін. – Донецьк: ДонНУ, 2007. – С. 440–444.
6. Дашвар Л. Покров. Режим доступу: http://www.e-reading.club/book.php?book=1041831
7. Дегтярьова І. Інтертекстуальність як спосіб індивідуального текстотворення Ю. Іздрика [Текст] / І. Дегтярьова // Культура слова. – Вип. 68–69. – К., 2007. – С. 12–17.
8. Денисенко Л. Відлуння: від загиблого діда до померлого Режим доступу: http://www.rulit.me/books/vidlunnya-vid-zagiblogo-dida-do-pomerlogo-read-368595-1.html
9. Дереш Л. Голова Якова Режим доступу: http://javalibre.com.ua/java-book/book/2911059
10. Дереш Л. Миротворець http://www.e-reading.club/book.php?book=1025996
11. Дочинець М. Многії літа. Благії літа // http://www.e-reading.club/book.php?book=1008824
12. Забужко О. Казка про калинову сопілку [Текст] / О. Забужко– К. : Факт, 2000 – 95 с.
13. Загребельний П. Передмова до «Щоденного жезлу» [Електронний ресурс] : Режим доступу: // http://library.kr.ua/elib/pashkovskiy/shodenniygezl.html
14. Майданченко П. І. Український орнаментальний експресіонізм: до характеристики явища [Текст] / П. І. Майданченко //Наук. вісн. Ізмаїл. держ. пед. ін-уту. – Вип. 7, – Ізмаїл, – 1999. – С. 67–71.
15. Меднікова М. Тю Режим доступу: // http://mreadz.com/read-217461.
16. Мороховский А. Н. и др. Стилистика английского языка / А. Н. Мороховский, О. П. Воробьева, Н. И. Лихошерст, З. В. Тимошенко. – К. : Вища шк., 1984. – 288 с.
17. Паровяк І. І. Експресивний потенціал синтаксичних одиниць у німецькомовному постмодерністському тексті. Дис… канд. філол. наук. – Чернівці, 2015. – 243 с.
18. Пашковський Є. Щоденний жезл [Текст] : Роман-есей / Є. Пашковський. – К. : Генеза, 1999. – 471 с.
19. Поетичні майстерні: Вірші, проза, аналітика, огляди. Режим доступу: // http://maysterni.com/
20. Полежака А. Вірші Режим доступу: http://dotyk.in.ua/polezhaka.html
21. Римарук І. Бермудський трикутник. Книга триптихів Режим доступу: http://1576.ua/books/1824
22. Сайт електронної книги. Режим доступу: //http://www.e-reading.club

References

1. Andrukhovych, Ju. (2004). Twelve hoops. Kyjiv: Krytyka [in Ukrainian].
2. Andrukhovych, Ju. Disorientation on the ground. Retrieved from http://e-bookua.org.ua/audio/ukrlit/763-andruhovich-yuriy-dezoryentacya-na-mscevost.html [in Ukrainian].
3. Andrukhovych, Ju. Moskoviada. Retrieved from // http://www.e-reading.club/book.php?book=1000032 [in Ukrainian].

4. Brandes, M. P. (2004). The style of the text. Theoretical course. Moscow: Proghress-Tradycyja; YNFA-M [in Russian].
5. Ghrycenko, Gh. M. (2007). Reduction and expansion syntax of contemporary fiction in the editor `s work // Linguistic Studies. (Issue 15), (pp. 440-444). Donecjk: DonNU [in Ukrainian].
6. Dashvar, L. Coating. Retrieved from http://www.e-reading.club/book.php?book=1041831 [in Ukrainian].
7. Deghtjarjova, I. (2007). Intertextuality as a way of individual Izdryk`s text. Kuljtura slova, issue. 68–69, pp. 12–17 [in Ukrainian].
8. Denysenko, L. Echoes from the deceased grandfather to the dead. Retrieved from http://www.rulit.me/books/vidlunnya-vid-zagiblogo-dida-do-pomerlogo-read-368595-1.html [in Ukrainian].
9. Deresh, L. James`s head. Retrieved from http://javalibre.com.ua/java-book/book/2911059 [in Ukrainian].
10. Deresh, L. The Peacemaker. Retrieved from http://www.e-reading.club/book.php?book=1025996 [in Ukrainian].
11. Dochynecj, M. Many years. Happy years. Retrieved from // http://www.e-reading.club/book.php?book=1008824 [in Ukrainian].
12. Zabuzhko, O. (2000). Tale of guelder rose pipe. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
13. Zaghrebeljnyj, P. Zagrebelniy`s preface to «Daily rod represents». Retrieved from http://library.kr.ua/elib/pashkovskiy/shodenniygezl.html [in Ukrainian].
14. Majdanchenko, P. I. (1999). Ukrainian ornamental expressionism: the characteristics of the phenomenon. Naukovyj visnyk Izmajiljsjkogho derzhavnogho pedaghoghichnogho instyutu, 7, Izmajil, pp. 67–71 [in Ukrainian].
15. Morokhovskyj, A. N., Vorobj'eva, O. P. , Lykhosherst, N. Y. & Tymoshenko Z. V. (1984) Stylistics of the German language. Kyiv: Vyshha shkola [in Ukrainian].
16. Pashkovsjkyj, Je. (1999). Daily staff. Kyjiv: Gheneza [in Ukrainian].
17. Parov'jak, I. I. (2015). Expressive potential syntactic units in the German postmodern text. Candidate`s thesis. Chernivci [in Ukrainian].
18. Poetry workshop: Poetry, prose, analyst reviews. Retrieved from http://maysterni.com/[in Ukrainian].
19. Polezhaka, A. Poetry. Retrieved from http://dotyk.in.ua/polezhaka.html [in Ukrainian].
20. Rymaruk, I. Bermuda triangle. Book of triptych. Retrieved from http://1576.ua/books/1824 [in Ukrainian].
21. Site of eBooks «E-reading Club». Retrieved from //http://www.e-reading.club [in Ukrainian].
22. Parov'jak I. I. (2015) Expressive potential syntactic units in the German postmodern text. Candidate's thesis Chernivci [in Ukrainian].

УДК 821.161.1-31.09

Стельмах Анна Андріївна,
бакалавр Київського національного університету ім. Т. Шевченка
anna.stelmax.96@mail.ru

ПОЕТИКА МЕЖІ В РОМАНІ Ф.М. ДОСТОЄВСЬКОГО «ЗЛОЧИН І КАРА»

Мета роботи. Стаття присвячена дослідженню поетики в романі Ф. М. Достоєвського «Злочин і кара». Проаналізовано динаміку змін стану Раскольнікова на фізичному, душевному та духовному рівнях. **Методологія** полягає в застосуванні структурно-семіотичного, культурно-історичного, текстологічного методів та методу психоаналізу. **Наукова новизна** роботи визначається дослідженням взаємозв'язку ідеї роману та її формальними проявами у тексті. Проведений аналіз розвитку свідомості дає можливість зробити **висновок** про те, що фізичний стан Раскольнікова (його хвороба) був причиною злочину. Від динаміки змін стану Раскольнікова залежить розвиток дії в романі.

Ключові слова: межа, злочин і кара, зміна стану, ідея.

Стельмах Анна Андреевна, *бакалавр Киевского национального университета им.Т.Шевченка*

Поэтика границы в романе Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание»

Цель работы. Статья посвящена исследованию поэтики границы в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Проанализирована динамика изменений состояния Раскольникова на физическом, душевном и духовном уровнях. **Методология** заключается в применении структурно-семиотического, культурно-исторического, текстологического методов и метода психоанализа. **Научная новизна** определяется исследованием взаимосвязи идеи романа и ее формальными выражениями в тексте. Проведенный анализ развития сознания дает возможность сделать **вывод** о том, что физическое состояние Раскольникова (его болезнь) было причиной преступления. От динамики изменений состояния Раскольникова зависит развитие действия в романе.

Ключевые слова: граница, преступление и наказание, изменение состояния, идея.

© Стельмах А. А., 2016

Stelmakh Anna, *bachelor of the Taras Shevchenko National University of Kyiv*

The poetics of boundary in the Fedor Dostoevsky's novel «Crime and Punishment»

Purpose of Article. The article is intended to research of the poetics of boundary in Fedor Dostoevsky's novel «Crime and Punishment». The dynamics of Raskolnikov's state changes on the physical, mental and spiritual levels was analysed. **Methodology.** The methodology, used in the study, consists in using of the structural-semiotic, cultural-historical, textual methods and the method of psychoanalysis. **Scientific novelty.** The novelty of article is determined by the research of the relationship of the novel's idea and its formal expression in the text. **Conclusions.** The analysis of the development of consciousness makes it possible to conclude, that the physical state of Raskolnikov (his illness) was the reason of the crime. The development of the actions in the novel depends on the dynamics of Raskolnikov state changes.

Keywords: boundary, crime and punishment, a change of conditions, idea.

Опорним пунктом даного дослідження є цитата Федора Михайловича: «Ідея роману - в православ'ї. Що є православ'я? [3, 586]. Ідея роману і ідея Родіона Раскольнікова перетинаються в сюжетній дії. Якщо зазирнути глибше, можна побачити в підтексті роману модель гріхопадіння людини. В образі Раскольнікова показаний шлях гордині, який ми спробували простежити в ході даного дослідження.

Теоретичною базою, на якій будувалось дослідження, були наукові роботи М. Бахтіна «Проблемы поэтики Достоевского», «Проблема соотношения автора и героя», О.Ковальова «Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского», В.Іванова «Достоевский и роман-трагедия».

Актуальність дослідження визначається незмінною актуальністю тем і питань, які піднімав Ф.Достоєвський у даному творі. Діалектика людської душі, її поліфонічність, залежність людини від зовнішніх подій і головне – від подій внутрішніх. В названих працях були підняті питання щодо політики автора по відношенню до героїв його творів. Н.Н.Редько відмітив, що Достоєвський зображує героїв «від пробуждения самосвідомості до вищого розвитку» [5, 26].

Метою роботи є вивчення поетики межі в романі Ф.Достоєвського «Злочин і кара», встановлення причинно-наслідкових зв'язків між гріхами гордістю і вбивством. Відповідно, завданнями дослідження стало: дослідити особливості існування ідеї в людській свідомості; визначити позиції автора по відношенню до героя в художньому творі; шляхом текстологічного аналізу віднайти у тексті відповідь на питання, поставлене в романі: «Чи хвороба спричиняє самий злочин, чи злочин супроводжується чимось подібним до хвороби?».

Виклад основного матеріалу. «Все в цьому романі – і долі людей, і їх переживання і ідея - присунути до своїх кордонів, все ніби готове перейти в свою протилежність, все доведено до крайності, до своєї межі. У романі немає нічого, що могло б стабілізуватися, виправдано заспокоїтися в собі, увійти в звичний плин біографічного часу і розвиватися в ньому. Все вимагає зміни і переродження. Все показано в моменті незавершеного переходу» [1, 195].

«Згідно художньої думки Достоєвського, справжнє життя особистості відбувається ніби в точці розбіжності людини із самою собою, в точці виходу її за межі всього, що є речовим буттям, яке можна підглянути, визначити та передбачити поза волею, «заочно». Справжнє життя особистості доступне тільки діалогічному проникненню в нього, якому воно саме у відповідь вільно розкриває себе» [2, 263].

Внутрішня мова Раскольнікова наповнена словами інших героїв, завдяки чому будується як низка живих і пристрасних реплік. Свідомість самотнього Раскольнікова стає ареною боротьби чужих голосів, які, відбившись в його свідомості, прийняли форму напруженого діалогу, в якому він намагається віднайти правду.

Кожен герой сприймається Раскольніковим як носій деякої ідеологічної позиції, як символ певного життєвого рішення тих самих ідеологічних питань, які його мучать. Досить людині з'явитися в його кругозорі, щоб він негайно ж став для нього втіленою відповіддю на його власне питання. Тому кожен зачіпає його за живе і отримує тверду роль в його внутрішньому мовленні.

«Самопізнання – домінанта побудови образу героя» [1, 73]. В людині завжди є щось, що тільки сам вона може відкрити у вільному акті самосвідомості і слова, що не піддаються заочним визначенням. «Життя героя переживається автором абсолютно в інших ціннісних категоріях, ніж він переживає своє власне життя і життя інших людей разом з ним – дійсних учасників в єдиній відкритій етичній події буття, – осмислюється в зовсім іншому ціннісному контексті» [2, 289].

Категорія випадку відіграє велику роль в житті героя. Як людина живе в Божому світі, герой живе в заданому автором світі. Збіги в житті Раскольнікова грають таку ж роль, яку відіграють прикмети в житті кожної людини. Вони дають можливість перекласти відповідальність з себе на «чорну кішку». Люди за всю історію свого існування накопичили стільки всіляких прикмет, що для кожного

випадку можна знайти відмовку. Адже це простіше, ніж звинуватити себе в тому, що десь не догледів, якесь доручення виконав абияк. *«Але Раскольніков останнім часом зробився марновірним. І в усій цій справі він завжди потім схильний був бачити якусь дивну таємничість, начебто наявність якихось особливих впливів і збігів.»* [3, 64].

Насправді, збіги відбуваються в житті головного героя внаслідок його свідомої і підсвідомої зацикленості на одній темі. Він відчуває, що його підозрюють, що за ним стежать. Він видає себе тим, що жваво відгукується тільки на одну тему – тему вбивства. А навколишні, як запрограмовані, час від часу про це розмовляють. «*Дивним завжди здавався йому цей збіг...»* [3, 67].

До скоєння вбивства Раскольніков кілька разів стає свідком розмови сторонніх людей, які говорять про стару. Студент за сусіднім столом назвав її адресу і почав повідомляти різні подробиці. Далі – більше. Студент вимовляє вголос ту ідею, яку Раскольніков вже довго носить у своїй голові: *«Вбий її і візьми її гроші, з тим, щоб з їх допомогою присвятити потім себе служінню всьому людству і загальній справі…».* [3, 66]. Цей епізод - далеко не випадковий. Саме студент дає Раскольнікову ідею «виправдання» вбивства: *«За одне життя — тисячі життів, врятованих від гниття і розпаду. Одна смерть і сто життів натомість — та тут же арифметика!»* [3, 67].

Це – основа теорії Раскольнікова, теорії про те, що для вищого розряду людей існують інші закони, зокрема «арифметика». Ідея про право на злочин видатної особистості не тільки сама по собі гріховна і злочинна, вона певним чином впливає на людину, яка її створила і намагається перевірити на практиці. Для Достоєвського надзвичайно важливий цей шкідливий раціоналізм, який ігнорує людську душу.

У своїй теорії Раскольніков також стверджував, що «затьмарення розуму і занепад волі охоплюють людину наче хвороба, розвиваються поступово і доходять до найвищого свого моменту незадовго до вчинення злочину, тривають у тому ж вигляді в самий момент злочину і ще якийсь час після нього, залежно від індивіда», але вважав, що йому ця хвороба не страшна, оскільки його ідея не злочинна. [2, 289]

Ніцшевський Заратустра говорить: «...людина є щось, що має бути перевершено. Людина – це канат, натягнутий між твариною і надлюдиною, – канат над прірвою. В людині важливо те, що вона міст, а не мета: в людині можна любити тільки те, що вона – перехід і смерть» [6, 17].

В одній з своїх промов, в главі «Про три перетворення духу», Заратустра вказує на три стадії або метаморфози людського духу. Перша стадія це – стан верблюда, нав'юченого усілякими «ти повинен», стан рабства під ярмом «добра» сучасного суспільства, які пригнічують людину як важка ноша.

Друга стадія – лева, характеризується тим, що на ній людський дух скидає з себе весь цей тягар і створює свободу для створення «нових цінностей». З моменту перетворення верблюда на лева і починається перетворення людини в надлюдину. Ця стадія в процесі еволюції є попереднім ступенем і вичерпується одним лише запереченням. Наступна за нею стадія починається з моменту перетворення лева на дитину. В процесі реалізації надлюдини - це момент позитивний, період творчості. Ним завершується весь процес [6, 8].

Другу стадію можна вважати перехідною. В романі «Злочин і кара» їй відповідають періоди життя Раскольнікова до і після вчинення злочину. Безперервна зміна настроїв, нервовість Раскольнікова і атмосфера довкола нього говорить про непростий для людської душі перехід в якісно інший для неї стан, перехід однієї настанови в іншу, абсолютно не схожу на початкову.

«Де сталося гріхопадіння, там колись оселялась гордість, бо провісником першого є друге» [4, 153]. Основна причина злочину-гордість. Раскольніков – людина гранично горда, і в наслідок цього відносить себе до якоїсь особливої касти, для якої вбивство не є чимось ганебним, а будь-яке кровопролиття є виправданим.

Раскольніков влаштовує перевірку себе питанням: «Чи тварина я тремтяча або право маю?». Він претендує на якесь особливе визначення своєї особистості, на відміну від решти людей. Такого роду звеличування і визнання своєї винятковості – від гордості. Але, от невдача, потрібно довести самому собі, що ти направду право маєш. Довести це можливо лише через скоєння злочину. Очевидна аналогія з гріхопадінням Адама і Єви, які повірили в слова змія-спокусника: «Будете, як боги». «Будете…», якщо порушите заборону, дану вашим Творцем. Так і Раскольніков переступає божественну заповідь «Не убий», піддавшись гріху – гордості, бо «від однієї цієї пристрасті, без будь-якої іншої, хтось впав з неба» [4, 153].

Не варто вірити, що Раскольніков, наважуючись на злочин, дійсно думає, в першу чергу, про благо для людства. Це лише нібито основна мотивація для постановки питання і, відповідно, подальшого експерименту. І бідність теж виявляється не найголовнішим приводом для злочину і для його

теорії на право злочину. У певний момент Раскольніков зізнається, що був би щасливий, якби вбив «з того, що голодний був». Бідність частково сприяла розвитку хворого самолюбства, але саме самолюбство було найважливішим.

Перше вбивство він не просто задумав, він його виправдав, підвівши під нього теоретичну базу. Вбивство лагідної Лизавети, яке Раскольніков вже не міг не вчинити, – нищівний удар по ідеї героя, початок її розпаду. Вже в момент скоєння злочину він переконується в неспроможності своєї теорії: злочин і совість несумісні. Друге вбивство ніяк не обґрунтоване, він навіть не замислюється про те, щоб його виправдати, а згодом майже навіть про нього не згадує.

Це відбувається не тому, що другий раз вбивати було легше, а тому, що функція совісті вимкнена. Його свідомість змінена гріхопадінням. Зрозуміло, він не став надлюдиною, так само, як Адам і Єва не стали богами. Просто він вже, в якомусь сенсі, інша людина, в душі якої зазвучала струна гордині. «Гордість є крайнім убозтвом душі, яка мріє про себе, що багата, і, перебуваючи в темряві, думає, що вона у світлі»[4, 155].

Це вже зміна свідомості, тому що він переступив межу, після чого, власне, друге вбивство не сприймається як вбивство. Всі його подальші внутрішні, моральні муки відбуваються не навколо жорстокості або якихось деталей вбивства, а навколо тієї миті, коли він прийняв остаточне рішення переступити межу заради того, щоб відчути себе надлюдиною.

Виходить так, що не занесена над Альоною Іванівною сокира, не ця мить була переходом межі. Якась крапка неповернення була пройдена до цього - в той момент, коли він остаточно вирішив свій експеримент здійснити. Це крапка на прямій лінії життя, після якої ця лінія вже викривлена, змінена гріхопадінням.

Для такої людини добро і зло – це порожні вигадки, які склали слабкі люди, щоб стримати свавілля і агресію сильних. Ф.Ніцше казав, що така людина повинна стати по ту сторону добра і зла, тобто переглянути і переоцінити всі цінності, ідеали, правила і норми. Йому слід зрозуміти, що ніяких правил і норм немає, а вірніше, є тільки одне правило або закон – сила [6, 18].

Новий етап свідомості досягнуто: ідея починає реалізовуватися. Однак переродитися відразу всією істотою герой не може, *«серце не заспокоювалося ... навпаки».* [3, 75]. Розум сприймає нову ідею, але натура живе ще в старому моральному порядку. Абстрактна мрія поступово опановує свідомість. Раскольніков відчайдушно бореться з нею, жахається, намагається не вірити, вдає, що не знає. Щоб послабити опір, автор вводить мотив хвороби; патологічний стан героя постійно підкреслюється: після вбивства він чотири дні лежить в нервовій гарячці і хвороба його триває до кінця роману. Тільки хвороба може зломити «натуру» зневіреного романтика, перемогти відразу естета перед мерзенністю вбивства. За переконанням Достоєвського, злочин прирікає злочинця на духовну смерть. Ця думка відбивається в стійкому порівнянні Раскольніковим своїх відчуттів з відчуттями засудженої до страти людини.

Зважившись на злочин, Раскольніков *«увійшов до себе, мов засуджений до смерті».* [3, 63]. Ідучи додому старої він думає*: «Так вірно ті, яких ведуть на страту, ліпляться думками до всіх предметів, які їм зустрічаються на дорозі».* [3, 74] . Після смерті Мармеладова і наступного візиту в його будинок, Раскольніков помітив дивне відчуття, воно *«походило на відчуття засудженого до страти, якому раптом і несподівано оголошують прощення».* [3, 182].

Подібні ототожнення аж ніяк не безпідставні, адже Раскольніков вбив частину себе в злочині. Злочин сам по собі вже кваліфікується як «хвороба», і вся поведінка Раскольнікова починається з занепаду «волі і розуму» «в самий момент злочину» і весь час триває як хвороба.

Раскольніков не відчував себе спроможним відповісти на питання, «чи хвороба спричиняє самий злочин, чи злочин, якось через особливу природу свою, завжди супроводжується чимось подібним до хвороби». Про те, що хвороба почалася ще до вчинення злочину, свідчать численні описи фізичного і душевного стану героя: «нервове тремтіння його перейшло в якесь гарячкове, він відчував навіть, що його морозить, в таку спеку йому робилось холодно» [3, 54], «він тремтів, наче лист…»[3, 61], «він, стомлений і знесилений…»[3, 25], «він збагнути не міг, звідки взяв стільки хитрості, тим більше, що розум його часом начебто зовсім затьмарювався, а тіла свого він майже і не відчував...» [3, 76].

Скоївши злочин, Раскольніков відчуває себе абсолютно хворим. Почавшись ще до злочину, після вбивства хвороба поширила сферу свого впливу на свідомість героя: «в першу мить він думав, що збожеволіє…»[3, 88], «він погано тепер тямив себе, чим далі, тим гірше...» [3, 87], «він не спав, але перебував у забутті…»[3, 87], «він лежав на дивані горілиць, ще не зовсім отямившись від недавнього забуття...» [3, 88], «голова наморочилася і боліла від жару...» [3, 92], «він відчув страшенне безладдя в думках, боявся, що кінець кінцем не зможе володіти собою…»[3, 94], «він відчував, що у

нього оніміли руки і ноги, наче їх відібрало, але й не пробував поворушитись…»[3, 132], «бліде обличчя Раскольнікова зашарілося, його неначе всього пересмикнуло; очі блиснули...» [3, 230].

Також є важливим й особливий стан містичного розриву героя з людською сім'єю. Він відбувається десь на межі соціального (бідності) і психологічного (хвороби) станів. Схильність Раскольнікова до самотності була йому властива з самого початку, але вона різко посилилася після скоєного ним злочину, він «як ніби ножицями відрізав себе сам від всіх і всього». [3, 113].

Відчуження, відрив від суспільства, народного ґрунту, з точки зору Достоєвського, - справжній гріх. Показово, що Раскольніков відчуває свою безмежну самотність і не переймається з цього приводу. *«В серці його було порожньо й глухо. Навіть нудьга минула… Цілковита апатія змінила її».* [3, 166-167].

Раскольніков тепер з презирством згадує про страхи і привидів. Відбулось остаточне прийняття героєм нових моральних настанов, результатом чого стала повна відірваність Раскольнікова від навколишнього світу.

Таким чином, можемо зробити висновок, що між внутрішнім станом героя і подальшими діями є прямий взаємозв'язок. Достоєвський дає Раскольнікову повну свободу, але й робить його відповідальним за свої вчинки. Гріховна ідея призводить героя до гріхопадіння, подальші зміни в свідомості відбувались шляхом болісних перетворень. Наявність в тексті роману описів духовних, душевних і фізичних станів Раскольнікова, підтверджують, що від самого початку здорова людина не здатна на злочин. Отже, не злочин є причиною хвороби, а хвороба – причиною злочину. У даній роботі було проведено дослідження поетики межі роману «Злочин і кара» на прикладі образу Раскольнікова. Доцільним видається розробка даної теми по відношенню до інших персонажів твору.

Література

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. / М.М.Бахтин - М.: «Художественная литература», 1972. –.73 с., 195.

2. Бахтин М.М. Проблема соотношения автора и героя. / М.М.Бахтин // Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1986.- с.263, 289.

3. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. / Ф.М.Достоевский// Собр.соч.в 12т. – М.: «Правда», 1982.

4. Преподобный Иоанн Лествичник Лествица/Преподобный Иоанн Лествичник – М.: Сретенский монастырь, 2002. – с. 153, 155.

5. РедькоН.Н. Художественная форма выражения социального протеста в романах Ф. М . Достоевского// Н.Н.Редько // Филологические науки. – 1988. – №3. – с. 26–30.

6. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого./ Фридрих Ницше, В.В.Рынкевич, под ред. И.В.Розовой. – М.: "Интербук", 1990.

References

1.Bakhtin M.M. (1972). Problems of Dostoevsky Poetics. Moscow: «Khudozhestvennaya literatura » [in Russian].

2.Bakhtin M.M. (1986). Problems of the proper relations between an author and a character. Moscow: «Iskusstvo,» [in Russian].

3.Dostoevskiy F.M. (1982). Crime and Punishment. Moscow: «Pravda» [in Russian].

4.Prepodobnyy Ioann Lestvichnik (2002). Lestvitsa. Moscow: «Sretenskiy monastyr» [in Russian].

5.Redko N.N. (1988). Art form of the manifestation of the social protests in F. M . Dostoevsky novels, 3 [in Russian].

6. Nietzsche F. (1900). As Zaratustra said. V.V.Rynkevich (Trans), I.V.Rozovoy (Ed.). Moscow: «Interbuk» [in Russian].

М У З И К О З Н А В С Т В О

УДК 781.1

Козлін Валерій Йосипович,
доктор мистецтвознавства, професор
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
Грищенко Валентина Іванівна,
кандидат педагогічних наук, професор
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ДЛЯ СТВОРЕННЯ ТА АРАНЖУВАННЯ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ У НОТАТОРІ SIBELIUS 7.5 (Частина 1)

Мета роботи. Для того, щоб музика могла виконуватися не тільки композитором, але й іншими музикантами, вона повинна бути зашифрована автором на матеріальних носіях за допомогою візуально зрозумілої знакової системи. До появи електронної апаратури та комп'ютерів це була писемність. Як відомо, у сфері музичного мистецтва письмова (візуально-графічна) фіксація звучання музики здійснюється за допомогою нотації. Сам процес створення візуальної матриці музичного твору створює певні проблеми, оскільки виникає потреба практично неможливого – фіксації зовнішнього і внутрішнього руху музики, формалізації того що не має форми. Тому пошук письмових способів запису музики був досить важким для музикантів, через це в історії музичного мистецтва з'явилась велика кількість систем графічної фіксації музики. Новітні можливості роботи з музичним матеріалом значно розширюють технологічні аспекти запису музики і ведуть до помітних змін. Дослідження пов'язане із пошуком нових засобів та методів використання комп'ютерних технологій у сучасній музичній практиці. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні теоретичного та емпіричного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити механізми застосування комп'ютерних технологій для створення, аранжування, редагування та озвучення музичних творів. **Наукова новизна** роботи полягає в розширення можливостей композиторів, аранжувальників, звукорежисерів, музикантів-початківців та видавців створювати музичні твори за допомогою останньої версії комп'ютерного секвенсора Sibelius 7.5. Музичний нотний редактор Sibelius 7.5 призначений для комп'ютерного набору музичних творів у вигляді нотного тексту і якісного їх озвучування. **Висновки.** Музичні комп'ютерні технології існують завдяки різноманітним комп'ютерним засобам, які постійно оновлюються та вдосконалюються. Вони дають змогу створювати, записувати, редагувати, видозмінювати музику, фіксувати її у вигляді записів на аудіо носіях, друкованої та аудіовізуальної мультимедійної продукції.

Ключові слова: комп'ютерний секвенсор, нотний текст, музичні твори, озвучення, аранжування, композитор, звукорежисер.

Козлин Валерий Иосипович, *доктор искусствоведения, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*
Грищенко Валентина Ивановна, *кандидат педагогических наук, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Методические рекомендации для создания и аранжировки музыкального материала в нотаторе Sibelius 7.5 (Часть1)

Цель работы. Для того чтобы музыка могла быть исполнена не только композитором, но и другими музыкантами, она должна быть зашифрована автором на материальных носителях посредством визуально понятной знаковой системы. До появления электронной аппаратуры и компьютеров это была письменность. Как известно, в области музыкального искусства письменная (визуально-графическая) фиксация звучания музыки осуществляется посредством нотации. Сам процесс создания визуальной матрицы музыкального произведения создает определенные проблемы, поскольку возникает потребность практически невозможного – фиксации внешнего и внутреннего движения музыки, формализации того что не имеет формы. Поэтому поиск письменных способов записи музыки был достаточно тяжелым для музыкантов, из-за этого в истории музыкального искусства появилось большое количество систем графической фиксации музыки. Новейшие возможности работы с музыкальным материалом значительно расширяют технологические аспекты записи музыки и ведут к заметным изменениям. Исследование связано с поиском новых средств и методов использования компьютерных технологий в современной музыкальной практике. **Методология** исследования заключается в применении теоретического и эмпирического методов. Отмеченный методологический подход позволяет раскрыть механизмы применения компьютерных технологий для создания, аранжировки, редактирования и озвучения музыкальных

© Козлін В. Й., Грищенко В. І., 2016

произведений. **Научная новизна** работы заключается в расширении возможностей композиторов, аранжировщиков, звукорежиссеров, музыкантов-начинающих и издателей создавать музыкальные произведения посредством последней версии компьютерного секвенсора Sibelius 7.5. Музыкальный нотный редактор Sibelius 7.5 предназначен для компьютерного набора музыкальных произведений в виде нотного текста и качественного их озвучивания. **Выводы.** Музыкальные компьютерные технологии существуют благодаря разнообразным компьютерным средствам, которые постоянно обновляются и совершенствуются. Они дают возможность создавать, записывать, редактировать, видоизменять музыку, фиксировать ее в виде записей на аудио носителях, печатной и аудиовизуальной мультимедийной продукции.

Ключевые слова: компьютерный секвенсор, нотный текст, музыкальные произведения, озвучение, аранжировка, композитор, звукорежиссер.

***Kozlin Valery**, D.Sc. in Arts, professor, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

***Grishenko Valentina**, PhD in Pedagogics, professor, the National Academy of managerial Staff of Culture and Arts*

Methodical recommendations for creation and arrangement of musical material in notatore sibelius 7.5 (Part 1)

Purpose of Article. In order that a music could will be carried out by not only a composer but also other musicians. It must recorded by an author on material transmitters by sign system. Before appearance of electronic apparatus and computers, it has been the written language. Generally, in area of musical art the writing (visual-graphic) fixing of sounding of music is carried out by means the notation. The process of creation of visual matrix of musical work creates definite problems. Therefore, the search of writing methods of music recording was enough hard for musicians, because of a plenty of the systems of the graphic fixing of music, appeared in history of musical art. The newest possibilities of work with musical material considerably extend the technological aspects of music record. The research is related the search of new facilities and methods of the use of computer technologies in modern musical practice**. Methodology.** The research methodology consists in application of theoretical and empiric methods. The methodological approach allows exposing the machineries of application of computer technologies for creation, arrangement, editing and wiring for sound of musical works. **Scientific novelty.** The scientific novelty of work consists in expansion of possibilities of composers, arrangers, sound producers, musicians-beginners and publishers in creation of musical works by means of the last versions of computer program Sibelius 7.5. The musical editor Sibelius 7.5 is made for the computer set of musical works as a musical text and high-quality their wiring for sound. ***Conclusions.*** Musical computer technologies exist thanks to various computer facilities, which are perfect. They can create record, edit and mutate music, fix it as records on audio.

Keywords: computer secvensor, musical text, musical works, wiring for sound, arrangement, composer, sound producer.

Для того, щоб музика могла виконуватися не тільки композитором, але й іншими музикантами, вона повинна бути зашифрована автором на матеріальних носіях за допомогою візуально зрозумілої знакової системи. До появи електронної апаратури та комп’ютерів це була писемність. Як відомо, у сфері музичного мистецтва письмова (візуально-графічна) фіксація звучання музики здійснюється за допомогою нотації. Сам процес створення візуальної матриці музичного твору створює певні проблеми, оскільки виникає потреба практично неможливого – фіксації зовнішнього і внутрішнього руху музики, формалізації того, що не має форми. Тому пошук письмових способів запису музики був досить важким для музикантів, через це в історії музичного мистецтва з’явилася велика кількість систем графічної фіксації музики.

Сучасна музична практика характеризується все більш інтенсивним використанням комп'ютерних технологій. Новітні можливості роботи з музичним матеріалом значно розширюють технологічні аспекти запису музики і ведуть до помітних змін. Робота з комп'ютером істотно змінює творчий процес роботи з музичним матеріалом.

Мета статті є розкриття нових засобів та методів використання комп'ютерних технологій у сучасній музичній практиці.

Новий інтерфейс секвенсора Sibelius 7.5, складається із задачно-орієнтованих вкладок, які ведуть користувача через процес створення композицій від початку до кінця (тобто, від створення нотної партитури, до її аранжування та озвучення). Кожна функція має графічну ікону і текстовий опис, доступ до якого можна отримати після натискання кнопки або поєднання клавіш – з повною контекстною довідкою, яка доступна тоді коли в ній є потреба.

Професійна звукова бібліотека Sibelius 7.5 включає більше ніж 38 ГБ професіонально виготовленого контенту, у тому числі спеціально записаного симфонічного оркестру, рок- та поп- музичних інструментів, і багато іншого. Цей ексклюзивний контент доступний тільки в Sibelius 7.5.

На сьогодні 64-розрядне устаткування і операційні системи представляють великі переваги в швидкості і використовуванню оперативної пам'яті, програма має повну підтримка 64-бітової архітектури.

Секвенсор Sibelius 7.5 є першим у світі 64-розрядним нотним редактором, що дозволяє розблокувати всю потужність 64-бітової системи – і працювати швидше, з більшою кількістю віртуальних інструментів та ефектів, ніж коли-небудь раніше.

Розглянемо основні методи роботи у нотному редакторі Sibelius 7.5.

Розділ 1. Підготовка програми до роботи

1.1. Виклик програми

Програма установки розміщує команду виклику програми Sibelius 7.5 в підменю програми. Можна запустити Sibelius 7.5, використовуючи меню кнопки *Пуск* (вона розташована в нижньому лівому кутку екрана Windows), для цього треба вибрати команду *Пуск⇨Програми⇨Avid ⇨Sibelius 7.5. Я*кщо у процесі інсталяції ви створили на робочому столі Windows ярлик Sibelius, то відкрити програму можна подвійним клацанням мишки на цьому ярлику (рис. **Ошибка! Источник ссылки не найден.**).

*Рис. **Ошибка! Источник ссылки не найден.**.1. Ярлик програми Sibelius 7.5*

1.2. Вікно швидкого запуску

При першому відкритті програми Sibelius 7.5 ми потрапляємо до діалогового вікна швидкого запуску Quick Start (рис. **Ошибка! Источник ссылки не найден.**).

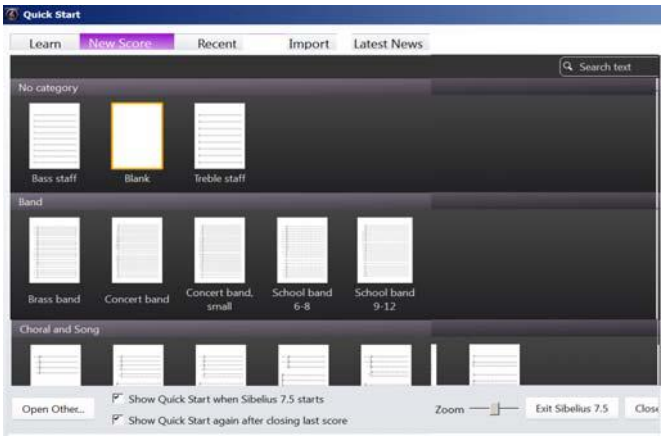


*Рис. **Ошибка! Источник ссылки не найден.**.2. Діалогове вікно швидкого запуску Quick Start*

При відкритті вкладки *Learn в*ключаються режими навчання роботи у програмі. Якщо відкрити *New Score*, то потрапляємо в режими створення нової партитури. Вкладка Recent призначена для відкриття партитур, над якими ви працювали раніше.

За допомогою вкладки *Import* є можливість роботи з додатками *Sibelius 7.5,* а також з *MIDI* файлами, список яких знаходимо у вікні, що розкривається. При клацанні на кнопці Open Other активується вікно із зразками творів Sibelius 7.5, а також із роботами, які зберігаються. Якщо скинути прапорці Show when Sibelius 7.5 starts і Show Quick Start sgain closing last score, що знаходяться в нижній частині вікна, то це вікно не буде з'являтися при завантаженні програми і при закритті останньої партитури.

1.3. Формування нової партитури

Клацнемо мишкою на вкладці *New Score.* З'явиться вікно вибору зразків із списком існуючих партитур оркестрів та ансамблів, або створення нової партитури (рис. **Ошибка! Источник ссылки не найден.**). Для того, щоб створити партитуру ансамблю із своїх інструментів, необхідно вибрати елемент Blank (порожня партитура). Відкриється вікно рис. 1. 3.

У списку *Page size* правого вікна *Document Setup*, що розкривається, вибирається формат аркуша, на якому буде розміщено нотний текст, а шляхом установки перемикача в положення *Portrait,* або *Landscape* — відповідно вертикальне, або горизонтальне розташування аркуша.

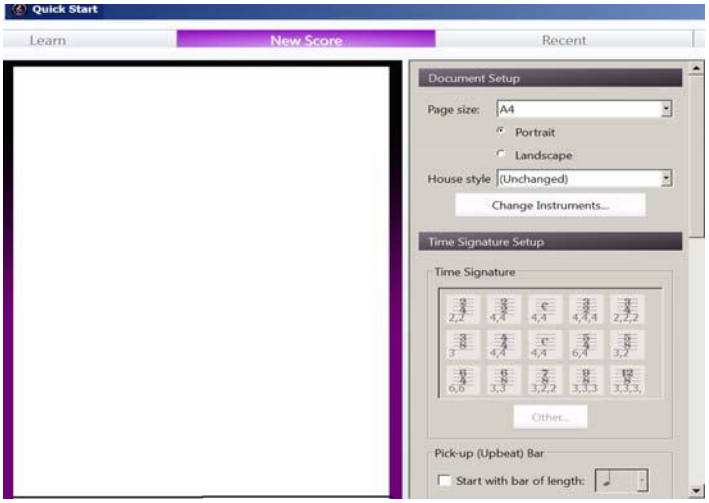


Рис. ***Ошибка! Источник ссылки не найден.****..3. Діалогове вікно створення нової партитури*

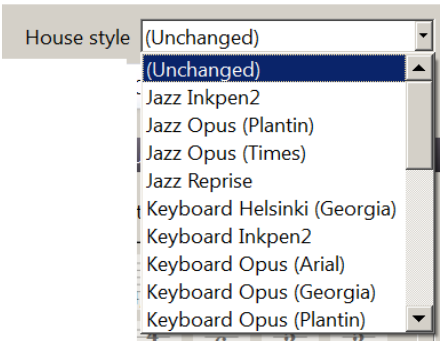


Рис.1.4. Вікно з полем House Style

Якщо відкрити список в полі *House style*, то можна вибрати стиль написання нот (рис. 1. 4).

При клацанні по кнопці *Change Instruments* відкривається вікно вибору і видалення інструментів партитури *Add or Remote Instruments* (рис. 1.5) .

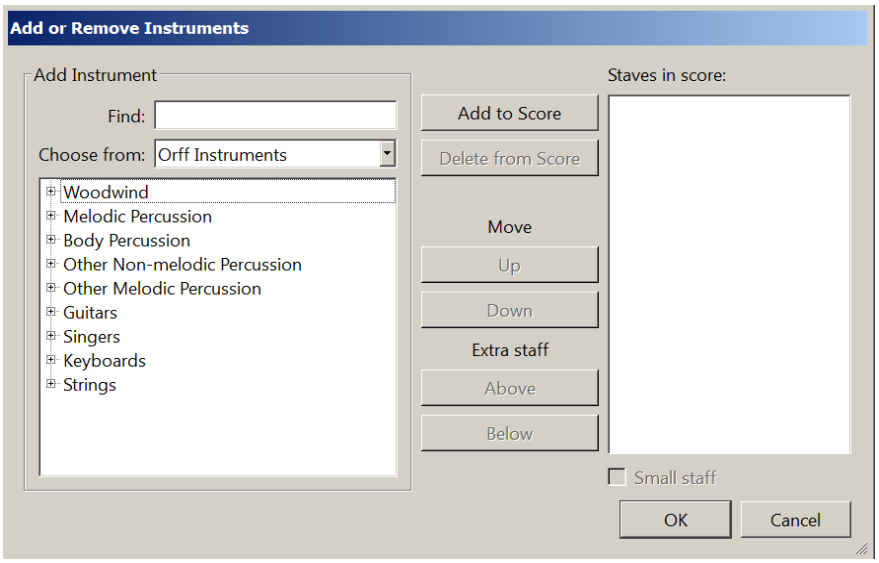


Рис.1.5. Вікно Add or Remote Instruments.

В полі *Find* можна написати назву необхідного для партитури інструменту, і їх перелік з'явиться в нижньому вікні. При активації поля *Choose from* з'являється список музичних інструментів, що згруповані за їх приналежності до різних оркестрів (всі інструменти, духові, загальні, джазові, оркестрові тощо (рис. 1.6).

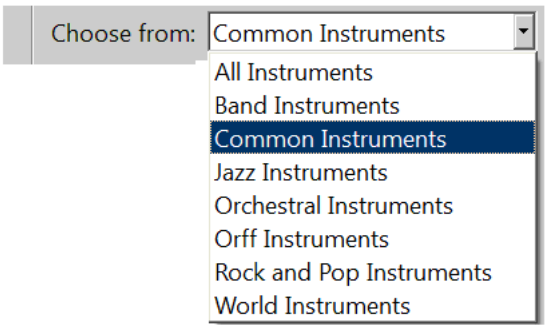


Рис.1.6. Список Choose from

У вікні, що розташоване нижче, перераховані групи інструментів. При клацанні мишкою на хрестику відкривається склад груп. Для вибору необхідного інструменту потрібно визначитися з оркестром, до якого він відноситься, далі – з групою, а в останньому списку виділити необхідний інструмент і клацнути на кнопці *Add to Score*. Вибраний інструмент опиняється у вікні *Staves in Score*.

Наприклад, виберемо інструмент акустичну гітара (рис.1.7).

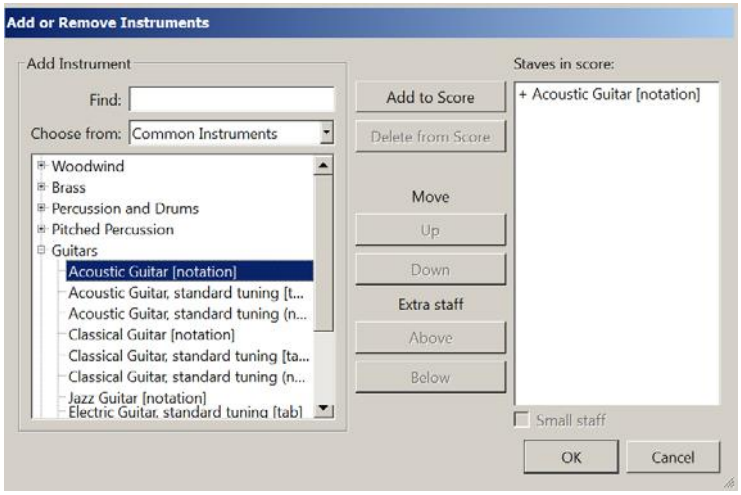


Рис.1.7. Вікно вибору інструменту – акустична гітара

Для кожного інструменту в партитурі буде створений окремий нотний стан. Якщо інструмент виділити у списку *Staves in Score*, то стає активим розташований нижче за список напис *Small staff,* якщо поставити поряд з ним галочку, то нотний стан для виділеного інструменту буде представлено в зменшеному розмірі.

Використовуючи кнопку *Delete from Score*, інструмент можна видалити з партитури, а за допомогою кнопок *Move Up і Move Down* можна змінити місце інструменту в партитурі (перемістити його вгору або вниз). За допомогою кнопок *Extra Staff Adobe і Extra Staff Below* створюються додаткові нотні стани вище або нижче вибраного інструменту.

У полі *Time Signature* клацанням мишки вибирається потрібний розмір і метр. Кнопкою *Other* відкривається вікно, в якому при активації перемикача *Other* у випадаючому списку можна задати нестандартний розмір і метр (рис. 1. 8), значення яких заносяться також і у вікно поля *Time Signature.*

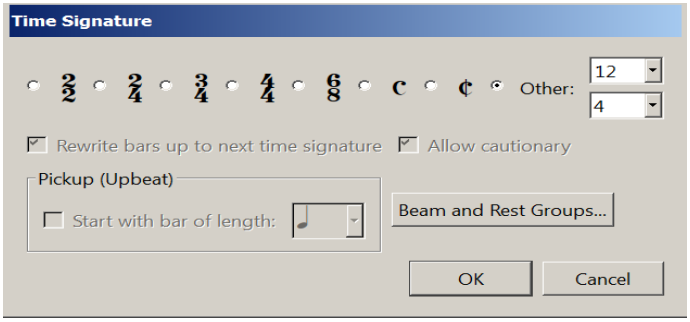


Рис.1.8. Вибір нестандартного розміру і метра

Вертикальною лінійкою прокрутки, що розташована справа, підіймається вікно *Document Setup* вгору і відкриває додаткові настройки (рис. 1. 9).

У полі *Pick-up* (Upbeat) Bar, при активації прапорцю *Start with bar length*, можна відкрити список, де формується затакт (якщо він потрібний) у результаті додавання тривалості нот у списку (рис.1.10).

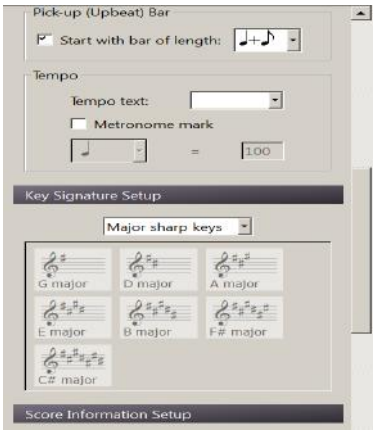


Рис. 1. 9. Вікно додаткових настройок

Рис. 1. 10. Формування затакта

При активації списку *Tempo text* (рис. **Ошибка! Источник ссылки не найден.**11) можна вибрати темпові позначення. Установкою прапорця *Metronome mark* задаються цифрові значення темпу відповідно до вибраної у списку тривалості, (в нашому випадку 100 ударів в хвилину в одній четверті).

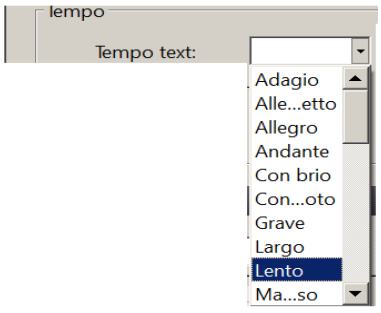


Рис.1.11. Темпові позначення

В полі *Key Signature Setup* задаються тональності, які вибираються із списку, що активується (рис. 1. 12).

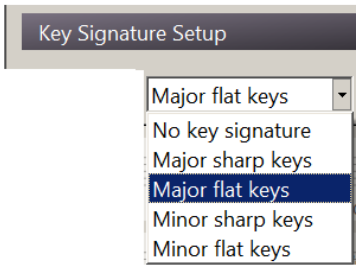


Рис. 1. 12.Вибір тональності

У вікні *Score Information Setup* (рис. 1. 13) задається інформація про твір, яка буде відображена на титульному сторінку. Слід заповнити такі поля: увести назву нового твору, вказати ім'я композитора, вказати ім'я поета, вказати власника авторських прав, створити титульну сторінку (установкою прапорця *Create title page*) або ввести додаткову інформацію.

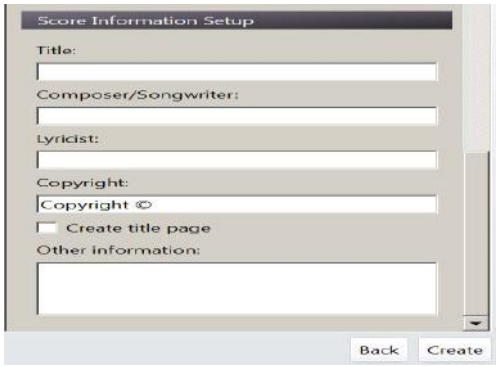


Рис. 1. 13. Інформація про твір

Після закінчення виконання дій необхідно підтвердити їх клацанням мишки по клавіші *Create.* На екрані з'явиться головне вікно програми *Sibelius 7.5.*

1.4. Головне вікно Sibelius 7.5

У верхній частині головного вікна програми *Sibelius 7.5.* (рис. **Ошибка! Источник ссылки не найден.**4) знаходиться рядок заголовка. Нижче — зображення флоппі диска (функція збереження документа), правіше кнопка відміни останньої команди (*Undo*) і правіше кнопка повернення відміненої команди (*Redo)*.Нижче знаходиться рядок основного меню. Залежно від напряму трикутної кнопки в кінці його, елементи меню можуть бути з командами (трикутник вістрям вгору, або без команд (трикутник вістрям вниз) (рис. 1. 15).

Призначення будь-якої команди меню можна взнати із підказки, що з’являється, якщо підвести покажчик мишки до команди або елемента всередині неї.

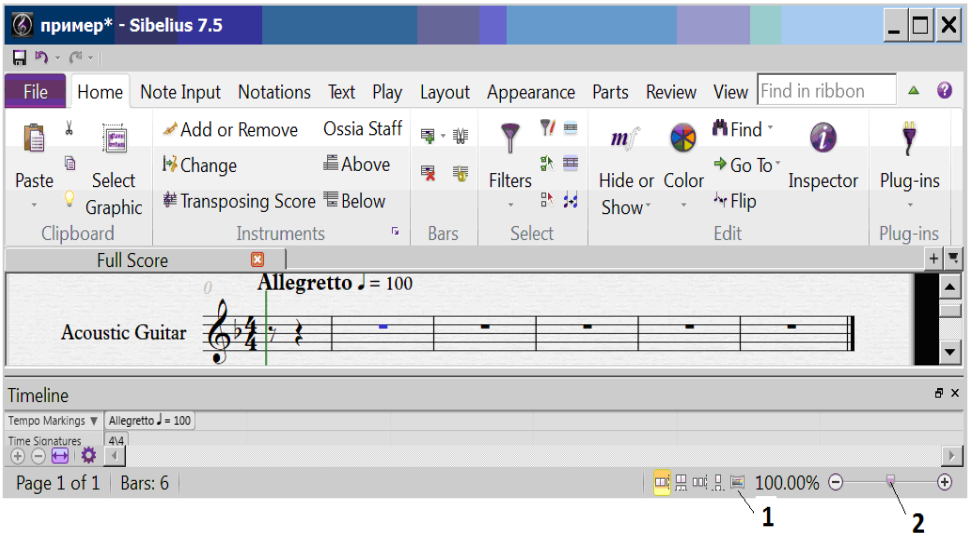


Рис. 1. 14. Головне вікно програми з командами меню

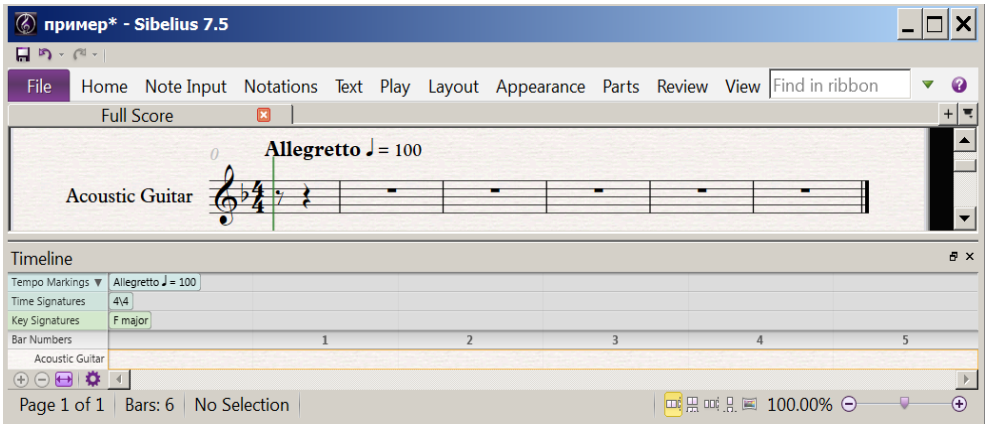


Рис. 1. 15. Головне вікно програми без команд меню

Розділ 2

Довідкова система

У даних методичних рекомендаціях достатньо детально представлені необхідні для роботи звукорежисера, композитора і аранжувальника розділи Sibelius 7.5, але нетерплячі користувачі захочуть отримати відповіді на деякі питання раніше, ніж прочитають їх до кінця, тому ми вирішили заздалегідь познайомити з довідником.

При клацанні в меню на знаку запитання або натисненні на < F1> відкривається довідкове вікно програми в *Adobe Acrobat*, в якому можна отримати відповідь практично на будь-яке питання про роботу програми. Додаткову інформацію також можна отримати на сайті розробників програми. За допомогою сайту Sibelius 7.5 Handbook відкривається довідник Sibelius 7.5 в Інтернеті.

У результаті набору запиту підміню Sibelius 7.5 *Reference* розкривається традиційна для MS Windows довідкова система в Adobe Acrobat. За допомогою *What's New in Sibelius 7.5* відкривається інформація про те, що нове з'явилося в даній версії програми *Sibelius 7.5.*

При наборі команди *Online Support* потрапляємо в систему підтримки Sibelius, де можна поставити питання щодо роботи у програмі та отримати відповіді.

Запит *Check For Updates* призначений для оновлення програми.

Включення *Avid.com* вводить інформацію про можливості об'єднаних програм.

Набір команд *Sibelius.com, SibeliusMusic.com, Sibelius Add-ons* відкриває доступ до довідкової інформації про *Sibelius 7.5,* пропонує звернення із всіма питаннями щодо програми, пояснює умови її придбання, повідомляє про новинки у програмному забезпеченні Sibelius. Також надається інформація про переваги програмного продукту і можливості покупки.

Спеціальні відомості надаються для професіоналів. Пропонується сайт для навчання і музика для всіх бажаючих. Також пропонуються різні за ступенем складності комплекти навчання за рівнями: первинний, вторинний, коледж (університет), професійний, домашній та інструментальні уроки.

Представлена велика кількість партитур різних стилів: класичних, джазових, рок, навчальних, для богослужінь, допоміжних тощо.

За допомогою запиту *Register Sibelius 7.5* розкривається вікно, в якому можна зареєструватися як користувач Sibelius 7.5 .

Команда About Sibelius 7.5 викликає вікно, що містить відомості про авторів, авторські права, версію продукту та ліцензію.

Якщо виконати команду меню < *File⇨Help*>, то відкриється вікно (рис. 2. 1), в якому можна отримати інформацію, що зазначена вище.

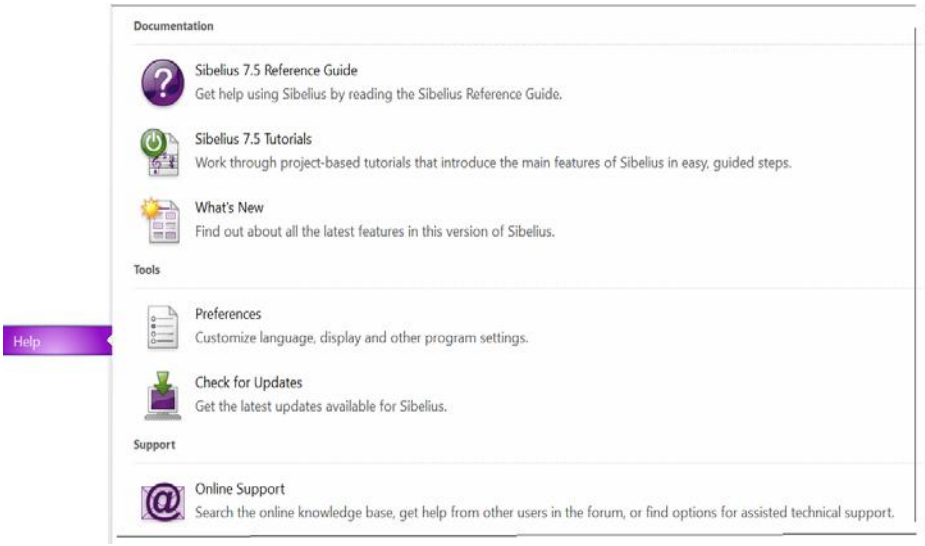


Рис.2.1. Довідкова інформація про Sibelius 7.5

Музичні комп'ютерні технології існують завдяки різноманітним комп'ютерним засобам, які постійно оновлюються та вдосконалюються. Вони дають змогу створювати, записувати, редагувати, видозмінювати музику, фіксувати її у вигляді записів на аудіо носіях, друкованої та аудіовізуальної мультимедійної продукції.

Перспектива дослідження у подальшому розкритті методів роботи у нотному редакторі Sibelius 7.5.

Література

1. Козлин В.И. Музыкальный редактор Sibelius. Самоучитель /Козлин В.И. – М.: ООО «И.Д. Вильямс», 2006. – 240 с.

2. Козлин В.И. Школа игры на компьютере в нотаторе Sibelius 6 /Козлин В.И. –М.: ДМК Пресс, 2015. – 352 с.

3. www.reshetilovka.superkor.com/.../v-i-kozlin-muzykalnyy-redaktor-sibelius-samouchite.

4. www. ozon.ru › ... › Графика, дизайн, мультимедиа › Музыка и звук на компьютере.

References

1. Kozlin, V.I. (2006) Musical editor Sibelius. Manual for self-tuition. Moscow: OOO A.B. Vilyams [in Russian].

2. Kozlin, V.I. (2015). School of playing on a computer in notatore Sibelius 6. Moscow: DMK Press [in Russian]

3. Official site reshetilivka. Retrieved from www.reshetilovka.superkor.com/.../v-i-kozlin-muzykalnyy-redaktor-sibelius-samouchite [in Ukrainian].

4. Music and sound. Retrieved from www. ozon.ru [in Russian].

УДК 78.01

Лисенко Ольга Всеволодівна,
кандидат мистецтвознавства, професор
Національної музичної академії України
ім. П.І.Чайковського
olgalysenko1556@gmail.com

ДИСКУРС-АНАЛІЗ ПРОЦЕСІВ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ФУНКЦІОНАЛЬНОЇ СИСТЕМИ П.К АНОХІНА

Мета роботи. Стаття презентує розробку нового методу системно-функціонального дослідження музичної виконавської діяльності. Об'єктом дослідження є процес виконання музичних творів, який аналізується в площині концептуальних науково-філософських ідей теорії функціональної системи П.К. Анохіна. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні системно-функціонального методу при аналізі процесів розумової і практичної діяльності музиканта під час виконання музичних творів. Зазначений методологічний підхід дозволяє визнати операціональну архітектоніку функціональної системи музичної виконавської діяльності і її вузлові механізми, якими є процеси музично-виконавського мислення і мовлення, що у квінтесенції діяльнісних результатів забезпечує виконавський процес як процес реального існування творів музичного мистецтва. У даній статті ми розглядаємо музично-виконавську діяльність як цілісну відкриту динамічну систему, елементами якої є функціональні мисленнєво-мовленнєві процеси, які відображають розумово-практичну специфічність даної системи. У такому розумінні системно-функціональний метод дослідження передбачає розгляд цієї системи не тільки у взаємопов'язаності визначених елементів, але розгляд цих елементів в якості функціональних систем. До визначених елементів системи музично-виконавської діяльності ми відносимо діалектично пов'язані музично-виконавські процеси: інтерпретацію – розуміння – смислоутворення, що забезпечують розумовий бік виконавської діяльності і виконавське мовлення та інтонаційні засоби виконавського вираження, що стають способом конкретної практичної реалізації процесів мислення у процесі виконання музичного твору. **Наукова новизна** роботи полягає в розробці методу системно-функціонального та структурно-функціонального аналізу цілісного процесу виконання музичних творів. Не зважаючи на те, що системність і функціональність пронизують усі явища музичного мистецтва й системно-функціональний підхід став універсальною концепцією при рішенні кардинальних проблем у різноманітних науках, він досі не знайшов належного уживання в музикознавстві виконавського направлення. У рамках статті поставлено питання про доцільність застосування методологічних ідей системно-функціонального підходу до аналізу процесу виконання музичного твору, сутністю якого є звукова актуалізація нотного тексту. Виявлення специфіки складного процесу звукової актуалізації нотного тексту здійснено в площині операціональної архітектоніки взаємопов'язаних процесів музично-виконавського мислення і мовлення, які розглядаються в якості функціональних систем. **Висновок.** Використання концептуальних науково-філософських ідей теорії функціональних систем в аналізі процесів музично-виконавського мислення і мовлення доводить, що вони мають безпосереднє відношення до осмислення (усвідомлення) сутнісних властивостей музичного виконавства. Дані ідеї актуальні й конструктивні в розробці концептуальної моделі системно-функціонального дослідження складних процесів музичної виконавської творчості.

Ключові слова: музична виконавська діяльність, функціональна система, мисленнєво-мовленнєвий процес, операціональна архітектоніка, структура.

Лысенко Ольга Всеволодовна, *кандидат искусствоведения, профессор Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

Дискурс-анализ процессов музыкально-исполнительской деятельности в контексте теории функциональной системы П. К. Анохина

Цель работы. Статья представляет разработку нового метода системно-функционального исследования процессов музыкально-исполнительской деятельности. Объектом исследования является процесс исполнения музыкальных произведений, который анализируется в плоскости концептуальных научно-философских идей теории функциональной системы П. К. Анохина. **Методология** исследования заключается в использовании системно-функционального метода при анализе процессов умственной и практической деятельности музыканта во время исполнения музыкальных произведений. Указанный методологический подход позволяет определить операциональную архитектонику функциональной системы музыкальной исполнительской деятельности и её узловых механизмов, которыми являются процессы музыкально-исполнительского мышления и речи, что в квинтэссенции деятельностных результатов обеспечивают исполнительский процесс как процесс реального существования музыкальных произведений. В данной статье мы рассматриваем музыкально-исполнительскую деятельность как целостную открытую динамическую

© Лисенко О. В., 2016

систему, элементами которой являются функциональные мыслительно-речевые процессы, которые отражают умственно-практическую специфичность данной системы. В таком понимании системно-функциональный метод исследования предполагает рассматривать эту систему не только во взаимосвязанности определенных элементов, но и рассматривать эти элементы в качестве функциональных систем. Элементами системы музыкально-исполнительской деятельности мы определяем диалектически связанные музыкально-исполнительские процессы: интерпретацию-понимание-смыслообразование, которыми обеспечивается умственная сторона исполнительской деятельности и исполнительскую речь и интонационные средства музыкальной выразительности, которые становятся способом конкретной практической реализации процессов мышления в процессе исполнения музыкального произведения. **Научная новизна** работы заключается в разработке методики системно-функционального и структурно-функционального анализа целостного процесса исполнения музыкальных произведений. Не смотря на то, что системность и функциональность пронизывают все явления музыкального искусства и системено-функциональный подход стал универсальной концепцией при решении кардинальных проблем в различных науках, он до сих пор не нашел должного применения в музыковедении исполнительского направления. В рамках статьи поставлен вопрос о целесообразности использования методологических идей системно-функционального подхода в анализе процесса исполнения музыкального произведения, сущностью которого является звуковая актуализация нотного текста. Выявление специфики сложного процесса звуковой актуализации нотного текста осуществлено в плоскости операциональной архитектоники взаимосвязанных процессов музыкально-исполнительского мышления и речи, которые рассматриваются в качестве функциональных систем. **Выводы.** Использование концептуальных научно-философских идей теории функциональных систем в анализе процессов музыкально-исполнительского мышления и речи доказывает, что они имеют непосредственное отношение к осмыслению сущностных свойств музыкального исполнительства. Эти идеи актуальны и перспективны в разработке концептуальной модели системно-функционального исследования сложных процессов музыкального исполнительского творчества.

Ключевые слова: музыкальная исполнительская деятельность, функциональная система, мыслительно-речевой процесс, операциональная архитектоника, структура.

Lysenko Olga, *PhD in Arts, professor, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Discourse is analysis of the processes of musical performance in the context of the theory of functional systems of P.K. Anohin

Purpose of Article. The article presents the development of a new method of system-functional research processes of musical performance. The object of research is the process of performance, which is analyzed in the plane of the concept of scientific and philosophical ideas of the theory of the functional system by P.K. Anohin. **Methodology.** The research methodology is to use a system-functional method in the analysis of the mental processes and practices of the musician during the performance of musical works. This methodological approach allows the author to define an operational architecture of a functional system of musical performing activity and its nodal mechanisms, which are the processes of music and the performing of thought and speech, that quintessential of results provides the performing, as the process of the real existence of music. In this article we consider the musical performance as an integrated open dynamic system, the elements of which are functional intellectually-speech process, which reflects the mental and practical specificity of this system. In this view the systemic-functional approach involves the study to consider the system not only in the interconnection of certain elements, but also to consider these elements as the functional systems. The elements of the system of musical performance, we define dialectically related musical - performing processes of interpretation-understanding- meaning formation that provide mental side of performing activity and performing. It is the intonation means of musical expression, which are a particular way of practical realization of thought processes during the performance of a musical work. **Scientific novelty.** The scientific novelty of this work is to develop methods of systematic-functional and structural-functional analysis of the whole process of performance. Despite the fact that the consistency and functionality pervade all phenomena of musical art and the system-functional approach has become a universal concept for solving fundamental problems in various sciences, it still has not found a proper use in musicology performing field. In the framework of article was raised the question of whether to use the methodological ideas of systemic-functional approach in the process of analyzing the performance of a musical work, the essence of which is the sound actualization of the musical text. To identify the specifics of a complex process of updating the note text sound in the plane of the operational architectonic interrelated processes of music and the performing of thought and speech, which are regarded as the functional systems. **Conclusion.** The use of conceptual scientific and philosophical ideas of the theory of functional systems in the analysis of the processes of performing musical thought and speech proves that they are directly relevant to understanding the intrinsic properties of the musical performance. These ideas are actual and perspective to develop a conceptual model of a system-functional study of complex processes of musical performing art. The scientific novelty of this work is to develop methods of systematic functional and structural-functional analysis of the whole process of musical performance.

Keywords: musical performing activities, functional system, intellectual-speech process, operational architectonics, structure.

Системно-функціональний аналіз музичної виконавської діяльності знаходиться в русі нових підходів до цілісного вивчення такого складного об’єкту, яким є процес виконання музичних творів.

Відомий радянський учений Петро Кузьмич Анохін (1898-1974), один із засновників теорії функціональної системи, у своїй роботі 1973 року «Принципові питання загальної теорії функціональних систем» зауважував, що « …вже при першій спробі зрозуміти світ людина, що мислила, зіштовхнулася з вражаючою гармонією поміж цілим, «універсумом», і окремими деталями, частинами»[1,5]. На прикладі наукової дискусії видатних учених — Нільса Бора і Альберта Ейнштейна Анохін показав, що цілісний підхід, який багато часу залишався постійною «мрією» дослідників, потребував також формування нових конструктивних принципів для цих досліджень. У цій дискусії Нільс Бор відстоював феноменологічний «принцип додатковості», який полягав у тому, що в процесі дослідження складного об'єкта повинні застосовуватися різні ракурси спостереження, які надають доповняльний матеріал для всебічного пізнання об'єкту. Альберт Ейнштейн відстоював «динамічний підхід», який дозволяв не тільки проникнути у природу емпірично знайденої закономірності внутрішньої взаємодії елементів складного цілісного об'єкту, але і представити цю закономірність як логічну необхідність. На думку Анохіна, ця дискусія не тільки підкреслювала значення цілісного підходу до дослідження різних явищ дійсності, але й вказувала на те, що «..«ціле» і аналітичне експериментування знаходились в паралельних площинах, не збагачуючи одне одного» [1,6]. Для подолання цього протиріччя було необхідно знайти «концептуальний міст», який би об'єднав і феноменологічний «принцип додатковості» Бора, що надавав можливість з'ясовувати як улаштовані об'єкти, і «динамічний підхід» Ейнштейна, який дозволяв виявити логічну закономірність функціонування складових у цілому об'єкті.

Пошуки такого «концептуального мосту» у цілісному аналізі привели до появи системного підходу як нової форми наукового мислення, у якому ««ціле» з дифузної і неконструктивної форми приймає чіткий обрис операційного дослідницького принципу» [1, 6]. У результаті цих пошуків отримала розвиток загальна теорія систем (ЗТС), яка об'єднала теоретичні інтереси дослідників у найрізноманітніших галузях наукового знання. Так, починаючи з тридцятих років минулого століття, становленням цієї теорії активно займався австрійський біолог і філософ Карл Людвіг фон Берталанфі (1901-1972), який досліджував біологічні об'єкти як організовані динамічні системи. Він запропонував методи аналізу відкритих систем із залученням математичного апарату й застосуванням у біології ідей термодинаміки, кібернетики, фізичної хімії. Послідовники Берталанфі почали застосовувати нову узагальнену концепцію системних методів аналізу у сфері кібернетики, освіти, історії, філософії, психіатрії, соціології. Проте на той час поняття «система» ні у головного ідеолога ЗТС Берталанфі, ні у його послідовників[1], ще не стало достатньо конструктивним у вирішенні питань, пов'язаних з функціонуючою системою. Багато часу це поняття ні у філософів, ні у аналітиків-експериментаторів не було інструментом, який мав би удосконалити дослідницьку роботу, а також не було методики, яка дозволяла отриманий у процесі експерименту результат «…поставити у визначене місце системи, щоб він набув свого реального значення органічного компоненту системи» [1,9]. П. К. Анохін активно займався пошуком «концептуального мосту» поміж системним і практично-аналітичним рівнями дослідження явищ і процесів. Ці пошуки привели до виділення в системному дослідженні біологічних процесів людського організму рівнів цілісної системної діяльності, тонких аналітичних процесів, звичайних кореляційних відношень. У цих дослідженнях був визначений системоутворюючий фактор, який пояснює процес упорядкування поміж численними компонентами системи та операціональна архітектоніка системи і її вузлові механізми. Так виник метод дослідження, який надавав можливість кожний аналітичний результат у відкритих системах динамічної організації «поставити у визначене місце системи, щоб він отримав своє реальне значення органічного компоненту системи» [1, 22]. Анохін вважав, що основним фактором застосування системного підходу в конкретному науковому дослідженні є виділення системоутворюючого фактору і його операціональне обґрунтування у формуванні системи. При виконанні цих умов можливо застосовувати принципи системоутворення до всіх класів явищ, у яких відбувається формування системи. Але для визначення системоутворюючого фактору і його операціонального обґрунтування необхідним є «…корисний результат системи…і зворотна аференція, яка формується ним» [1, 22]. Причому при недостатньому результаті функціонуючої системи відбувається формування другої функціональної системи, яка надає можливість отримання іншого корисного результату, який «являє собою наступний етап в універсальному континуумі результатів» [1, 22]. Отже, для формування будь-якої діяльнісної системи і адекватного аналізу її вузлових механізмів необхідним є континуум результатів, який отримується у процесі відповідної діяльності (або функціонування даної системи). Усі ці фактори сприяли подальшому розвитку методики системного аналізу й становленню теорії функціональної системи Анохіна.

Концептуальні науково-філософські узагальнення теорії функціональних систем виходять далеко за межі фізіології і дозволяють надати філософсько-методологічне пояснення багатьом системно-функціональним явищам, у тому числі й специфічним музично-виконавським процесам. Отже, для формування і адекватного аналізу діяльності системи і її вузлових механізмів необхідним є континуум результатів. Так, по відношенню до функціонуючої системи музично-виконавської діяльності потрібні відповідні «корисні результати», які отримуються при аналізі специфічних музично-виконавських процесів.

У рамках даної статті ми розглядаємо музично-виконавську діяльність як цілісну відкриту динамічну систему, елементами якої є функціональні мисленнєво-мовленнєві процеси, які відображають розумово-практичну специфічність даної системи. У такому розумінні системно-функціональний метод дослідження вимагатиме розглядати цю систему не тільки у взаємопов'язаності визначених елементів, але розглядати ці елементи в якості функціональних систем.

У дискурсі концептуальних ідей теорії функціональної системи П. К. Анохіна процес виконання музичного твору, тобто акт виконання, є специфічним системно-функціональним поведінковим актом, функціональна процесуальність якого міститься в акті практичного переведення нотної знакової системи в реально-звуковий інтонаційний простір. З позиції системно-функціонального підходу – це є переведення функціональної знакової системи нотного тексту у функціонально-звукову, тобто інтонаційно-артикуляційну мовно-мовленнєву систему виконавського тексту. Це переведення забезпечується ідеальними діалектично пов'язаними процесами мислення – інтерпретацією, розумінням, смислоутворенням і матеріальним процесом музично-виконавського мовлення, які у рамках системно-функціонального аналізу розглядаються як функціональні системи.

У попередніх статтях ми зазначали, що процес актуалізації нотного тексту музичного твору в призмі «мовленнєвої парадигми музично-виконавської діяльності» [2, 75], «…реалізується шляхом відповідних музично-виконавських засобів і є способом художнього міжкомунікативного спілкування, який здійснюється на рівнях «автор-виконавець», «виконавець-виконавець», «виконавець-слухач»» [3, 213] у динамічно організованих структурах функціональних систем нотного тексту, виконавського мовлення і звукового тексту. Кожна з цих функціональних систем має свою структуру динамічно організованих елементів. Так, операціональна архітектоніка музично-виконавського пізнавального (розумового) процесу виражається в динамічній організації структури функціональної системи мислення на різних рівнях діалектично пов'язаних процесів інтерпретації – розуміння – смислоутворення. Операціональна архітектоніка функціональної системи музично-виконавської практичної реалізації виражається в динамічній організації структур на різних рівнях функціональних систем музично-виконавського мовлення та виконавських інтонаційних засобів вираження. У свою чергу, кінцеві результати музично-виконавських розумових (пізнавальних) і практичних процесів у інтегрованому вигляді стають детермінантою цілісного творчого процесу виконавської діяльності в його квінтесенції – акті концертного виконання.

Процеси музично-виконавського мислення і мовлення (практичної реалізації) ми розглядатимемо як діяльнісні функціональні системи, що відповідає універсальній схемі П. К. Анохіна, яку він застосував для розгляду функціональних процесів як функціональних систем. Застосування цієї схеми полягає в такому:

- аферентному синтезі структур діяльності;
- виборі оптимальних засобів здійснення діяльності;
- формуванні акцептора діяльності, який містить у собі принципи передбачуваності і повторюваності.

Згідно з визначенням П. Анохіна, «об'єктивним носієм цілі як природного явища у роботі мозку є апарат акцептора результату дії як вузловий механізм функціональної системи. Формуючись на початку поведінкового акту і будучи складеним з характерних нервових ознак результату, який має відбутися, він у подальшому проводить ідентифікацію цілі, що була поставлена, і реально отриманого результату» [4, 4]. Акт виконання музичного твору як специфічний поведінковий акт завжди передбачає акцептор дії. У музично-виконавському процесі, а також у реальному акті виконання цей вузловий механізм функціональної системи виконання формується як синтезоване структурування систем виконавського мислення і його практичної реалізації. Отже, акцептор дії функціональних систем інтерпретації – розуміння – смислоутворення й виконавських інтонаційних засобів виразності утворює ланцюг постійного формування синтезу елементів розумової, емоційної, моторно-фізичної і вольової діяльності виконавця.

Акцептором дії визначається процесуальність становлення й реалізації виконавської концепції музичного твору. Ця процесуальність схематично відображається структурою ціль – дія – результат,

причому динаміка розвитку цього процесу корегується акцептором дії, тому що «у момент початку дії у відповідності до прийнятого рішення увесь мозок і особливо, звичайно, кора головного мозку представляє модель майбутніх результатів – акцептор дії. Дана модель здійснюватиме у майбутньому прийняття зворотної аференції від отриманих результатів, зробить співставлення цієї інформації про реальні результати з прогнозованою моделлю цих результатів» [5, 563]. Логічним буде припущення, що операціональна архітектоніка функціональної системи цілісного музично-виконавського творчого акту містить у собі в якості аферентного синтезу котинуальність результатів, отриманих у системних процесах мислення й практичної реалізації. Вони актуалізуються в структурі: ціль – результат у функціональних системах інтерпретації – розуміння – смислоутворення, виконавського мовлення та інтонаційної системи засобів виразності. Тобто завдяки визначеній цілі актуалізуються всі функціональні системи, діяльність яких забезпечує котинуальність результатів і має привести до отримання кінцевого результату – звукової актуалізації цілісної виконавської концепції музичного твору. Діалектика процесу становлення виконавської концепції музичного твору, який передує реальному акту виконання, залежить від прийняття зворотної аференції, що відбувається на різних рівнях виконавського процесу:

- підготовчому (інтерпретаційно-технічному);
- репетиційному (повторювально-розуміннєвому*)*;
- концертному (художньо-смисловому*)*.

На кожному рівні виконавського процесу відбувається відповідне рівневе формування прогнозованої моделі результатів, яке здійснюється у структурній послідовності: *ціль — дія — результат*. У формі акцептора дії прийняттям зворотної аференції від отриманих результатів:

- проводиться співставлення цієї інформації про реальні результати з їх прогнозованою моделлю;
- втілюється досвід попередніх результатів у реальному (підсумковому) акті виконання.

відображенням дійсності, тобто прискореним впливом і розвитком Отже, у музичному виконавстві спостерігається складний взаємозв’язок між акцептором дій, прийняттям зворотної аференції від отриманих результатів і принципом повторюваності.

У процесі становлення виконавської концепції при актуалізації авторського тексту поступово формується все більш диференційований акцептор дії. Спочатку він формується на свідомому рівні, потім у процесі автоматизації навичок переходить на неусвідомлений, рефлекторний рівень практичного використання виконавських засобів. У цьому спостерігається один з проявів виконавської рефлексії, яка на інтуїтивному рівні спроможна забезпечити відповідні виконавські засоби для передачі емоційно-інтонаційного смислу музичного тексту. Згідно з концепцією акцептора дії, у даному випадку в процесі формування виконавської концепції музичного твору свідомість виконавця стає, так би мовити, рефлексією рефлексів стосовно його практичного знання й практично-виконавського досвіду. Це положення деякою мірою прояснює, по-перше, механізм формування виконавської інтуїції як основної складової частини виконавської свідомості, а по-друге, її величезне значення для виконавських пізнавальних і практичних процесів.

Для визначення функціонального навантаження виконавської інтуїції велике значення має загально-філософська ідея, яка у теорії функціональної системи представлена в якості «універсальної і найдавнішої закономірності, яку можна… назвати випереджаючим ланцюгів хімічних реакцій, які у минулому відображали послідовні перетворення цієї дійсності» [6, 68]. Ідея випереджаючого відображення увійшла до теорії функціональних систем в якості універсального явища життя. Для музично-виконавської діяльності важливо те, що це універсальне явище виявляється у вигляді таких процесів, як емоційне відчуття і передчуття у процесі мислення на основі каузальних, тобто обумовлених відповідним моментом, музично-виконавських рефлексів, пам’яті і волі як найвищих проявів випереджаючого відображення в цілісному творчому процесі музиканта. У дослідженні системно-функціональних процесів музичного виконавства ця ідея пов’язана з такими явищами, як:

- акт виконання, що є підсумковою об’єктивацією пізнавально-практичних процесів і специфічною формою пристосувальної поведінки, яка здійснюється за допомогою випереджаючого відображення як прискореного впливу на специфічні виконавські реакції;
- виконавська рефлексія, що є сутнісним елементом функціональної системи виконавського смислоутворення і проявом емоційного відчуття як у репетиційному процесі виконання, так і у концертному акті виконання.

Для музично-виконавської практики надзвичайно важливим є обґрунтоване П. Анохіним положення про біологічне значення принципу повторюваності, який безпосередньо пов’язаний з випереджаючим відображенням і є основою прогресивного розвитку всього живого. Принцип

повторюваності є підґрунтям розуміння численних навчальних процесів у вихованні різних видів навичок, у тому числі на різних рівнях музичного виконавського процесу, тобто навчально-підготовчому, репетиційному і навіть концертному. Але принцип повторюваності можливо розглядати й на вищому рівні – творчих процесів, основою яких є повторюваність як імпульс, «завдяки якому минуле може впливати на майбутнє» [7, 265]. Так, у дослідженні сутнісних явищ виконавської практики ми маємо можливість використовувати цей принцип з погляду процесуального становлення акту концертного виконання в плані збереження традицій виконавської школи, виконавських принципів і творчого методу. Завдяки імпульсу повторюваності ми маємо можливість навіть у віддалених в історичному просторі явищах виконавського процесу спостерігати безперервність творчо-виконавського континууму.

Також принцип повторюваності виявляється на різних рівнях взаємозалежної інтеграції таких системних явищ виконавства, як виконавські пізнавальні процеси і процеси виконавської практики. Наприклад, діалектичний процес смислоутворення, за якого повторювальний вплив смислових елементів музичних творів на свідомість музиканта-виконавця забезпечує не лише процес розуміння музичного тексту в кожному окремому акті виконання, а й прогресивний розвиток виконавської практики в історичному просторі. У функціональних системах мислення і мовлення, тобто синтезованої функціональної системи виконання, цей принцип проявляється як стимул минулого у сучасному. Відомий український музикознавець Н. Герасимова-Персидська говорить про цей об'єктивний факт у композиторській творчості як про якісні модуси, які «у сучасній музиці експонуються особливо сильно, що «резонує» з тенденцією відродження минулого культури, відчуттям історичного часу і т. ін.» [8, 60].

У підсумку вищенаведеного визначимо, що згідно з теорією функціональних систем структура, або операціональна архітектоніка функціональної системи цілісного акту музичного виконання, містить наступне:

- загальнопізнавальні системні процеси (інтерпретацію, розуміння, смислоутворення) у якості різних рівнів аферентного синтезу функціональних систем;
- формування акцептору дії як програми засобів практичної реалізації моделі майбутніх результатів, тобто ідеальної моделі застосування виконавських засобів — творчого завдання різного рівня організації, починаючи від рівня окремої інтонації як смислової одиниці до рівня інтонаційної цілісності усього виконавського твору;
- усвідомлене використання сформованого акцептору дії у застосуванні відповідних аферентному синтезу мовленнєвих одиниць, що утворюються конкретними елементами функціональної системи виконавських засобів;
- співставлення зворотної аференції від отриманих результатів застосування елементів функціональної системи виконавських засобів, яке відбувається на різних рівнях виконавського процесу (підготовчому й репетиційному), з кінцевим акцептором дії у функціональній системі цілісного акту (концертного) музичного виконання.

Отже, аналіз концептуальних ідей теорії функціональних систем доводить, що вони мають безпосереднє відношення до з'ясування сутнісних властивостей музичного виконавства. Тому ми вважаємо, що ці ідеї сприятимуть розробці концептуальної моделі системно-функціонального методологічного підходу в дискурсі дослідження складних функціональних процесів музично-виконавської творчості.

Примітки

[1] До них відносяться такі науковці як Р. Акоф, А. Раппопорт, М. Месарович, Е. Ласло, У. Р. Ешбі. А.Д.Холла та інш., а також радянські системологи В. Н. Садовський, В.І. Свидерський, І. В. Блауберг, Е.(Є) Г. Юдин, А?(О). І. Уємов, К. М.Хайлов, А. Авер'янов, В. С. Тюхтіна, А. Д. Урсул. Г.П.Щедровицький та ін.

Література

1. Анохин П. К. Принципиальные вопросы общей теории функциональных систем / П. Анохин // Принципы системной организации функций. – Москва : Наука, 1973. – С. 5–61.
2. Лисенко О. В. Функціональна система музично-виконавського мовлення / О. Лисенко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. –К.: Міленіум, 2015. – №4. – С. 74–78.
3. Лисенко О. В. Категорія «виконання» у призмі мовленнєвої парадигми музично-виконавської діяльності / Ольга Всеволодівна Лисенко // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Мистецтвознавство. Вип. II (3). – К. : Міленіум, 2014. – С. 212–218.
4. Анохин П. К. Избранные труды. Философские аспекты теории функциональной системы / Анохин П. К. – Москва : Наука, 1978. – 400 с.
5. Анохин П. К. Методологическое значение кибернетических закономерностей / Анохин П. К. // Материалистическая диалектика и методы естественных наук. – Москва : Наука, 1968. – С. 547–587.

6. Платонов К. К. Теория функциональных систем, теория отражения и психология / Платонов К. К. // Теория функциональных систем в физиологии и психологии. – Москва : Наука, 1978. – С. 62–85.

7. Анохин П. К. Биология и нейрофизиология условного рефлекса / Анохин П. К. – Москва : Наука, 1968. – 546 с.

8. Герасимова-Персидская Н. Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи / Герасимова-Персидская Н. Н. ; Сост Л. И. Дыс. // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – Киев : Музична Україна, 1989. – С. 54–63.

References

1. Anokhin, P. K. (1973). Fundamental questions of the general theory of functional systems. Principles of the system organisation of functions. Moscow: Nauka [in Russian].

2. Lisenko, O. V. (2015). The functional system of music and performing speech. Visnik Natsionalnoї akademiї kerivnikh kadriv kulturi i mistetstv: nauk.zhurnal, 4, 74-78 [in Ukrainian].

3. Lisenko, O. V. (2014). Category "performance" in the verbal paradigm prism of music and performing activities. Mizhnarodniy visnik. Kulturologiya. Filologiya. Mistetstvoznavstvo, II (3), 212-218 [in Ukrainian].

4. Anokhin, P. K. (1978). Selected works. Philosophical aspects of the functional system theory. Moscow: Nauka [in Russian].

5. Anokhin, P. K. (1968). The methodological significance of cyber laws. Materialist dialectics and methods of the natural sciences. Moscow: Nauka, (pp. 547–587) [in Russian].

6. Platonov, K. K. (1978). The theory of functional systems, the theory of reflection and psychology. The theory of functional systems in physiology and psychology. Moscow: Nauka, (pp. 62–85) [in Russian].

7. Anokhin, P. K. (1968). Biology and Neurophysiology of the conditioned reflex. Moscow: Nauka, [in Russian].

8. Gerasimova-Persidskaya, N. N. (1989). Access to the new principles of spatial and temporal organization of music in the crucial era. The musical thinking: the nature, categories, aspects of research. Kyiv: Muzichna Ukraina, (pp. 54–63) [in Ukrainian].

.

УДК 7.038.6

Афоніна Олена Сталівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
aolena7@gmail.com

КОД І КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ТРАДИЦІЇ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» У МУЗИЧНОМУ ФОЛЬКЛОРІ

Мета роботи. Дослідження пов’язане з визначенням фольклорних кодів і традицій «подвійного кодування» в народній художній творчості з точки зору різноманітних концепцій і парадигм у науковій літературі. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні системного підходу, який розкриває особливості фольклорних кодів у музиці та культурно-історичних традицій «подвійного кодування» в різних жанрах музичної народної творчості. **Наукова новизна** роботи полягає у вивченні особливостей фольклору та виявленню кодів у музичних жанрах народної творчості. На основі психологічного словнику інтонаційного слуху Д. Кірнарської визначено комунікативні архетипи як універсальні семіотичні коди або фольклорні коди, що створюють процес «подвійного кодування». **Висновки.** Спираючись на визначення коду як системи умовних знаків чи символів, зазначено, що в музиці фолькод пов'язаний із жанрами, мелодичними інтонаціями, ритмічними формулами, що представлені сталими структурами. Ритм, мелодія, жанр народної пісні або танцю містять інформацію-код із функціями передачі, обробки, зберігання протягом тривалого часу, які піддаються шифровці та розшифровці внаслідок постійно взаємодіючим між собою кодами, текстами, контекстами та мовою. Визначено, що інтонаційним кодам (комунікативним архетипам) притаманні характерні моторно-пластичні рухи, візуально-просторові лінії та ритми. Процес «подвійного кодування» в музичному фольклорі пов’язаний із змінами, трансформаціями та інтерпретаціями, які відбуваються на різних рівнях комунікації.

Ключові слова: код, подвійне кодування, музичний фольклор, фолькод, ритм, мелодія, жанр.

Афонина Елена Стальевна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Код и культурно-исторические традиции «двойного кодирования» в музыкальном фольклоре

Цель работы. Исследование связано с определением фольклорных кодов и традиций «двойного кодирования» в народном художественном творчестве с точки зрения различных концепций и парадигм в научной

© Афоніна О. С., 2016

литературе. **Методология** исследования заключается в применении системного подхода, который раскрывает особенности фольклорных кодов в музыке и культурно-исторических традиций «двойного кодирования» в различных жанрах музыкального народного творчества. **Научная новизна** работы состоит в изучении особенностей фольклора и выявлению кодов в музыкальных жанрах народного творчества. На основе психологического словаря интонационного слуха Д. Кирнарской определены коммуникативные архетипы как универсальные семиотические коды или фольклорные коды, которые создают процесс «двойного кодирования» в народном творчестве. **Выводы.** Опираясь на определение кода как системы условных знаков или символов, указано, что в музыке фолькод связан с жанрами, мелодическими интонациями, ритмическими формулами, которые представлены постоянными структурами. Ритм, мелодия, жанр народной песни или танца содержат информацию-код с функциями передачи, обработки, хранения в течение длительного времени, которые подвергаются шифровке и расшифровке, вследствие постоянно взаимодействующим между собой кодов, текстов, контекстов и языком. Определено, что интонационным кодам (коммуникативным архетипам) характерны моторно-пластические движения, визуально-пространственные линии и ритмы. Процесс «двойного кодирования» в музыкальном фольклоре связан с изменениями, трансформациями и интерпретациями, которые происходят на разных уровнях коммуникации.

Ключевые слова: код, двойное кодирование, музыкальный фольклор, фолькод, ритм, мелодия, жанр.

Aphonina Olena, *PhD in Arts, associate professor, doctoral student of The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Code and the cultural and historical tradition of «double coding» in folklore

Purpose of Article. The research is related to the definition of folk traditions and codes of «double coding» in the folk art from the point of view of the different concepts and paradigms in the scientific literature. **Methodology.** The research methodology is based on using of a systematic approach, which reveals features of folk music codes and cultural and historical traditions «double coding» in various genres of musical folklore. **Scientific novelty.** The scientific novelty of this work is to study the characteristics of folklore and the identification codes in the musical genres of folk art. On the basis of the psychological vocabulary of intonation hearing D. Kirnarskaya, the author defined communicative archetypes as universal semiotic codes or codes of folklore, which create a process of «double coding» in folklore. **Conclusions.** Based on the definition of the code as a system of symbols or characters, the author indicates that the music folkcode associated with genres, melodic intonation, rhythmic formulas, which are represented by permanent structures. Rhythm, melody, song or genre of folk dance include information code to the transmission functions, handling, storage for a long time, which are subject to encryption and decryption as a result of a constant interaction between the codes, text, context and language. It was determined that the intonation codes (communicative archetypes) are characterized by motor-plastic movement, visual-spatial processing lines and rhythms. The process of «double coding» in the musical folklore associated with the changes, transformations and interpretations, which take place at different levels of communication.

Keywords: code, double coding, folk music, folkcode, rhythm, melody, genre.

Актуальність теми дослідження. Народна музика, інтонації народних пісень, композиторська творчість, музична культура XX століття і фольклор виявляють тісні зв'язки із кодом і процесом «подвійного кодування». Народна музика як невід'ємна частина народної художньої творчості характеризується збереженням та передачею фольклорних кодів у вокальній (пісенній), інструментальній, вокально-інструментальній та музично-танцювальній формах. Різні форми фольклору довгий час існували в усній (безписьмовій) формі і передавалися лише виконавцями, що створювало умови для «подвійного кодування» з багатоваріантністю прочитання тексту (У. Еко). Як у давні часи, так і у сьогоденні, фольклорні коди використовуються композиторами і виконавцями у вигляді цитувань. Тому є актуальним у зверненні до музичного фольклору як мистецтву кодів-образів, змістів, подій, інтонацій, ритмоформул, форм-кодів та процесом встановлення асоціативних зв'язків у пам'яті для розкодування змісту нових творів.

Фольклор вивчається давно і у різних напрямах. Українським мелосом і піснями різних регіонів займалися (Ф. Колесса, М. Лисенко, П. Лукашевич, М. Максимович, А. Метлинський, І. Прач, О. Серов, В. Трутовський, М. Чулков та ін.) і займаються (В. Гошовський, С. Грица, В. Давидюк, О. Дей, А. Іваницький, Г. Нудьга) багато збирачів і дослідників. Українські пісні Закарпаття з визначенням жанрових особливостей мелосу балад займався український фольклорист-музикознавець та засновник кібернетичної етномузикології Володимир Гошовський. У своїй статті «Фольклор і кібернетика» (1964) він показав застосування методів аналізу на основі принципів лінгвістики та кібернетики до народних пісень, що розкривало особливості законів знакових систем під час вивчення наспівів ліричних пісень. Співвідношення поетичного і музичного змісту народних пісень вивчав російський фольклорист Ф. Рубцов. Теоретичні проблеми парадигматики фольклору, його функціонування у просторі і часі вивчає український музикознавець і етнолог-фольклорист Софія Грица, здійснюючи багаторівневий аналіз народної творчості та слідом за В. Гумбольдтом

відзначаючи, що комунікативна функція фольклору найближча до мови. Це співпадає з вченням Ф. Соссюра, який вважав мову кодом і виділяв подвійність мови-мовлення, а концепція радянського музикознавця Б. Асаф'єва базувалася на твердженні про походження музики з інтонацій мовлення.

Мета даного дослідження. Визначити особливості музичних кодів і процесу «подвійного кодування» в музичному фольклорі та їхньої рецепції в композиторській творчості.

Виклад основного матеріалу. Фольклорні коди і багатоступеневий процес їхнього перетворення передають інформацію. Як пише українська дослідниця Надія Андрейчук про код в антропокультурній лінгвістиці, у термінологічних сенсах код застосовується в інформатиці та кібернетиці для представлення інформації [1, 113]. Тому інформативність є основною функцією пісні та розкривається за допомогою слова. Хоча відповідно до того, що фольклор був усним, особливістю є його імпровізаційність як у формуванні текстів, так і музичного супроводу. Наприклад, пісня «Ой лугами йдем» [7, 155] послідовно розкриває дванадцять дорожніх зустрічей основного героя з тасятами, індиками, вовками тощо для того, щоб зустрітися з тими, хто нас вірно любить. Похід до гарних коханих дівчат – мета подорожі. Інформація зашифрована в мелодії ліричної пісні. Її художнє формотворення передає складні та багатоманітні повтори з варіаціями в динамічній мелодичній лінії, але саме вона – мелодія – і є кодом, що вміщує ліричне повідомлення.

Фольклорний код дуже часто відтворюється у певній формі – запитання і відповіді. Як пише дослідник української народної пісні Олексій Дей, чергування питань і відповідей є найпоширенішою формою викладу у старій верстві обрядової поезії, в хороводних веснянках («Мости», «Огородонько», «Царенко», «Воробчик») [4, 81]. У пісня такого структурного типу організація змісту повідомлення підпорядковується принципу послідовного наростання дії, ліричного хвилювання. Музична складова пісні «Воробчик» розподілена між двома хорами. Частина жіночого хору запитує, а друга частина відповідає. При цьому одна дівчина в центрі кола показує рухами дії, що відбуваються у тексті. Музика і структурна складова цієї пісні-дії є незмінними, але в них закладена майбутня варіативність тому, що при незмінності тексту і музики, рухи будуть змінюватися від виконавця до іншого виконавця, створюючи простір для вільної імпровізаційності.

Інколи інтонаційні коди не відповідають змісту пісні. «Гей ви, стрільці січові» має назву вояцька, але дана більше жартівлива, ніж вояцька. Хоча січові стрільці історично були провідниками галицько-українського відродження та на початку XX століття своїми діями сприяли появі Західноукраїнської Народної Республіки, звернення до цієї теми є знаковим для України. У музиці, на відміну від слів, відсутній інтонаційний заклик з притаманними ходами мелодії та ритмоформулами активності, хоча поетичні рядки з багаточисельним повтором «раз, два, три» передають бойовий настрій. Мелодія розвивається в поступовому русі, ритм – розмірений. Для пісні характерна розповідність, підбадьорювання, спроба відволікти від страшних військових будень жартами. Пісня хоча і має підназву «вояцька» все ж відноситься до військового жартівливого фольклору. Тому інтонаційні коди підкреслюють її спрямування: відсутність сильних акцентів, розмашистих ліній. Тож, інтонація-код жартівливої пісні вміщується в компактний діапазон та має замкнене коло інтонаційних рухів. Згадаймо жартівливу пісню «Ти до мене, ти до мене не ходи» має ті самі ознаки: віртуозну колообертану мелодію з інерційно-рухливим ритмом. Або пісні «Був собі журавель», «Підманула, підвела», «Ой червоний бурячок базуються на інтонаційному словнику жартівливих мелодій.

Фольклорна традиція як кодова включає в себе функцію збереження інформації. А вже її засвоєння та відтворення, навіть у текстах мінімального обсягу, створюють умови для трансформації, імпровізації та творчого переосмислення, умови для «подвійного кодування». Ці думки збігаються з сутністю комунікативних архетипів як універсальних семіотичних кодів, які вивчає російська дослідниця, музикознавець, психолог Діна Кірнарська на прикладі музичного мистецтва. Вона вважає, що передача інформації є фундаментальною рисою універсальних ознак сутності живої матерії, а інформаційний обмін виник на початку зародження життя і пройшов кілька етапів розвитку живої матерії: від «долюдських» форм комунікації без знаково-символічних систем, через соціальну комунікацію зі знаковими системами до гносеологічної комунікації з передачею ідей і рефлексивних думок за допомогою різних носіїв інформації [6, 80]. Тому цікаво визначити культурні коди (зокрема, соціальні ролі) та способи їх утвердження і функціонування в народній музиці на рівні комунікативних архетипів – універсальних звукових, зорово-просторових і моторно-пластичних знаків, що символізують певні соціальні відносини і ролі [6, 81]. Ці архетипи визначають типи, змісти і форми культури.

Народна жартівлива пісня «Ой на горі два дубки» містить образи дівчини і хлопця. Поетичний символ дубу невід'ємний від теми життя та його довговічності, цілісності, здоров'я. Виступаючи в цій пісні як психологічний паралелізм, символіка дубків виконує асоціативно-ланцюгову функцію,

коли в пісні поєднуються картини людського і природного та виникає асоціативний натяк на відносини, які надають можливість вистояти на горі двом дубкам проти вітру. Два дубки зібралися до купки щоб протистояти вітру, а асоціативний ланцюг відсилає наше мислення далі: «так і люди мають зібратися в пару для того, щоб вистояти проти викликів долі». Пісня жартівлива, але в ній закладений глибокий зміст. Перші два рядки пісні повторюються двічі, що створює додаткове психологічне навантаження. Перші два куплети – малюнок природи, на який в наступних куплетах спроектовані людські взаємини. Хлопчина розповідає, що він – один в батька син, дівчина – одна в мамці донька. Одразу виникає враження несподіваного переходу від однієї теми до іншої, але при заглибленні у зміст перших двох куплетів, відчуваєш органічний тематичний зв'язок між ними. Для цього розшифровуєш з позицій народнопісенної естетики розгорнене порівняння. Тож, у сукупності символів-образів пісні закладений її код.

Сукупність знаків-ритмів, їхня комбінація, яка міститься у характерних мелодичний і ритмічних зворотах-лейблах притаманна коломийкам. Коломийки відомі з XVII ст. та їхні сталі конструкції-коди характеризуються чітким поетичним розміщенням чотирнадцяти складів у кожному рядку [3]. Такий лаконізм нагадує стислу інформацію коду та його економічності і точності передачі повідомлення. У коломийці «Ой злетіла звізда з неба, та й золота стрівка, та на тото подвір'ячко, та де файна дівка. Та й злетіла звізда з неба та й золотий кубок, та на тото подвір'ячко, де файний парубок» є двопланова будова, яка характерна для цього пісенного жанру. Один план – образ «звізди» – долі, інший – дівчина (чи парубок за аналогією), що розкриває змістове зерно пісні, а саме, кого знайшла доля. Незалежно від слів, коломийка має чітку структуру, яка й є кодовою.

Архетипічність музичних кодів у піснях пов'язана із осередками древніх слідів людської психіки. За засобами комунікації між людьми Д. Кірнарська виділяє їх чотири. На прикладі двох пісень визначимо їхні коди-архетипи. Народні пісні «Вже сонце низенько» та «І шумить, і гуде» мають певні спільні події й образи та зовсім різне їхнє втілення. У першому зразку, як і у другому, головна героїня Дівчина, що чекає кохання. У обох є суворі матері, одна – хлопців не пускає до хати, коли «вже сонце низенько, вечір близенько», а друга – не дозволяє хлопцям доню проводжати до дому «Ой прошу ж я тебе, не веди ж ти мене, бо сердиту матір маю, буде бити мене». Звичайно, на першому місці у піснях слова, які розкривають зміст та інформацію. Образ матері у другому зразку характеризується словами «буде бити мене» та й у спогадах доньки «Ой ти, ненько, моя, а я донька твоя, тоді було бити-вчити, як маленька була». Образ хлопця в пісні «Вже сонце низенько» викликає обурення «Ой я тебе люблю, ще й любити буду, тільки признаюся, що брати не буду». У пісні «І шумить, і гуде» сама дівчина виводить формулу свого щастя «треба мені чоловіка: ні старого, ні малого – козаченька молодого. Щоб у полі орав, і у домі дбав, ой а мене молодую, та й хозяйкою звав!».

Колоритність картин оформлюється музичними засобами, в яких яскраво представлений синтез слів і мелодій. Інтонаційні коди прохання, як у пісні «Вже сонце низенько», де дівчина звертається до коханого «спішу я до тебе, ти ж моє серденько» проявляються у вигляді хвилястого контуру мелодії (вона не впевнена). Як пише про такий тип звернення Д. Кірнарська: «м'язово-моторна складова архетипу прохання спирається на уклін, схиляння голови і всього корпусу – інтонаційний профіль, відповідний базисній формі прохання, такий уклін відтворює: подібні мелодії виходять із так званої "вершини-джерела", як наприклад, відома фраза-питання Ленського "Що день прийдешній мені готує?" або фраза-питання Тетяни "Хто ти, мій ангел чи охоронець?"» [6, 80]. Так само у народній пісні про нерозділене кохання: початок з верхньої ноти, потім поступеневий спад, хвилястий мелодійний контур, інтонації любовної жалоби – комунікативний код-архетип ліричної пісні.

Інший архетип й інтонаційні комунікації у пісні «І шумить, і гуде». Взаємодія дівчини, яка знає чого хоче від життя, матері, майбутнього чоловіка. Просторово-руховий, енергійний аналог комунікативного архетипу заклику характерний для цієї пісні. Без тіні сумніву, за допомогою активних ламаних висхідних стрибків мажорної мелодії, трактується природний рух пісні. На відміну від попередньої мінорної пісні, в якій розв'язка зумовлена відмовою хлопця від закоханої у нього дівчини та презентацією архетипу-коду ліричної пісні з проханням.

Цікаво, що ліричні народні пісні увібрали в себе узагальнені конструкти, які відображають у звукові зміст. «Ой дівчино, шумить гай» також має код інтонації заклику. Тільки побудова пісні відрізняється від «І шумить, і гуде» тим, що в ній словесний текст розташований діалогічно. Хлопець починає пісню, дівчина відповідає. На допомогу приходять образи природи в дії (шумить гай, нехай шумить й ще гуде) та образ майбутньої хати і чужої хати, як свекрухи лихої. Моторні хлопець і дівчина, моторний еквівалент архетипу-коду заклику схожі на давні зразки військових або шаманівських архетипів.

Архетип-код прохання в піснях «Ніч яка місячна» та «Місяць на небі» можна охарактеризувати так само, як і в пісні ««Вже сонце низенько», що є підтвердженням стійкості первинних інтонацій та їхньої пізнаваності, не дивлячись на зміст і, навіть, щасливу чи нещасливу розв'язки.

Стійкість у традиції зберігається й у відношенні інструмент-виконавець. Інструмент «кобза» відомий за описом М. Лисенка як козацький інструмент, який був козаку і вірною дружиною (до речі необов'язково мається на увазі жінка, а дружина як вірне військо), і мальованою бандурою. Кобза і бандура були для козаків тотожними. Кобзарі як співаки і музиканти зберігали і передавали інформацію у формі історичних пісень і дум. Вони мандрували від міста до міста і були схожі на давньогрецьких поетів-кіфаредів, арабських поетів – (співаки-акини), трубадурів у середньовічній Європі, скальдів у вікінгів та інших. Їхня творчість вже на генетичному рівні передавала від покоління до покоління інформацію про минулі події суспільства та світогляд народу у самих простих формах – піснях, казках, оповідях. Вони сприяли тому, що виникали стійкі мовні обороти, які поступово набували ознак коду (як систему умовних знаків, символів, позначень). А вже в сучасній культурі (музиці, літературі тощо) ми тільки за назвою «Кобзар» як код розуміємо, яка інформація наповнює цей зміст.

Зіставлення фольклорного образу і глибинного змісту створює певний код дум та історичних пісень. Появу українських дум частіше за все пов'язують із козаччиною та боротьбою українського народу із турками і татарами. Найбільш відомі думи про козака Голоту, Самійла Кішку, Івана Богуна, Марусю Богуславку. Їхні образи є втіленням ідеї боротьби за свободу. У думах дуже часто використовувалися символи цієї боротьби – ворон як ворог, козак – це сокіл, зозуля ототожнювалася із матір'ю або вдовою тощо. З музичної точки зору теж були знакові константи, а саме, вступ-зачин, протяжна мелодія-розповідь з детальним описом подій, з неодноразовими повторами. Але найхарактернішою особливістю мелодики дум є її імпровізаційність, яка обумовлена вільними поетичними комплексами. Більш постійною є початкова музична побудова, яка і варіюється в подальшому розвиткові. З музичних кодів виділяються інтонації плачу, які були характерні і для сербських та болгарських епічних пісень. Цікаво, що думи, які склалися на Правобережній Україні у боротьбі з польськими завойовниками, були близькі до карпатського регіонального фольклору.

Обрядовий фольклор містить давні жанри народних пісень, які не змінюються століттями внаслідок того, що вони мають своє функціональне призначення та символічний ряд образів-кодів зі стійкими музичними структурами – формульними наспівами та характеризуються короткими мелодіями на різні поетичні тексти з величезною кількістю куплетів. Сучасні українські композитори, як цитують фольккоди, так і пишуть власні композиції у народному дусі. Яскравим прикладом є Ганна Гаврилець цикл «П'ять обробок народних пісень» для народного голосу та камерного оркестру, до якого входять пісні з кодовою інформацією («Русальна», «Сьогодні Івана», «Засвічу свічу», «Купалочка», «Ще петрівочки дві неділочки»). Молодого композитора Олександра Шимка теж приваблює фольклор своєю місткістю ритмокодів («Коломийка», «Ой нема, нема мого Іваночка» – ритми коломийок), та протяжністю і неповторністю мелодій «Колискова» з твору «Рівновага» (2011), фільм «Буковина – земля Українська».

Фольккоди мелодичні і ритмічні довгі часи приваблювали і продовжують хвилювати композиторів. Виникає багато творів, семантично пов'язаних із фольклором. Видатний український композитор, шістдесятник, представник групи «Київський авангард» Леонід Грабовський теж звернувся до українського мелосу в своїх творах «Чотири українські пісні» (1959), «Симфонічні фрески» (1961), спочатку музика до фільму, а потім – симфонія-легенда «Вечір на Івана Купала» (1976). Усі ці твори поєднують фольклор та композиторській метод алгоритмічної композиції. Симфонія-легенда «Вечір на Івана Купала» складається із семи частин, кожна з яких розкриває зміст твору за допомогою цитат-алюзій. Так, у першій частині «Вступ і Пастораль» композитор звертається до архаїчної теми, яка викликає асоціації із епічною мелодією дум. У другій частині «Бурлеска» народність мелодій пов'язана із використанням ритмів, притаманних народним чоловічим танцям – за змістом твору Л. Грабовського – вибрики парубків на зустрічі бродяги Басаврюка. Купальські пісні з варіаціями використані композитором у частині «Буколічні строфи», що розкривають таємничі пригоди у купальські ніч. На відміну від мрійливої частини наступна «Балада» насичена передзвонами, мелодіями гопака, троїстих музик і вступає в силу купальська ніч із нечистю, коли на Петра ллється золотий дощ за вбивство дитини. Музика сьомої частини («Плач») передає почуття страху, болі, жахів за розплату за скоєний гріх. Герої повісті Миколи Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки» є символами-кодами, які розкриваються Л. Грабовським фольккодами, що семантично поєднує різні види мистецтва засобами фольклору.

Починаючи з XIX століття, звернення композиторів до української народної пісні було природним. Об'єднання народних пісень у циклічні твори за принципом сюїтності було типовим явищем

української музики другої половини XIX і початку XX століть. Цю традицію розпочав М. Лисенко своїми „вінками" веснянок, її підхопили Ф. Колеса («Вулиця»), К. Стеценко («Колядки й щедрівки») та у XX столітті ця традиція не припинялася. Мирослав Скорик використовує аутентичний музичний матеріал (інтонації-коди та ритмокоди) західноукраїнського регіону та засоби симфонічного розвитку у творі «Три народні весільні пісні» для сопрано та камерного оркестру.

Мелодії-коди хороводних пісень використовуються в різних жанрах: дитяча опера «Зима і Весна» М. Лисенка; «Симфонія № 2» Л. Ревуцького; «Веснянки» та балет «Пан Каньовський» М. Вериківського; «Пам'яті Лесі Українки» А. Штогаренка; фольк-опера «Квіт папороті» Є. Станковича; сюїта «Колгоспне свято» В. Нахабіна та ін.

Багато сучасних українських композиторів звертається до цитування народних пісень та танців. Віктор Степурко у своїй творчості розкриває великий потенціал фольклору: «Дощик, дощик» парафраза на тему української народної пісні, «Дощик», «Ой, не світи, місяченьку» обробки українських народних пісень, колядка «Темненька нічка», «Чи ти, милий, пилом припав» для мішаного хору без супроводу, «Дві обрядові пісні» для жіночого вокального ансамблю та оркестру українських народних інструментів: «Петрівочка», «Обжинкова». Композитор вдало використовує практику поєднання сучасної системи ладової організації з народними принципами розвитку. Саме в такому синтезі сучасних форм мажоро-мінору із численними варіантами народних ладоутворень композитор знаходить джерело оновлення фольккодів.

Наукова новизна роботи полягає у вивченні особливостей фольклору та виявленню кодів у музичних жанрах народної творчості. На основі психологічного словнику інтонаційного слуху Д. Кірнарської визначено комунікативні архетипи як універсальні семіотичні коди або фольклорні коди, що створюють процес «подвійного кодування».

Висновки. На основі визначення коду як системи умовних знаків чи символів, зазначено, що в музиці фольккод пов'язаний із жанрами, мелодичними інтонаціями, ритмічними формулами, які представлені сталими структурами. Ритм, мелодія, жанр народної пісні або танцю містять інформацію-код із функціями передачі, обробки, зберігання протягом тривалого часу. Усі функції фольклорних кодів піддаються шифровці та розшифровці внаслідок постійно взаємодіючими між собою кодами, текстами, контекстами, мовою. Визначено, що інтонаційним кодам (комунікативним архетипам) належать характерні моторно-пластичні рухи, візуально-просторові лінії та ритми. Процес «подвійного кодування» в музичному фольклорі пов'язаний із змінами, трансформаціями та інтерпретаціями, які відбуваються на різних рівнях комунікації.

Література

1. Андрейчук Н. І. Застосування терміну код в антропокультурній лінгвістиці / Н. І. Андрейчук // Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка». Серія: Проблеми української термінології. – № 648. – 2009. – С. 113–117.
2. Багнюк А. Символи Українства : художньо-інформаційний довідник : видання друге, доповнене / Анатолій Багнюк. – Тернопіль : ТзОВ «Терно-граф», 2009. – 832 с.
3. Дей О. І. Поетика української народної пісні / О. І. Дей. – К. : Наук. думка, 1978. – 252 с.
4. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья / В. Гошовский. – М. : Сов. композитор, 1968. – 478 с.
5. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті / С. Грица. – Тернополь «Астон», 2000. – 228 с.
6. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д. Кирнарская. – М.: Таланты – XXI век, 2004. – 496 с.
7. Лисенко М. Зібрання творів : у 20 т. / Микола Лисенко. – К., 1958. – Т. 19.
8. Пасічник В. Питання музичних діалектів у науковій спадщині Володимира Гошовського // Вісник Львівського університету. Серія мистецтво. – 2013. – Вип. 12. – С. 103–113.

References

1. Andreychuk, N. I. (2009). Application deadline anthrop-cultural code in linguistics. Bulletin Nat. Univ. "Lviv Polytechnic". Series: Problems of Ukrainian terminology, 648, 113–117 [in Ukrainian].
2. Bagnyuk, A. (2009). Ukrainians, artistic and informative guide, second edition, supplemented. Ternopil, LLC «Terno-graph» [in Ukrainian].
3. Day, O. I. (1978). Poetics of Ukrainian folk song. Kyiv: Scientific Thought [in Ukrainian].
4. Hoshovskyy, V.(1968). Ukrainian Transcarpathia songs. Moscow: Sov. composer [in Russian].
5. Gritsa, S. (2000). Folklore in space and time. Featured Articles. Ternopol «Aston» [in Ukrainian].
6. Kirnarskaya, D. K. (2004). Psychology special abilities. Musical ability. Moscow: Talents – XXI century [in Russian].
7. Lysenko, M. (1958). Collected Works: in 20 Volumes. Vol. 19. Kyiv [in Ukrainian].
8. Pasechnik, V. (2013). Question musical dialects in the scientific heritage of Bulletin of Lviv University. Mist. Series, 12, 103–113 [in Ukrainian].

УДК 784.1

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

ПРОБЛЕМИ СТРОЮ В СУЧАСНІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ A CAPPELLA

Мета статті полягає в розгляді «наріжного каменя» в хоровому співі, – строю, виявленню специфіки роботи над ним при розучуванні сучасних хорових творів a cappella. Об'єктом є сучасна хорова музика a cappella. Предметом статті є кантата «Сокровенны разговоры» М.Сидельникова. **Методологія** дослідження полягає у використанні загальнонаукових та конкретно-наукових методів. Теоретичну базу дослідження становлять положення, які ґрунтуються на науково-методичних роботах з хорознавства: Г. Григор'євої, І. Гулеско, Г. Дмитревського, О. Єгорова, В. Живова, В. Краснощекова, П. Левандо Ю. Паісова, Л. Пархоменко і багатьох інших, що пов'язані зі специфікою хорового виконавства. **Наукова новизна.** Запропонована стаття за своєю проблематикою і змістом демонструє прагнення автора заповнити «прогалину» у наукових розвідках щодо технології роботи над строєм у сучасних хорових творах a cappella. **Висновки.** На прикладі аналізу особливостей роботи над строєм в кантаті «Сокровенны разговоры» М. Сидельникова, ми намітили магістральні напрями освоєння сучасної хорової музики a cappella. Слід підкреслити, що робота над чистотою хорового ладу у творах XX століття, з одного боку, продовжує традиційну лінію, широко розглянуту у працях з хорознавства, а з іншого – має низку особливостей. При освоєнні і виконанні сучасної хорової музики a cappella потрібна фізіологічна перебудова організму самих виконавців, і, в першу чергу, – слухова. З огляду на природно-фізіологічні особливості хорового співу, слід домагатися навичок закріплення м'язових відчуттів виконавців і вміння координування правильного слухового «чуття» і технічно правильного відтворення. При роботі над строєм, виконавцям необхідно спиратися на широке освоєння дисонансу і брати за свій природний критерій почуття центрального тону (або співзвуччя) як своєрідної точки відліку.

Ключові слова: академічна хорова музика a cappella, хоровий стрій, М.Сидельников.

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

Проблемы строя в современной музыке a cappella

Цель представленной статьи заключается в рассмотрении «краеугольного камня» в хоровом пении, – строя, выявлению специфики работы над ним при освоении современных хоровых произведений a cappella. Объектом является современная хоровая музыка a cappella. Предметом статьи является кантата «Сокровенны разговоры» Н. Сидельникова. **Методология** исследования заключается в применении системного и сравнительного методов. Теоретическую базу исследования составляют положения, основанные на научно-методических работах, связанных со спецификой хорового исполнительства: Г. Григорьевой, Гулеско, Г. Дмитревского, А. Егорова, В. Живова, В. Краснощекова, П. Левандо Ю. Паисова, Л. Пархоменко и многих других. **Научная новизна.** Предлагаемая статья по своей проблематике и содержанию демонстрирует стремление автора заполнить «пробел» в научных исследованиях по технологии работы над строем в современных хоровых произведениях a cappella. **Выводы.** На примере анализа особенностей работы над строем в кантате «Сокровенны разговоры» Н. Сидельникова, мы наметили магистральные направления освоения современной хоровой музыки a cappella. Следует подчеркнуть, что работа над чистотой хорового строя в произведениях XX века, с одной стороны, продолжает традиционную линию, широко рассматриваемую в работах по хороведению, а с другой имеет ряд особенностей. При освоении и выполнении современной хоровой музыки a cappella необходима физиологическая перестройка организма самих исполнителей, и в первую очередь – слуховая. Учитывая природно-физиологические особенности хорового пения, следует добиваться навыков закрепления мышечных ощущений исполнителей и умения координации верного слухового «слышания» и технически верного воспроизведения. При работе над строем, исполнителям необходимо основываться на широком освоении диссонанса и иметь своим естественным критерием чувство центрального тона (или созвучия) как своеобразной точки отсчета.

Ключевые слова: академическая хоровая музыка a cappella, хоровой строй, Н.Сидельников.

Batovskya Elena*, PhD in Arts, associate professor of the choral conducting chair, Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts*

Problems of the order in modern music a cappella

Purpose of Article. The goals of the presented article are to examine the «cornerstone» in choral singing, order, and to identify the specific work on it, learning modern choral works a cappella. The object is a modern a cappella

© Батовська О. М., 2016

choral music. The subject is the cantata «Modern talks» of M. Sydelnykov. **Methodology.** In this study, we used analytical and comparative research methods and systematic approach. The theoretical basis of the study are provisions that are based on scientific and methodological works on choral science of G.Grigorieva, I.Hulesko, G.Dmytrevski, O.Yegorov, V.Zhivov, V.Krasnosceki, P.Levando Y.Paisov, L.Parkhomenko and others that are related to the specific choral performance. **Scientific novelty**. The problematic and content of the proposed article show the author's desire to fill «gaps» in scientific researches on the technology of the work on order in modern choral works a cappella. **Conclusions.** On the example of analysis of the features of the order in the cantata «Modern talks» of M. Sydelnykov we outlined main directions of development of modern choral music a cappella. It should be emphasized that on the one hand, the work on the purity of choral order in the works of XX century continues the traditional line that is widely discussed in the works on choral science, and on the other hand it has a number of features. During the development and performing of modern choral music a cappella we need the physiological changes of the most artists` body, particularly their hearing. The natural physiological characteristics of choral singing skills consolidation muscular sensations of artists and the ability to coordinate the correct ear "hearing" and technically correct play should be pursued. Working on the order, performers must be based on a broad exploration of dissonance and have the central ton sense (or accord) as their natural criteria.

Keywords: academic choral music a cappella, choral order, M. Sydelnykov.

Постановка проблеми. Виконавський аспект сучасної хорової музики a cappella викликає значний інтерес для музикознавців і хорових диригентів. Техніки композиції хорової музики XX ст., такі як додекафонія, серіалізм, сонорика (сонористика), мікрополіфонія, алеаторика, формульна композиція та інша створили нові виконавські труднощі. Незважаючи на солідний корпус робіт з проблем хорознавства, хорової фактурі і хорового письма, питання методики роботи над сучасною хоровою музикою a cappella практично не розкриті.

Огляд наукових джерел з технологічних проблем роботи з хором провідних науковців і диригентів-практиків, таких як: Є. Білявський [1], Т. Богданова [2], К. Виноградов [3], Г. Дмитрієвський [5], О. Єгоров [6], В. Краснощоков [8], К. Пігров [9], В. Самарін [10], Т. Смирнова [11], В. Соколов [12], Г. Стахе [13], А. Ушкарьов [14], засвідчує, що інтереси авторів зосереджуються на окремих аспектах технологічних проблем роботи з хором. Названі праці є значною науковою і методичною цінністю, але, на нашу думку, лише частково розкривають обрану для дослідження тему.

Актуальність теми даної статті обумовлена тим, що в сучасному музикознавстві не достатньо розроблені як питання композиції сучасної хорової музики, так і питання її виконання.

Мета представленої роботи полягає в розгляді «наріжного каменя» (К. Пігров) в хоровому співі, виявлення специфіки роботи над ним при розучуванні сучасних хорових творів a cappella. Об'єктом досліджуваної теми є сучасна хорова музика a cappella. Предмет обраної теми є кантата «Сокровенны разговоры» М.Сидельникова у виконавському аспекті.

Теоретичну базу дослідження становлять положення, які ґрунтуються на науково-методичних роботах з хорознавства: Г. Григор'євої [4], Г. Дмитрієвського [5], О. Єгорова [6], В. Краснощокова [8] і багатьох інших, що пов'язані зі специфікою хорового виконавства.

Методологічну основу дослідження становлять загальнонаукові та конкретно-наукові методи.

Наукова новизна. Запропонована стаття за своєю проблематикою і змістом демонструє прагнення автора заповнити «прогалину» у наукових розвідках щодо технології роботи над строєм у сучасних хорових творах a cappella.

Викладення основного матеріалу. Проблеми ладу в хорі пов'язані з ускладненням гармонійної сфери музики, зокрема, застосуванням акордів нетерцової структури і поліакордів. Серед підходів роботи вибудовування ладу в хорі під час роботи над творами із сучасною музичною мовою можна назвати наступні:

а) з позиції інтервального структури акорду;

б) з позиції тембро-фонізму [7].

Під час вивчення гармонійних співзвуч сучасної музики a cappella можна запропонувати наступний метод: спочатку вибудувати консонуючі інтервали (октаву, квінту, кварту, терції, сексти, велику секунду), а потім по мірі їх загострення дисонуючі (тритон, велику септиму, півтон).

Якщо акорди мають в основі або складаються тільки з дисонуючих інтервалів, то вибудовувати їх слід з нижнього голосу, як би «нашаровуючи» на нього «гострі» інтервали.

Вибудовування ладу на тембро-фонічній основі застосовується на прикінцевій стадії розучування матеріалу, коли виконавець може чути не тільки свою мелодійну лінію, а й акорд в цілому, його барвистість, і тому для нього не становитиме складність впевнено інтонувати свою ноту, а в разі необхідності провести її енгармонічну заміну.

Хоровий лад нерозривно пов'язаний з такими елементами хорової техніки, як ансамбль, дикція, вироблення гнучкого нюансування; інтонування залежить від теситурних умов, метроритмічної організації музики. Тому між усіма цими критеріями необхідно відчувати і знаходити зв'язок, яка забезпечить високохудожнє розкриття образу, закладеного у виконуваному творі.

Ґрунтуючись на вищеописану методику досягнення чистої інтонації і строю в хорі, перейдемо до конкретних прикладів.

Кантата для хору a cappella М. Сидельникова «Сокровенны разговоры» привнесла багато нового в хорову музику XX ст., завдяки використанню інструментальних методів у хоровому виконавстві і яскравої сонорності.

Виконання кантати для хору a cappella М.Сидельникова «Сокровенны разговоры» представляє певні виконавські складності, пов'язані з ладогармонічним мисленням. Його особливості полягають в органічному синтезі російського фольклору з формами звуковисотних закономірностей сучасної музики. На думку Г. Григор'євої ці форми можна об'єднати поняттям «змішаної техніки», що має на увазі різні типи взаємодії тонального і поза тонального способів мислення. «"Змішана техніка" існує у в двох основних різновидах – квазітональності і квазісерійності. У першому випадку мова йде про різні форми насичення тональності вільно хроматичними, а також серійними способами звуковисотної організації, при якій залишається лише "видимість" централізованої функціональної системи; в іншому випадку, серійність представлена як такого роду хроматична система, в якій строгість даного типу техніки письма умовна, "підірвана" тонікальністю окремих основ ...» [4, 9].

У кантаті елементи атонального письма зустрічаються фрагментарно, тому що М. Сидельников у більшості випадків мислить тонально. Проте, композитор, для додання яскравої контрастної образності, використовує дві вищеназвані техніки сучасного письма.

Приклади квазітональної техніки зустрічаються практично в усіх частинах кантати, але епізодично. На користь сказаного свідчать тональні основи, виражені у вигляді:

- квінтових педалей в партії басів (№ 1 «Эпиграф», такти 2-5; № 4 «Ой, вы горы мои» – розділи D, L; № 5 «Шла эскадра» – квінта у барабана в розділі G, D – в хоровій партії; № 7 «Последний плач гармошки», такти 2-5);
- квінти в партії альтів і тенорів, які можуть розглядатися як варіант педалі у басів. Вони використовується в номерах, написаних для жіночого хору (№ 2 «Ходил, гулял Ванюшка» – розділи A-C; № 3 «Разбойная песня» – розділи K-H);
- методу мелодійного ostinato. Постійно повторюваний мотив немов «цементує» вертикаль і стає основою, на яку нашаровуються інші звукові пласти (№ 2 «Ходил, гулял Ванюшка» – у вступі та розділах A-E, M; № 3 «Разбойная песня» – повністю пронизаний повторюваними мотивами в розділах A-E, K-N; № 4 «Ой, вы горы мои» – розділи A, C, O);
- ритмізованого ostinato інтервальних або акордових утворень (№ 2 «Ходил, гулял Ванюшка» – розділи E, K, L; № 1 «Эпиграф» – розділ B; № 2 «Ходил, гулял Ванюшка» – розділи F-I; № 3 «Разбойная песня» – розділи J-K; № 5 «Шла эскадра» – розділи F, K-R; № 7 «Последний плач гармошки» – розділи B-J).

Яскравими прикладами квазісерійності є № 4 «Ой, вы горы мои» і № 5 «Шла эскадра».

У № 4 «Ой, вы горы мои» серійність виявляється як вільна послідовность 12-ти тонів, висхідними ходами на малу септиму, збільшену кварту, також у переліку і розщепленні одного тону. Тематично номер побудований на принципі повторності інтонаційних осередків. Також слід виокремити своєрідну поліфонію пластів, де в кожному голосі прослуховується власна інтонаційна лінія. Під час роботи над строєм у даному номері допоможе метод утримання в пам'яті артистами хору тонічних опор в рамках невеликих побудов. Даний номер надзвичайно складний ще й тому, що композитор трактує хор як інструментальний ансамбль або камерний оркестр. Неприхована оркестровка простежувалася у використанні тематичного матеріалу для хору. Інтонаційні принципи сучасної поліфонії мають своє коріння в бахівській і добахівській поліфонії, і тому поряд з особливостями інтонування в музиці XX століття, вироблення гарного хорового строю в поліфонічній музиці спирається на вже існуючі традиції.

Роботу над строєм № 5 «Шла эскадра» ускладнює те, що композитор відмовляється від мелодії (як головної музичної думки), переглядаючи сам принцип ієрархічного розподілу на мелодію і супровід. Усі пласти фактури рівноцінні і націлені на відтворення картини катастрофи. Передчуття неминучої загибелі відбивається в ритміці і у використанні у вокальній партії незручних стрибків, особливо на нону. Повтори слів, вигуки-вигуки, принцип речитації при мінливій динаміці – все це складає труднощі при досягненні ансамблю і строю в хорі.

Розглянемо деякі особливості роботи над строєм в № 7 «Останній плач гармошки». Вступний розділ написаний в квазітональній техніці письма, де у партії басів звучить опорний тональний центр g moll, на який нашаровуються акорди терцової і нетерцової структури в низхідному хроматичному русі. У даному випадку, при роботі над строєм в хорі, одним із способів вибудовування поліакордів буде «надбудування». Спочатку треба «вибудувати» прості акорди у чоловічій групі (тонічний тризвук g moll), потім на звучання тризвуку чоловічого хору «нашарувати» гармонійні освіти жіночої групи хору. Значну увагу необхідно приділити виробленню навичок слухового розчленування і об'єднання складових шарів, де функціональне «ядро» знаходиться в чоловічій групі хору, а «надбудова» в жіночій групі хору. Проте, слід враховувати, що інтонування терцових акордів (септакордів, нонакордів), а також акордів з альтерованими і роздвоєними ступенями, побічними тонами спирається на правила вироблення правильного вертикального (акордового) ладу, описані в згадуваних працях з хорознавства. Правильність інтонування можна перевірити середніми голосами змішаного хору – тенорами, II сопрано і альтами, які найбільш складні для інтонування. Їх поєднання і забезпечить чистоту ладу в даному епізоді.

У наступному прикладі буде доречний інший спосіб, заснований на вибудовуванні функції базового акорду вище розміщеного співзвуччя (партії сопрано, альтів і тенорів), тоді як нижній голос (басова партія) буде надбудовою. Залежно від розташування основного тематичного матеріалу в партитурі, буде відбуватися перестановка функцій: нижні голоси – «центр», а партія сопрано «надбудова».

Таким чином, на прикладі аналізу особливостей роботи над строєм в кантаті «Сокровенны разговоры» М. Сидельникова, ми намітили магістральні напрями освоєння сучасної хорової музики a cappella. Слід підкреслити, що робота над чистотою хорового строю у творах XX століття, з одного боку, продовжує традиційну лінію, широко розглянуту в роботах з хорознавства, а з іншого має низку особливостей.

Висновки. При освоєнні і виконанні сучасної хорової музики a cappella потрібна фізіологічна перебудова організму самих виконавців, і в першу чергу – слухова. З огляду на природно-фізіологічні особливості хорового співу, слід домагатися навичок закріплення м'язових відчуттів виконавців і вміння координування правильного слухового «чуття» і технічно правильного відтворення. Інтонування інтервалів у сучасній хоровій музиці дає неминучу варіантність як у фрагментах, в яких інтонуються лади, так і в тих, в яких на перше місце висувається інтервальне інтонування, основу якого складає концентрування на елементах певного інтервального комплексу. Тому, під час роботи над строєм, виконавцям необхідно ґрунтуватися на широкому освоєнні дисонансу і мати своїм природним критерієм почуття центрального тону (або співзвуччя) як своєрідної точки відліку. Необхідно також відзначити деякі труднощі для інтонування сучасної хорової музики, що відображають специфіку її гармонії: елементи мовного інтонування; різні звуконаслідувальні ефекти; всі види мікрохроматики, що не були порушені в даній роботі і потребують окремого розгляду.

Література

1. Білявський Є.Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі / Є.Г. Білявський. – К.: Музична Україна, 1984. – 40 с.
2. Богданова Т.С. Основы хороведения : учебное пособие./ Т.С. Богданова. – Минск: БГПУ, 2009. – 132 с.
3. Виноградов К.П. Работа с хором./ К.П. Виноградов. – М., 1951. – 164 с.
4. Григорьева Г. Николай Сидельников / Г.Григорьева. – М.: Сов. Композитор, 1986. – 136 с.
5. Дмитрієвський Г.О. Хороведение и управление хором. / Г.А. Дмитриевский. – М.: Музыка, 1957. – 312 с.
6. Єгоров О.О. Основы хорового письма. – Л.: Искусство, 1939. – 297 с.
7. Карасева М.В. Теоретические проблемы современного сольфеджио : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / М.Карасева. – Москва : МГК, 1987. – 223 с.
8. Краснощоков В.І. Вопросы хороведения / В.И. Краснощёков. – М.: Музыка, 1969. – 300 с.
9. Пігров К.К. Руководство хором. / К.К. Пигров. – М.: Музыка,1964. – 220 с.
10. Самарін В.А. Хороведение и хоровая аранжировка: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений./ В.А. Самарин. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 352 с.
11. Смирнова Т.А. Хорознавство (історія, теорія, методика): Навч. посіб. / Т.А. Смирнова. – Х.: ХДПУ, 2000. – 180 с.
12. Соколов В.Г. Работа с хором. / В.Г. Соколов. – М.: Музыка, 1967. – 227 с.
13. Стахе Г.М. Повний практичний курс з хорознавства : навч. посіб. / Г.М. Стахе. – Суми : СумДПУ, 2011. – 116 с.
14. Ушкарьов А.Ф. Основы хорового письма: Учебник. – 2-е изд. / А.Ф. Ушкарев. – М.: Музыка, 1986. – 231 с.

References

1. Bilyavskyj, Ye. (1984). Studying of the modern music language in a choir. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
2. Bogdanova, T. (2009). The fundamentals of the choral science. Minsk: BGPU [in Russian].
3. Vinogradov, K. (1951). Work with a choir. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
4. Grigoreva, G. (1986). Nikolay Sidelnikov. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
5. Dmitrievskiy, G. (1957). Choral science and the ruling of a choir. Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Yegorov, A. (1939). Fundamentals of the choral writing. L.: Iskusstvo [in Russian].
7. Karaseva, M. (1987). Theoretical problems of the modern solfegio. Candidate's thesis. Moscow: MGK [in Russian].
8. Krasnoshchekov, V. (1969). Issues of Choral science. Moscow: Muzyka [in Russian].
9. Pigrov, K. (1964). Ruling of a choir. Moscow: Muzyka [in Russian].
10. Samarin, V. (2002). Choral science and choral arrangement. Moscow: Izdatelskiy tsentr «Akademiya» [in Russian].
11. Smyrnova, T. (2000). Choral science (history, theory, methodology). Kharkiv: XDPU [in Ukrainian].
12. Sokolov, V. (1967). Work with a choir. Moscow: Muzyka [in Russian].
13. Staxe, G. (2011). Total practical course on Choral science. Sumy: SumDPU [in Ukrainian].
14. Ushkarev, A. (1986). Fundamentals of the choral writing. Moscow: Muzyka [in Russian].

УДК 781.03

Іванніков Тимур Павлович,
кандидат мистецтвознавства,
докторант кафедри теорії та історії
музичного виконавства Національної
музичної академії України ім. П.І. Чайковського
premierre.ivannikov@gmail.com

ГІТАРНЕ МИСТЕЦТВО В АСПЕКТІ ФЕНОМЕНОЛОГІЇ ТВОРЧОСТІ: ДОСВІД КОНСТИТУЮВАННЯ

Метою статті є розробка ідей конституювання феноменології творчості в сучасному гітарному мистецтві з урахуванням наукового досвіду філософських, психологічних, мистецтвознавчих досліджень. Це відкриває широкий спектр напрямів когнітивного пошуку і передбачає залучення різноманітних аналітичних підходів. **Методологія** дослідження базується на використанні феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального методів, що дозволяє отримати комплексне уявлення про феноменологічні аспекти вивчення гітарного мистецтва. **Наукова новизна** полягає у застосуванні конституювання як феноменологічного механізму та інструменту дослідження, що розширює масштаб і глибину вивчення феноменів сучасного гітарного мистецтва. **Висновки.** Запропонована модель конституювання феноменології гітарної творчості відображає його межі крізь призму масштабних горизонтів осмислення. Відповідно до них формуються структурні блоки потенційних напрямів дослідження: філософські (феноменологічні, герменевтичні), психологічні (психоакустика, психологія сприйняття, сучасна гітарна органологія, типологізація творчої особистості), культурно-історичні та художньо-естетичні (культурологічні, соціологічні, історіографічні, біографічні, естетичні дискурси), музикознавчі (аналіз мовних, композиційних, драматургічних, інтонаційно-смислових аспектів).

Ключові слова: феноменологія творчості, конституювання, гітарне мистецтво, змістові горизонти.

***Иванников Тимур Павлович**,кандидат искусствоведения,докторант кафедры теории и истории музыкального исполнительства Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского*

Гитарное искусство в аспекте феноменологии творчества: опыт конституирования

Целью статьи является разработка идей конституирования феноменологии творчества в современном гитарном искусстве с учетом научного опыта философских, психологических, искусствоведческих изысканий. Это открывает широкий спектр направлений когнитивного поиска и предусматривает задействовать разнообразные аналитические подходы. **Методология** исследования базируется на использовании феноменологического, компаративного, структурно-функционального методов, которые позволяют получить комплексное представление о феноменологических аспектах изучения гитарного искусства. **Научная новизна** заключается в применении конституирования как феноменологического механизма и инструмента исследования, расширяющего масштаб и глубину изучения феноменов современного гитарного искусства. **Выводы.** Предложенная модель конституирования феноменологии гитарного творчества отражает его грани сквозь призму масштабных

© Іванніков Т. П., 2016

горизонтов осмысления. В соответствии с ними формируются структурные блоки потенциальных направлений исследования: философские (феноменологические, герменевтические), психологические (психоакустика, психология восприятия, современная гитарная органология, типологизация творческой личности), культурно-исторические и художественно-эстетические (культурологические, социологические, историографические, биографические, эстетические дискурсы), музыковедческие (анализ языковых, композиционных, драматургических, интонационно-смысловых аспектов).

Ключевые слова: феноменология творчества, конституирование, гитарное искусство, смысловые горизонты.

Ivannikov Timur, *PhD in Arts, doctoral-student of the theory and history of national musical performance chair, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Guitar art in aspect of phenomenology of creativity: experience of constitution

Purpose of Article. The purpose of the article is the development of the ideas of the constitution of the phenomenology of creativity in the modern guitar art in view of the scientific experience of philosophical, psychological, art history researches. This opens up a wide range of areas for cognitive research and provides for the involvement of different analytical approaches. **Methodology.** The research methodology is based on the use of the phenomenological, comparative, structural and functional methods, which allow us to obtain a comprehensive understanding of the phenomenological aspects of the study of guitar art. **Scientific novelty.** Scientific novelty consists in the application of the constitution as a mechanism and phenomenological research tool, which expands the scale and depth of the study of the phenomena of contemporary guitar art. **Conclusions.** The proposed model of the constitution of the phenomenology of guitar art reflects its faces through the prism of scale horizons of thinking. According to them, the building blocks of potential areas of study are formed: philosophical (phenomenological, hermeneutical), psychological (psychoacoustics, psychology of perception, organology of modern guitar, typology of creative personality), culturally-historical and artistically-aesthetic (cultural, sociological, historiographical, biographical, aesthetic discourses), musicology (analysis of language, composition, drama, intonation and semantic aspects).

Keywords: phenomenology of creativity, constitution, guitar art, semantic horizons.

Актуальність теми дослідження. Вивчення феноменології творчості в сучасному гітарному мистецтві відкриває широкий горизонт дослідницького поля і передбачає залучення різноманітних аналітичних підходів. Значно більша амплітуда огляду виникає на рівні феноменології творчості в цілому, через що гітарна музика постає лише одним з її спектрів. Накопичений науковий досвід стає багажем для багатьох окремих досліджень, в яких представлені різні феноменологічні ідеї та пошукові напрями у сферах дослідження композиторської творчості (Л. Акопян)[1] і музичного виконавства (Г. Ципін), конституювання феноменології творчості з позицій філософії (О. Управітелев), психології (С. Сєїдов, С. Марков), педагогіки (Д. Іванова).

Мета дослідження. Метою статті є розробка ідей конституювання феноменології творчості в сучасному гітарному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Основою розуміння феноменології творчості є специфічні філософські процедури дослідження. Спираючись на категоріальний феноменологічний апарат, виокремимо конституювання як принцип побудови, структурування і систематизації, а також осмислення способів «оформлення феноменів у свідомості»[2] [8, 72]. Серед головних тематичних блоків, присвячених філософській ідеї конституювання, зупинимося на тих, які мають пряме відношення до творчості як феномена суб'єктної природи[3].

• Конституювання особистості – встановлення системи зв'язків між елементами внутрішньої структури особистості. Об'єднує ”зв'язки особистості”, установки, що мають внутрішню єдність і належать до нескінченного горизонту історії; єдність мотивів, мотивацій, здібностей, рішень, емоцій особистості» [6, 290].

• Конституювання інтерсуб'єктивності – вивчення, відтворення іншої особистості, її характеристик за допомогою відчування, в основі якого лежить перенесення власного досвіду переживання.

• Конституювання світу як складноструктурованої цілісності, єдності зіставляється з механікою розгляду мистецтва і творчості як комплексних, багатоаспектних феноменів. Передбачає роботу з горизонтами[4] – рівнями даного у свідомості конкретного переживання або сприйняття феномена, що виявляють або передбачають інші відповідні цим рівням властивості, характеристики. Одним із значущих похідних виступає конституювання «об'єктивного світу» – осмислення загального, явленого у свідомості кожної людини досвіду трансцендентних явищ інтелекту й творчості: науки, культури, мистецтва (досягнень наукової думки, шедеврів літератури, музики та ін.), а також їх матеріального втілення (пам'ятників культури і мистецтва, художніх і музичних творів).

• Конституювання часу – формалізація уявлень про характер протікання суб'єктивного (у свідомості) та об'єктивного (незалежного) часу. На макрорівні працює з розрізненням історичних

(хронологічних) часових інтервалів. На мікрорівні актуалізує різні фази становлення, тривалості й фіналізації (фіксації тривалості) протікання в період процесу (в музиці – тривалості тону).

• Конституювання культурних цінностей передбачає упорядкування «регіональних» феноменів у сферах культури і мистецтва, що виявляються як епохи, традиції, течії, школи та ін.[5].

Ознайомлення з наявним досвідом конституювання у проекції на сфери музикознавства, теорії музичного виконавства, психології, філософії, педагогіки дозволяє простежити цілий ряд аналогій, які виводять на вищевикладені блоки філософських ідей, і дає змогу більш широкого розуміння феноменології творчості та пов'язаних з нею моделей конституювання.

Серед масштабних праць у сфері композиторської творчості, що генерують феноменологічний напрям її дослідження, назвемо монографію Л. Акопяна «Дмитро Шостакович: досвід феноменології творчості» [1]. Магістральні ідеї роботи рухаються у фарватері гегелівської «феноменології духу», яка в той же час трактується автором синонімічно гуссерлівському «убаченню сутностей». «Відповідно, – на думку Л. Акопяна, – феноменологічний підхід до творчості художника націлений на те, щоб „убачити" в корпусі залишених ним текстів один зі специфічних, унікальних, цілісних виявів абсолютного духу» [1, 4].

Наведений феноменологічний аналіз дозволяє простежити досить чітку «навігацію» поглядів дослідника на духовні маркери епохи та їх резонування в музиці: цілісний «гештальт» творчості композитора можна угледіти в духовній атмосфері його часу, в руслі «есхатологічного стану», інтуїтивного гностицизму як домінуючих феноменів колективної психології. Проміжні аналітичні процедури спрямовані на виявлення і розгляд усіх змістовних елементів музики: семантики музичних інтонацій-лексем у їхньому зв'язку з культурним минулим; дешифрування символічних фігур; традиційних композиційних і драматургічних аспектів; змістових зв'язків з позамузичними компонентами.

Феноменологія творчості у проекції на сферу музичного виконавства актуалізується Г. Ципіним [12]. Під феноменом творчості автор розуміє «процес підйому і спаду духовних сил» [12, 166], обумовлений особливими психологічними імпульсами (мотивація, вольова установка, спонукання, внутрішній настрій), емоційними і душевними станами (творче хвилювання, сум'яття, осяяння), а також різною специфікою його перебігу (час творчості, ступінь свободи, амбівалентність таланту).

Психологічні механізми, які «заводять» процес творчості або навпаки, перешкоджають його ефективному протіканню, опиняються у фокусі дослідницької уваги. Фактор психологічної впевненості виведений в розряд найважливіших конституйованих елементів феноменології творчості. У сценічних видах мистецтва впевненість виконавця (музиканта, актора, оратора) у своїй творчій праці транслюється слухачеві (глядачеві) безпосередньо, встановлюючи особливий емоційний зв'язок, атмосферу довіри і визнання. Як необхідна психологічна противага виступає сумнів, критична самооцінка. На думку Г. Ципіна, найкраще психологічне середовище для творчості – зосередження на самому процесі, відчуженість від попередніх оціночних критеріїв результату. Розглядаючи амбівалентність як властивість обдарованої натури, дослідник рекомендує ряд процедур, що стабілізують психоемоційну сферу [12, 187–191].

Таким чином, феноменологія творчості, згідно з концепцією Г. Ципіна, конституюється за допомогою декількох важливих ідей, що відображують сутнісні прояви творчого процесу в суто психологічному ключі.

Інший блок наукових досліджень з феноменології творчості, що професійно поглиблює психологічний ракурс, утворює автономну лінію розвитку даної ідеї. Феноменологія творчості виступає окремим аспектом більш глобального дослідницького горизонту – психології творчості. Питання феноменології творчості ставляться в ряд найважливіших, титульних проблемних зон: творчості і світу психічних явищ особистості, стадіальності і динаміки творчого процесу, індивідуальних особливостей творчої особистості, самореалізації особистості тощо [7; 10].

Феноменологія є психологічним підходом, в основі якого покладено вивчення суб'єктивного і безпосереднього сприйняття як найважливішого чинника людської діяльності. Конституюються наступні позиції: філософський розгляд феномена творчості (онтологічний сенс акту творчості, умови і передумови виникнення творчого процесу); визначення творчості в історико-культурному контексті; вивчення творчості з позицій сучасних психологічних концепцій; систематика видів творчої діяльності (художньої, релігійної, наукової, педагогічної, технічної).

Проблема творчої активності особистості в історичній перспективі актуалізується у монографії С. Сєідова «Феноменологія творчості: історія, парадокси, особистість» [9]. Автор послідовно окреслює контури дослідження психології творчості в античній, індійській, китайській, середньовічній арабомовній філософії, а також в основних європейських школах і напрямах психології. У розділі «Феноменологія творчої особистості» конституювання досліджуваного феноме-

на виявляється в структурі тематичних блоків, присвячених: парадоксам творчості[6]; творчості як охоронному механізму психіки; особистості та її структурі; чуттєвим, вольовим і діяльним властивостям особистості; творчій свободі і деградації особистості (соціально-політичний аспект); психології протистояння творчої особистості і суспільства (психологічний аспект); психології культури і структурній типології особистості.

Як доповнення, відзначимо ще одну психологічну концепцію, що випливає із системного опису існуючих теорій творчості. Її автор С. Марков міркує про метафізично-топологічні виміри творчості, про розуміння феномену та його внутрішню природу через розкриття фундаментальних підстав творчості і творчих потенцій особистості [5]. Вчений спирається на трактування творчості як способу існування «деякої абсолютної, початкової і безумовної «першосутності», що конституюється і виявляється за допомогою споконвічних універсалій: свободи, можливості, цілого і взаємодії» [5].

У контурі психологічних досліджень творчості під феноменологією мається на увазі процедура її структурування, що зводить до єдності неоднорідні ознаки, властивості, характеристики, актуальні для даного наукового сектора.

Філософський досвід конституювання феноменології творчості міститься в наукових працях О. Управітелева, зокрема – у статті «Феноменологія творчості» [11]. Запропоновані міркування про творчість (у гранично широкому полі її виявів) базуються на парах філософських категорій: процесу – результату, суб'єкта – об'єкта, змісту – форми. Ключове визначення творчості торкається двох діалектичних пар: «Творчість, що розглядається як цілісна діяльність, є єдністю творчого процесу, творчої особистості і результату творчості. Власне творчими, креативними є процес і особистість. Результат творчості знаходиться за межами творчості, належить світу, відчужується, розташовується у світі соціальної об'єктивації і особистісного здійснення і присутності» [11, 103].

Творчий процес конституюється за допомогою дворівневого трактування феномена: 1) творчий процес як «створення нового, чого раніше не було»; 2) творчий процес як «вираз чого-небудь» [11, 103]. Конституювання автором творчої особистості спирається на наступну дефініцію: «Творча особистість – суб'єкт творчості, людина, що володіє спрямованістю до діяльної зміни буття на основі створення власної мети, засобів і форм цієї зміни» [11, 105]. О. Управітелев виокремлює особливі, характерні саме для творчої особистості властивості: «особлива позиція у ставленні до буття, часу»; «особлива позиція у ставленні до соціуму»; «особлива організація свідомості»; «особливий спосіб життя» [11, 105]. Наведена модель конституювання виявляє структуру феномена творчого процесу і творчої особистості.

Отже, у філософській думці підсумовуються наступні блоки суджень про характер творчого процесу, природу креативності особистості та методологію дослідження:

• характер творчого процесу визначається його стадіальністю, яка структурується чотирма етапами – підготовкою, інкубацією ідеї, осяянням і реалізацією; свідомістю ініціюються крайні етапи, в той час як середні часто належать до сфери несвідомого; перспективи аналізу творчого процесу пов'язуються з «вивченням і реконструкцією мислення людини саме на стадіях переважно несвідомої переробки інформації» [2, 19];

• природа креативності особистості пов’язана з високим енергетичним потенціалом, інтуїтивністю, вмотивованістю, впевненістю в собі, рефлексивністю мислення;

• методологічні напрями вивчення творчості підрозділяються на біографічне, інтроспекціоністське (засноване на інтерв'ю і самозвітах творчої особистості), психометричне (виявляє наявність творчих характеристик шляхом виконання тестових завдань), еволюційно-епістемологічне (спирається на концепцію генетичної природи творчих здібностей), культурно-історичне (виявляє взаємодію між креативною особистістю і соціалізацією її творчих результатів).

Феноменологічні ідеї закладені також у фундамент вивчення педагогічної творчості, його онтології і генеалогії. Зокрема, вони спрямовані на пошук первинних витоків формування людської особистості і генерують методологічну базу дослідження Д. Іванової «Феноменологія педагогічної творчості: онтологічний аналіз» [3]. Автор спирається на феноменологію сприйняття М. Мерло-Понті, теорію архетипів К. Юнга, концепції Е. Гуссерля та М. Хайдеггера. Філософсько-педагогічні пошуки фокусуються навколо проблем виховання і освіти. Змістовий акцент зроблено на пріоритеті суб'єктивного сприйняття і чуттєвого переживання світу над його раціональним, науково формалізованим уявленням.

Д. Іванова оцінює феноменологію як «метод генеалогічного підходу до виховання» [4, 22], який користується широким арсеналом засобів різних дисциплін. Крім спрямованості до витоків будь-якого знання, автором виокремлюються такі елементи феноменології педагогічної творчості, як тілесність і соціальність, взаємозв'язок особистості з собою і оточуючими.

Отже, в науковій літературі феноменологія творчості часто подається як вивчення творчості в її багатоаспектності. Йдеться, в першу чергу, про можливість виявити, охопити і сформулювати різні грані, що структурують та обумовлюють специфіку її вияву стосовно предмета дослідження. У дискурсах феноменології творчості одні науковці обирають шлях історичного генезису феномена (пошук сутності у витоках), інші націлені на осмислення структури феномена і вияв його значущих властивостей. Конституювання виконує роль організуючого принципу, дозволяє виявити і впорядкувати вертикальні (ієрархічні) та горизонтальні змістові зв'язки, поняття, властивості й характеристики, що сумарно забезпечує цілісне сприйняття загальної картини. Яким є принцип його роботи?

У кожному окремому випадку, зіштовхуються з конкретно виявленою стороною досліджуваного, конституювання працює як уявне (інтуїтивне, логічне) добудовування непроявлених елементів до цілого. Тим самим, продукується більш цілісне сприйняття феномена у свідомості, що володіє характеристиками яскравості, глибини, виразності[7].

Незважаючи на те, що феноменологія завжди як відправну точку фіксує свідомість, а процес осмислення ґрунтується на внутрішніх його актах, особистісний досвід конституювання формує цілісність досліджуваного феномена не лише з індивідуальних (іманентних) уявлень, але й користується універсальними конструктами, змістовими одиницями (лексемами), давно сформульованими передумовами сприйняття і усвідомлення багатовимірних явищ (світу, цивілізації, культури, мистецтва, творчості). Останні формують «горизонти свідомості», що розкривають за однією досліджуваною гранню потенційну множинність схожих або навпаки, протилежних, але які лежать в одному змістовому полі. Наприклад, осмислення хвилювання як одного з елементів творчого процесу неминуче підключає психологічні «горизонти». Через те, що хвилювання є властивістю психіки людини, вони дають змогу детальніше вивчити саме психологічні особливості його протікання.

Приступаючи до конституювання феноменології творчості в гітарному мистецтві, слід враховувати, що сам по собі феномен музичної творчості є локальним, «регіональним» (в гуссерлівському розумінні) відгалуженням його глобальної суті. Передбачуване структурування включає вивчення специфічних для гітарного мистецтва граней творчості крізь призму більш широких горизонтів його осмислення – філософських, психологічних, культурно-історичних, художньо-естетичних та ін. Їх перетинання очевидне: творчість є процесом створення нового, художнім результатом (продуктом) якого є культурно-історична спадщина. У свою чергу, вона стає об'єктом виконавської творчості, дослідницької інтерпретації та на будь-якому етапі ініціюється творчою особистістю. Суб'єктивний характер створення, відтворення і сприйняття продуктів творчості спонукає до врахування психологічних особистісних факторів, а філософський ракурс виводить на максимально широкі і місткі узагальнення. Нагадаємо, що особливість процедури конституювання не передбачає наявності суворої ієрархічності, тому різні елементи структури можуть зіставлятися, перетинатися, протиставлятися, доповнювати один одного.

У феноменології творчості під феноменологією розуміється як певна процесуальність дослідницьких підходів (методів) осмислення і виявлення феноменів творчості, так і власне його предметність (структура, цілісність). Відповідно конституювання виступає одночасно і чинним принципом структурування (базовою феноменологічною процедурою), і усвідомленням самої структури феномена. Графічно структуру феноменології творчості в гітарному мистецтві можна представити у вигляді схеми, що відбиває переплетеність численних взаємопроникаючих зв'язків, елементів системи (Рис. 1). Як модель вона може бути продуктивною і в суміжних сферах теорії виконавства.

Різні площини структурування допомагають виявити блоки, компоненти, окремі феномени та їх визначальні властивості, характеристики. Очевидним є рівень конституювання, в якому творча особистість, творчий процес та творчий результат уявляються базовими структуроутворюючими елементами. Дана тріада ув'язується з іншою масштабною підструктурою: композиторська творчість – виконавська творчість – слухацька (дослідницька) творчість.

Зв'язки виявляються абсолютно у всіх можливих варіантах. Кожен із зазначених секторів феноменології творчості конституюється з урахуванням як специфічних позицій, так і більш узагальнених ідей. Співвіднесення з викладеними раніше філософськими блоками феноменологічного конституювання проглядається поетапно.

Рис. 1.

Феноменологія творчості в гітарному мистецтві корелює з ідеєю конституювання «об'єктивного світу» як складно структурованої цілісності феноменів творчості, котрі явлені у своїй багатоаспектності і представляють як інтелектуальне, так і матеріальне втілення. Її найбільшими «регіональними» блоками виступають:

• феноменологія композиторської творчості в гітарному мистецтві – припускає вивчення знакових творів композиторів і соціокультурного контексту їх творчості (хронологічний відрізок, взаємозв'язок з національними традиціями і сучасними культурними течіями, регіональний або глобальний ступінь впливу на розвиток гітарного мистецтва); вивчення творчості групи композиторів за національними і хронологічним ознаками, їх взаємодії з провідними виконавцями; дослідження динаміки залучення професійних композиторів у процес збагачення сучасного гітарного репертуару, а також впливу магістральних естетико-стильових напрямів на гітарну композиторську творчість;

• феноменологія виконавської творчості – передбачає вивчення творчості видатних віртуозів, специфіки їх виконавських стилів, психологічних архетипів особистості, основ технічної майстерності і педагогічного досвіду, розмаху просвітницької та організаторської діяльності; дослідження інтеграційних процесів професійного зростання і культурного обміну у сфері сучасних конкурсних традицій, виконавських шкіл, реформування освітніх систем і підходів.

Крім того, на даному етапі розвитку гітарного мистецтва гострої актуальності набувають питання, пов'язані із сучасною органологією інструменту – його новими конструктивними, психоакустичними особливостями, соціальною затребуваністю і сферами застосування, специфікою техніки гри, звуковидобування, тембру, традиціями і новаціями в гітаробудуванні.

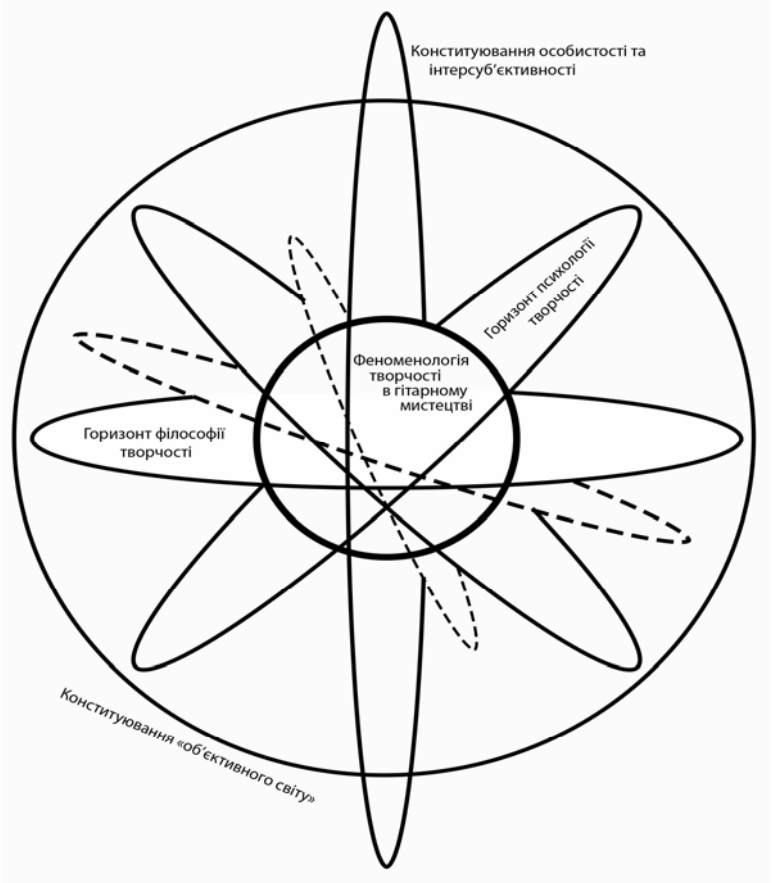
Принципи конституювання особистості складають опорні позиції у вивченні творчості знакових фігур гітарного мистецтва – композиторів, виконавців, педагогів – у ракурсі згадуваних раніше біографічних, інтроспекціоністських, культурно-історичних методологічних напрямів дослідження. На різних етапах розгляду творів та їх інтерпретацій, виконавських, композиторських стилів як творчих феноменів підключається принцип конституювання інтерсуб'єктивності, в основі якого лежить механізм відчування, співпереживання, моделювання порівняльних характеристик і оціночних суджень, співвіднесення з особистим досвідом сприйняття.

Одночасно актуалізується зв'язок з конституюванням культурних цінностей в структурних елементах гітарної композиторської, виконавської, конструкторської (майстрової) творчості: традиціях (національні, регіональні школи); шедеврах (твори, записи виконань, інструменти); інноваціях (естетичні, технічні, технологічні).

Конституювання часу артикулюється в окремих випадках вивчення музичних творів, а також більш масштабних явищах гітарного мистецтва, розташованих на різних хронологічних відрізках.

Кожне трактування творчості формує індивідуальні підходи до його осмислення і відповідно активує свою сферу конституювання. Вся сукупність структурних елементів виявляється в різних тематичних горизонтах (Рис. 2).

Рис. 2



На поверхні вбачаються:

– горизонти філософії творчості (феноменологічні, герменевтичні аспекти);

– горизонти психології творчості (психологічні концепції, психоакустика, психологія сприйняття, питання сучасної гітарної органології, типологізація творчої особистості);

– культурно-історичні горизонти (культурологічні, соціологічні, історіографічні, біографічні, естетичні, лінгвістичні дискурси);

– мистецтвознавчі та музикознавчі горизонти (аналіз мовних, композиційних, драматургічних, інтонаційно-смислових аспектів). Вони виявляють наявність власних ракурсів добудовування феноменів творчості до їх ємних значень. При цьому кожен з горизонтів неодмінно пов'язується змісовими нитками з іншими горизонтами, що вибірково вилучаються свідомістю для поглибленого розгляду.

Наукова новизна дослідження полягає у застосуванні конституювання як феноменологічного механізму та інструменту дослідження, що розширює масштаб і глибину вивчення феноменів сучасного гітарного мистецтва.

Висновки. Перелічені структурні блоки мають величезний емпіричний багаж, і будь-який з напрямів феноменологічного дослідження відкриває можливості побачити через окремі феномени суть більших і навіть глобальних культурних процесів. І навпаки, через осмислення, усвідомлення конфігурації масштабних явищ в гітарному мистецтві – проникати вглиб окремого феномена, виявляючи нову грань сутності. Під час конституювання структура феномена завжди залишається відкритою, незамкненою.

Запропонована модель феноменологічного конституювання формує глобальні напрями дослідження творчих феноменів, що співвідносяться з гітарним мистецтвом XX – XXI століть. Ідеї даної статті пов'язані з перспективою відображення й підсумування найважливіших виявів феноменології творчості, а також окреслення масштабу накопиченої спадщини та її впливу на подальші шляхи розвитку гітарного мистецтва.

Примітки:

[1] Серед вчених, які декларують феноменологічні аспекти наукових досліджень у сфері композиторської творчості, слід назвати М. Аркад'єва, О. Лосєва, С. Філіппова, З. Фоміну, В. Холопову, О. Опанасюка та ін.

[2] Конституювання (від лат. constituere – складання, встановлення, визначення складу, змісту чого-небудь) – поняття, яке введене Е. Гуссерлем в феноменологію і «позначає широкий спектр проблем і методів аналізу, які дозволяють схопити багатовимірні процеси формування людською свідомістю його предметних цілісностей (річ-речовність, тіло-тілесність, живе тіло), духовних єдностей (душа, особистість), універсальних формоутворень (природа, світ, історія)» [6, 290].

[3] Наведена далі систематизація гуссерлівських принципів конституювання викладена у працях Н. Мотрошилової [6, 290-291].

[4] Гуссерлівське поняття «горизонт» коментується наступним чином: «кожному "зовнішньому сприйняттю" належать деякі лінії-вказівки, які як би йдуть від власне сприйманих сторін предмета, до зіставлених, можливих сприйнять (скажімо, "зіставлення" зворотного, безпосередньо і актуально не сприйманого боку предмета). <...>"Горизонти" – це потенційності, які вже включені, "приписані" на основі актуального потоку інтенціональної свідомості; це невизначені, відкриті структури і зміст, які імпліцитно містяться в певному, призначеному» [6, 291].

[5] Як приклад можна згадати епохи класицизму і романтизму, філософські та культурні течії (неокантіанство, бароко), національні та історичні традиції або традиції як школи послідовників.

[6] У конституюванні парадоксів творчості С. Сєідов спирається на розробки знаного американського психолога М. Чиксентмихаї [13].

[7] Не випадково, говорячи про особливості перебігу аналітичних операцій в конституюванні, філософи акцентують, що для нього є характерним «самовиявлення предметності к свідомості, розуміючи під предметністю не емпірично-індуктивну даність, а ейдетично-смислову самоданість» [8, 72].

Література

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества / Л. О. Акопян. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – 473 с.

2. Бескова И. А. Творчество / И. А. Бескова, И. Т. Касавин // Новая философская энциклопедия : в 4 т. / [под ред. В. С. Стёпина]. – М. : Мысль, 2010. – Т. 4. – 2010. – С. 18–20.

3. Иванова Д. Н. Феноменология педагогического творчества :отнологический анализ : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филос. наук: спец. 09.00.01 «Онтология и теория познания по философским наукам» / Д. Н. Иванова. – Саратов : Пед. ин-т Саратовского гос. ун-та имени Н. Г. Чернышевского, 2010. – 21 с.

4. Иванова Д. Н. Феноменология и генеалогия педагогического творчества / Д. Н. Иванова. – Известия Саратовского Университета. – Саратов : СГУ им. Н. Г. Чернышевского, 2010. – Т. 10. – Вып. 3. – С. 22–26. – (Серия: Философия. Психология. Педагогика).

5. Марков С. Теории творчества [Электронный ресурс] / С. Марков. – Режим доступа к статье : URL : http://geniusrevive.com/ru/teorii-tvorchestva.html.

6. Мотрошилова Н. В. Конституирование / Н. В. Мотрошилова // Новая философская энциклопедия : в 4 т. / [под ред. В. С. Стёпина]. – М. : Мысль, 2010. – Т. 2. – 2010. – С. 290–291.

7. Психологія творчості: навчально-методичний посібник / [В. М. Чернобровкін, О. А. Марусенко, О. М. Мазаненко и др.]. – Луганський нац.. ун-т імені Тараса Шевченка. – Луганськ : Янтар, 2012. – 208 с.

8. Свасьян К. А. Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика / К. А. Свасьян. – Ер.: Изд-во АН Арм. ССР, 1987. –199 с.

9. Сеидов С. Феноменология творчества : история, парадоксы, личность / С. Сеидов. – Таганрог : РГСУ, 2010. – 338 с.

10. Словарь практического психолога / сост. Головин С. Ю. – Минск : Харвест, 1997. – 799 с.

11. Управителев А. Ф. Феноменология творчества / А. Ф. Управителев // Вестник Алтайского государственного аграрного университета. – Барнаул, 2006. – № 3 (23). – С. 103–106.

12. Цыпин Г. М. Феноменология творчества / Г. М. Цыпин // Развитие личности. – М., 2012. – № 2. – С. 166–192.

13. Csikszentmihaly M. Creativity: The Work and Lives of 91 Eminent People / M. Csikszentmihaly. – Horncastle : HarperCollins Publishers, 1996. – 456 p.

References

1. Akopyan L. O. (2004). Dmitriy Shostakovich: experience of phenomenology of creativity. SPb.: Dmitriy Bulanin [in Russian].

2. Beskova, I. A. & Kasavin, I. T. (2010). Creativity. V. S. Styopin (Ed.). Novaya filosofskaya entsiklopediya. (Vols. 1), (pp. 18–20). Moscow. : Myisl [in Russian]

3. Ivanova, D. N. (2010). Phenomenology of pedagogic creativity: othnological analysis. Extended abstract of candidate's thesis. Saratov: Ped. in–t Saratovskogo gos. un–ta imeni N. G. Chernyshevskogo [in Russian].

4. Ivanova, D. N. (2010). Phenomenology and genealogical pedagogic creativity. Izvestiya Saratovskogo Universiteta,3 (Vols.10), 22–26 [in Russian].

5. Markov, S. (2012). Theory and creativity. Retrieved from http://geniusrevive.com/ru/teorii-tvorchestva.html [in Russian].

6. Motroshilova, N. V. (2010). Constitution. V. S. Styopin (Ed.), Novaya filosofskaya entsiklopediya. (Vols. 2), (pp. 290–291). Moscow: Myisl [in Russian].

7. Chernobrovkin, V. M. & Marusenko, O. A., Mazanenko, O. M., Kovalova, A. V., Vlasova, N. V., Veretyannikova, Yu. S. (2012). Psychology of creativity. Luganskiy nats. un-t imeni Tarasa Shevchenka. Lugansk: Yantar [in Ukrainian].

8. Svasyan, K. A. (1987). Phenomenological knowledge. Propedevtic and critics. Yerevan.: Izd-vo AN Arm. SSR [in Russian].

9. Seidov, S. (2010). Phenomenology of creativity: history, paradox, personality. Taganrog: RGSU [in Russian].

10. Golovin, S. Yu. (Eds.). (1997). Dictionary of the practice psychologist. Minsk: Kharvest [in Russian].

11. Upravitelev, A. F. (2006). Phenomenology of creativity. Vestnik Altayskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta. Barnaul, 3 (23), 103–106 [in Russian].

12. Tsypin, G. M. (2012). Phenomenology of creativity. Razvitie lichnosti, 2, 166–192 [in Russian].

13. Csikszentmihaly, M. (1996). Creativity: The Work and Lives of 91 Eminent People. Horncastle: Harper-Collins Publishers [in English].

УДК 78.087.1

Громченко Валерій Васильович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
gromchencko.valeriy@yandex.ru

УНІВЕРСАЛІЗАЦІЯ ІНСТРУМЕНТА ЯК ХАРАКТЕРНА РИСА ДУХОВОГО СОЛО ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – дослідження процесу універсалізації духових академічних інструментів як характерної риси духового соло першої чверті ХХ століття. Набуття властивостей універсальності духовим інструментарієм здійснюється на основі вивчення шедеврів академічного інструментального соло, а саме «Сірінкс» для флейти соло К. Дебюссі та циклу Три п'єси для кларнета соло І. Стравінського. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні історичного, порівняльно-аналітичного, аксіологічного методів, а також у використанні методу аналізу та синтезу в роботі з музичними творами. **Наукова новизна** праці полягає у виявлені першооснов стрімкої активізації композицій академічного інструментального соло в ХХ та на початку ХХІ століть, а також в означенні практично-ціннісних чинників професійної виконавської діяльності для музикантів-солістів. **Висновки.** К. Дебюссі та І. Стравінський в надзвичайно емоційній, художньо-образній картинності, відтвореній засобами лише одного академічного інструмента, стверджують універсальність кларнета і флейти у музичних шедеврах духового соло періоду першої чверті ХХ століття. Універсалізація інструментів відбувається на основі синтезу художнього змісту композицій соло та майстерності використання суттєво удосконаленого на початку ХХ століття виразового арсеналу духового академічного інструментарію, зокрема флейти та кларнета.

Ключові слова: інструмент, соло, твір, художній зміст, засоби виразності, універсалізація.

Громченко Валерий Васильевич, *кандидат искусствоведения, доцент Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки*

Универсализация инструмента как характерная черта духового соло первой четверти XX столетия

Цель работы – исследование процесса универсализации духовых академических инструментов, как характерной черты духового соло первой четверти XX столетия. Приобретение свойств универсальности духовым инструментарием осуществляется на основе изучения шедевров академического инструментального соло, а именно «Сиринкс» для флейты соло К. Дебюсси и цикла Три пьесы для кларнета соло И. Стравинского. **Методология** исследования основывается на использовании исторического, сравнительно-аналитического, аксиологического методов, а также в использовании метода анализа и синтеза в работе с музыкальными произведениями. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии первооснов в стремительной активизации композиций академического инструментального соло в XX и в начале XXI столетий, а также в выявлении практично-ценностных факторов профессиональной исполнительской деятельности для музыкантов солистов. **Выводы.** К. Дебюсси и И. Стравинский в ярко эмоциональной, художественно-образной картинности, созданной средствами только лишь одного академического инструмента, утверждают универсальность кларнета и флейты в музыкальных шедеврах духового соло периода первой четверти XX столетия. Универсализация инструментов совершается на основе синтеза художественного содержания композиций соло и мастерства использования су-

© Громченко В. В., 2016

щественно усовершенствованного в начале XX столетия выразительного арсенала духового академического инструментария, а именно флейты и кларнета.

Ключевые слова: инструмент, соло, произведение, художественное содержание, средства выразительности, универсализация.

Gromchenko Valery, *PhD in Arts, associate professor of Mikhail Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music*

The universalization of the instrument as a characteristic feature wind solo in the first quarter of the XX century

Purpose of Article. The article is devoted to the study of the process of universalization of wind academic instruments as the characteristic features of wind solo in the first quarter of the XX century. The universalization of wind instruments is studied on the examples of the masterpieces of the academic instrumental solos such as „Sirinks for flute solo C. Debussy and the cycle «Three pieces for clarinet solo» of I. Stravinsky. **Methodology.** The methodology of the investigation is based on using of historical, comparative and analytical, axiological methods. The article used the method of analysis and synthesis for working with music famous compositions. **Scientific novelty.** The scientific novelty of this work is the disclosure of the foundations for the rapid activation of the compositions for academic instrumental solo in the twentieth and early twenty-first centuries. The article highlights the practical and valuable factors for professional performing activity of professional musicians. **Conclusions.** C. Debussy and I. Stravinsky claimed the universality of academic clarinet and flute in the musical masterpieces of wind solos for period of the first quarter of the XX century. These composers create a bright imagery and emotional artistic great means of the only one wind academic instrument. The universalization of the instruments is made on the synthesis of the artistic content of solo compositions and use of expressive craftsmanship of academic arsenal wind instruments, a namely the professional flute and clarinet.

Keywords: instrument, solo, composition, artistic content, means of expression, universalization.

Інструментальне соло як своєрідний індивідуально-творчий процес, зокрема сфери духового академічного музично-виконавського мистецтва, у класико-романтичний період не позначився народженням жодного шедевру одноосібного, художньо-довершеного музикування. Відомо, що духове виконавство того часу розвивалося в лоні змагальної естетики жанру концерту (подвійний концерт), жанрово довершеного ансамблевого (соната), колективного академічного виконавства (квартет, квінтет) та аж ніяк не у сценічному представлені одного артиста, здатного до відтворення різноманітних художніх образів.

Натомість XX століття з його багатогранним розгалуженням стилів, напрямів (імпресіонізм, неокласицизм, експресіонізм, модернізм, постмодернізм) являє все більше прикладів універсальності абсолютно одноосібного процесу музичної творчості, в якій відтворення багатоманітної художньої образності здійснюється засобами лише одного академічного інструмента.

Відтак, перед сучасними музикантами, зокрема виконавцями на духових інструментах, постає актуальне питання щодо виявлення характерних рис, критеріїв сучасного академічного духового соло, шляхом розкриття їх найбільш специфічних властивостей позначених суто інструментальною природою музичного мовлення. Адже, наголосимо, що у виразовому арсеналі композитора, який створює музику інструментального соло, виразові можливості лише одного інструмента. При цьому слід підкреслити, що інструментальна своєрідність завжди розкривається у неподільності з її „служінням художньому змісту, який має першорядне значення у виконавському процесі й підпорядковує без виключення всі його характерологічні показники.

Матеріалом дослідження постають всесвітньо відомі шедеври інструментального соло сфери духового академічного виконавства, а саме «Сірінкс» для флейти соло К. Дебюссі та цикл Три п'єси для кларнета соло І. Стравінського.

Відзначимо, що на противагу сталих традицій виконання даних творів у царині духового академічного музично-виконавського мистецтва, означені композиції соло майже не представлені в наукових роботах сфер теоретичного та виконавського музикознавства. У дослідницьких працях С. Левіна [5], З. Буркацького [1], С. Яроциньського [7], Л. Кокоревої [3], М. Друскіна [2], Ю. Кремльов [4], С. Савенко [6] вищеозначені твори згадуються, але, нажаль, звернення до них не має ціллю виявлення будь-яких характерних рис інструментального соло.

Мета статті – дослідження процесу універсалізації духових академічних інструментів, як характерної риси духового соло першої чверті XX століття.

Розвиток духового соло на початку XX століття, як і еволюція усієї царини духової академічної музично-виконавської практики, формується на доленосних звершеннях інструментальної реформи XIX сторіччя. У результаті грандіозних акустично-конструкційних змін відбулася хроматизація мідних духових інструментів, фундаментального оновлення клапанного механізму та резонаторної системи отримали дерев'яні духові та, найголовніше, утвердився процес активізації якісного сприйняття художньо-виразових засобів духового інструментарію тогочасними музикантами. Так, С. Левін

зазначає: «Незважаючи на збільшені можливості вентильних інструментів, за порівнянням з натуральними, їх недоліки, що стосуються інтонаційної та тембрової сторін, були ще вельми значні. У Німеччині, наприклад, аж до 1850 року, низка партитур передбачала наявність поряд з вентильним рогом натурального – для особливо відповідальних (художніх) епізодів, які вимагають чистоти і характерності тембру» [5, 123].

Таким чином, усвідомлення митцями того часу характерних ознак виразових можливостей духових інструментів, відповідної своєрідності їх художнього потенціалу сформувало основи до свідомого ствердження та розвитку самобутньо-естетичної інструментальної індивідуалізації.

Безумовно, укорінення еволюційних змін у духовому інструментарії другої половини XIX сторіччя не відбувалося, та й не могло здійснюватися у його локальному значені. Зміна художньо-естетичних поглядів у музичному мистецтві, починаючи від заключної чверті століття романтизму, означила нові образно-змістовні ідеали музичних творінь та відповідні виразові засоби їх художнього втілення.

С. Яроциньський, аналізуючи ставлення музичних критиків до нової для того часу музики К. Дебюссі зазначає: «Виконання у Парижі прелюда «Післяполудневий відпочинок фавна» (22 грудня 1894 року) не спонукало критиків до порівняльних пасажів, хоча авторський текст, який був поміщений у концертній програмці, здавалося, спонукав до цього» [7, 41]. Як відомо, саме цей, перший симфонічний твір К. Дебюссі, приніс справжнє визнання видатному композитору та у найбільшій мірі означив мистецьку індивідуальність майстра – імпресіоністський стиль творчості.

Науковець Л. Кокорева зазначає: «Герої музики Дебюссі – це Фавн, Ундіна, наяди, сирени, тобто міфологічні персонажі. Зникає тема боротьби, тема самотнього, непойнятого героя, відторгнутого світом, тема кохання у романтичному розумінні» [3, 12].

Відтак, вже наприкінці XIX століття романтична естетика з її сповідальними, глибинно-особистісними інтонаціями героя-романтика, його боротьбою за право бути почутим, не відторгнутим всесвітом, остаточно поступається місцем полярно іншій ідейно-художній змістовності, основу якої складає людина у її найбільшій природній сутності, – душа, яка злита в гармонії світу до майже не помітних рис буття.

Отже, синтез еволюційно-конструкційних звершень у сфері духового академічного виконавства та нових художньо-стилістичних напрямів у музичному мистецтві кінця XIX століття створив надзвичайно плідне підґрунтя для розвитку індивідуалізації духових інструментів з поступовим отриманням ними властивостей універсальності.

Так, мелодійно-гнучке, імпровізаційне соло флейти з «Післяполудневого відпочинку фавна» у томній чуттєвості хроматичних проходів знаходить яскраву інтонаційну спільність із шедевром духового соло початку XX століття – п'єсою «Сірінкс» для флейти соло (1912) К. Дебюссі.

Важливо відзначити, що дана п'єса соло є першим визначним твором у низці духових композицій такого роду після творінь Й.С. Баха (Партита a-moll для флейти соло), Г.Ф. Телемана (12 Фантазій для флейти соло), Ж.Б. Буамортьє (Сюїти для флейти соло), К.Ф.Є. Баха (Соната a-moll для флейти соло).

З історії народження шедевру інструментального соло К. Дебюссі «Сірінкс» для флейти відомо надзвичайно мало. Так, Ю. Кремльов пише: «У 1912 році виникла також невелика, витончено-вибаглива за малюнком п'єса Дебюссі для флейти соло під назвою «Сірінкс» (вона призначалась первісно для театральної композиції «Психея»)» [4, 648-649]. Загальновідомо, що виконання даного флейтового соло супроводжувало танець балерини (Психеї), яка у білому вбранні танцювала босоніж при свічках. Історія зберегла й імена перших виконавців даного соло, яке позначалось як п'єса для «Психеї» – це видатні французькі флейтисти Луї Фльорі (1878 – 1926) та Марсель Муаз (1889 – 1984). Музиканти часто виконували флейтове соло у різних концертах в одноосібному інструментальному представлені, що, ймовірно, надихнуло К. Дебюссі до зміни назви флейтової композиції на „Флейта Пана". Але ж твір з такою назвою вже існував у творчому доробку великого майстра (п'єса з циклу „Пісні Білітіс") й під час першого видання флейтового соло у 1927 році редактор і видавець Жан Жобер розширив назву «Сірінкс – флейта Пана» [8]. З часом, друга половина назви твору була остаточно полишена, залишаючи й на сьогодні іменування композиції як «Сірінкс».

Безперечно, дане означення композиції більш глибше виявляло її зв'язок із древньогрецьким міфом про Бога Пана та німфу Сірінгу, виразно змальовуючи трагізм почуттів володаря пасовищ і лісів від нездійсненного кохання. Одиноке звучання флейти Пана, власноруч зробленої з очерету в який тікаючи перетворилась Сірінга, утверджувало основу художнього змісту твору.

Необхідно звернути увагу на подвійність значення назви даного твору. З інструментально-конструкційної точки зору сірінкс – це древньогрецька одноствольна флейта або ж багатоствольна

флейта Пана. У художньому значенні – це уособлення образу чарівної німфи Сірінги, яка за власним бажанням постала відповідним матеріалом (очеретом) з якого міфологічний Бог Пан створив флейту.

У контексті досліджуваної теми не можна оминути й факту перейменування твору Клодом Дебюссі на назву з чітким інструментальним означенням, а саме «Флейта Пана». У такий спосіб композитор з упевненістю пророкує самодостатність одноосібного інструментально-художнього виконавства, зокрема на флейті. С. Яроциньський характеризує флейту в творчості К. Дебюссі наступними словами: «Флейта зазвичай пробуджує в нас настрій сільської ідилії, а тим часом скільки відтінків меланхолії та занепокоєння дістає Дебюссі з її чарівного звучання у прелюдії «Післяполудневий відпочинок фавна», «Флейті Пана», «Сонаті для флейти, альта і арфи» і навіть у фортепіанних партіях вокальних творів, таких, як перша з «Пісень Білітіс», «Фавн» (початок) з другої збірки «Галантних святкувань» або перший «Античний епіграф» [7, 207].

Отже, досягаючи максимальної індивідуалізації інструмента у довершеності відтворення художньої образно-ідейної картинності флейтового соло Клод Дебюссі утверджує універсальність тогочасної академічної флейти, у такий спосіб окреслюючи яскраву характерність духового соло першої чверті ХХ століття.

Безсумнівно, універсалізація інструмента до рівня одноосібного виразно досконалого відтворення художнього змісту вимагає від композитора максимальної активізації процесу використання низки засобів виразності. У К. Дебюссі, поряд з оновленням традиційної палітри інструментального „мовлення", виняткового значення отримує понадзвуковий виразовий арсенал. Так, не меншого означення як художнє звершення у тогочасному музичному мистецтві отримує впровадження засобу тиші. У листуванні з відомим музичним діяче, композитором Е. Шоссоном, під час роботи над оперою «Пелліас та Мелізанда» К. Дебюссі писав: «Я скористався серед іншого – щоправда, абсолютно несподівано – засобом, який мені здається досить рідкісним, а саме тишею як фактором експресії і, можливо, єдиним методом, що підкреслює емоційні переваги даної фрази» [7, 209].

Показовим з точки зору використання ефекту тиші постає вже перше речення п'єси «Сірінкс». Композитор, впроваджуючи паузи довжиною в одну шістнадцяту на слабкій та сильній долях такту стверджує емоційну концентрацію художньо-образної вершини усього першого речення твору. Саме тиша стає ключовим засобом виразності як на початку кожної з фраз, так і у їх завершені, таким чином максимально фіксуючи внутрішню сферу почуттів на інтимності трагедії кохання.

С. Яроциньський стверджує: «Майже вся музика Дебюссі виникає з тиші, часом завмирає та заглиблюється в неї, як би вслуховуючись у таємниці життя й смерті, у „надчуттєве» [7, 209].

Звертає увагу й стан перманентно-чуттєвої зосередженості. Ефект гіпнозу, оціпеніння від непередбачуваності розвитку найвеличнішого почуття кохання зберігається протягом усієї композиції. А ні виконавець, а ні слухач не отримують можливості послаблення уваги, зменшення чуттєвої концентрації. Постійно повторювана ритмічна фігура чверті з точкою та двох тридцять других нот утверджують особистісно-інтимний, споглядальний характер твору.

К. Дебюссі у шедеврі інструментального соло використовує традиційний діапазон флейти, який не виходить за рамки нижнього та середнього регістрів (*до* першої октави – *ми-бемоль* третьої октави). При цьому відзначимо, що композитор не вдається до використання хоча б жодної ноти з верхнього регістру інструмента, який, наголосимо, потенційно може простягатись аж до *мі – фа* четвертої октави. Таким чином, К. Дебюссі уникає різкого, напруженого, дещо металевого характеру звучання флейти у верхньому регістрі, натомість стверджує превалювання звуків середньої регістрової шкали, досягаючи більш природного ясного, прозорого тембру флейти.

Відтак, високий рівень відтворення художньо-образного змісту композиції досягається композитором у більшому використанні лише базового регістру флейти (середній регістр – *ля* першої - *ми* третьої октави), що переконливо засвідчує усвідомлення К. Дебюссі яскравих універсальних можливостей даного духового академічного інструмента.

Універсалізація флейти також простежується і в укрупненні артикуляційних можливостей флейтового виконавства. Так, протягом усієї п'єси інструментальна звуковимова сягає найвищого рівня деталізації. Превалювання інтервалів у секунду і терцію з надзвичайно виразним інтонуванням малих та великих секунд утворює винятково відчутну рельєфність звукової промови.

Важливо відзначити, що найвищій ступінь художньо-артикуляційної деталізації відбувається у найбільш складних за метро-ритмічною організацією фрагментах твору. Зокрема, повторюваний ритмічний рисунок вісімки з точкою та двох тридцять других нот у низхідному русі виразно укладається в інтервалі великої терції. Артикуляційна принадливість виявляється також у використанні коротких форшлагів на кожній другій ноті тріольних вісімок. Таким чином, введення у повільну, спокійну мелодію елементів мілкої віртуозної техніки з результатом досягнення емоційно-гнучких

градацій художньої змістовності композиції вкотре засвідчує утвердження процесів універсалізації духового академічного інструментарію, зокрема флейти.

На доленосне значення артикуляції у розкритті художнього змісту творів К. Дебюссі вказує С. Яроциньський: «Важливу роль виконує у його музиці артикуляція. Достатньо окинути поглядом будь-яку з його партитур, щоб переконатися, на скільки багатий арсенал, з якого творець «Післяполудневого відпочинку фавна» черпає артикуляційні засоби, надаючи власній музичній ідеї відповідні звукові обриси» [7, 191].

Отже, композиція «Сірінкс» К. Дебюссі для флейти соло яскраво і переконливо означила набуття академічним духовим інструментом властивостей універсальності, основним критерієм яких постав синтез інструментально-конструкційної, технологічно-виконавської досконалості та образно-ідейної, естетичної довершеності художнього змісту.

Беззаперечним підтвердженням сталої тенденції універсалізації духового академічного інструментарію у композиціях соло постають Три п'єси для кларнета соло І. Стравінського, написані видатним представником музичного неокласицизму у 1920 році й присвячені кларнетисту-аматору Вернеру Рейнхарту, як подяка за його поміч у постановці балету-пантоміми „Історія солдата" або «Казка про солдата та чорта» (1918).

Існує твердження, що художній зміст Трьох п'єс для кларнета соло пов'язується із образом Чорта з вищеозначеного балету. Безумовно, цьому сприяють однаковість використання у даних творах кларнета in A, хронологічна послідовність написання балету та п'єс соло, присвята останніх музиканту-любителю, кларнетисту Вернеру Рейнхарту та, що найважливіше, відтворення образу Чорта засобами саме кларнетного звучання. „Після того, що будова кларнета in A була використана в «Історії солдата» і у зв'язку з тембральною характерністю цього інструмента, складається впевненість про змістовий зв'язок Трьох п'єс із кларнетною партією Чорта. Її підтримує велика кількість форшлагів, які наявні у всіх трьох п'єсах і надають музиці глузливої інтонації, іронічності" [1, 131].

Враховуючи велику ймовірність вищеозначеної думки щодо художнього змісту кларнетних п'єс соло слід також звернути увагу і на особливості періоду написання цих композицій, який позначається великим вмістом фольклорного, глибоко-народного джерела, більшою мірою притаманного «руському» періоду творчості геніального композитора (1908 – 1923).

Завершення та прем'єрний показ «Історії солдата», після якого майже одразу з'являються Три п'єси для кларнета соло, відбувся у Швейцарії, в час дуже складних життєвих випробувань для композитора. Як зазначає С. Савенко: «Казка про солдата ознаменувала прощання Стравінського з батьківщиною. Він став емігрантом мимо власної волі, опинившись відрізаним від Росії війною та революцією» [6, 101].

Безумовно, це було надзвичайно тяжке, духовно непоправиме потрясіння для Стравінського, яке означилось також і складним матеріальним становищем. Саме як вихід з цієї непростої життєвої колізії було створено «Історію солдата» для «… маленького пересувного театру, де можна було б давати музичні спектаклі, спеціально написані для невеликого складу артистів та музикантів. … Пошуки мецената були довгими й спочатку здавалися зовсім безнадійними, поки, нарешті, компаньйонам не пощастило звернутись до Вернера Рейнхарта, промисловця з міста Вінтертура, який взяв участь у проекті. Як згадував згодом Стравінський, Рейнхарт сплатив „все і вся" й, на довершення, навіть замовив саму музику. У подяку Стравінський присвятив і подарував йому рукопис, а також створив чудовий цикл Три п'єси для кларнета соло – Рейнхарт був кларнетистом-аматором. Так на світ з'явилась Казка про біглого солдата і чорта, яку читають, грають і танцюють, більш відома під оригінальним французьким ім'ям *Histoire du Soldat*. Прем'єра відбулась 28 листопада 1918 року в Лозанні» [6, 97–98].

Відтак І. Стравінський, тяжко переживаючи вимушений розрив з батьківщиною та, водночас, будучи дуже вдячним В. Рейнхарту за фінансову допомогу у постановці спектаклю ймовірніше всього дарить меценату-кларнетисту п'єси соло з художньо-образним змістом найдорожчого для композитора – рідної Вітчизни, Країни, якої вже немає й, щонайстрашніше, вже ніколи не буде.

Батьківщина у Стравінського в кларнетних п'єсах соло постає в образі скомороха, митця універсального таланту, який грає, співає, танцює, пародіює, представляє фокуси, трюки, різноманітні театралізовані сценки до яких залучає найбільшу кількість глядачів. Творчість скоморохів є неодмінною складовою народних ігрищ, свят, а також усіляких обрядів, серед яких окрім веселих, пустотливих, грайливо-бешкетних дійств були й сумні похоронні процесії.

Свідченням скоморошества, як основи художньої образності п'єс для кларнета соло постає і факт роботи І. Стравінського над двома балетами, які за хронологічними рамками обрамляють «Історію солдата» та кларнетний цикл, а саме «Байка про лисицю, півня, кота і барана» (1916) й «Весілячко» (1922), в яких яскраво позначилася колоритна стилістика скоморохів. Написання цих балетів

відбувалось паралельно з вищевказаними творами з кінця 1914 року у Швейцарії, де композитор зустрів трагедію безповоротної втрати Вітчизни.

Довершено відтворюючи образи скоморохів палітрою виразових можливостей лише одного інструмента (кларнет in A – перша та друга п'єси, кларнет in B – третя п'єса) І. Стравінський стверджує процес універсалізації кларнета, роблячи окремо взятий академічний духовий інструмент універсальним щодо відтворення різної музики за характером та художньо-образним змістом.

Перша п'єса кларнетного циклу соло написана у спокійному, наспівному характері. Використання короткого форшлагу вже від першої ноти композиції з його подальшим частим впровадженням є одним з яскравих свідчень втілення образу скомороха. Перемінність розміру з народнопісенної традиції (2/4 - 5/8 - 2/4; 5/8 - 7/8 - 5/8; 2/4 - 3/8 - 2/4), а також означення композитором цезур утверджує мотивну структуру побудови мелодії, яка не досягає фразової побудови. Превалює нижній регістр діапазону кларнета з оксамитово густим, затемненим відтінком інструмента строю in A. Штрих легато у щонайбільшій зв'язності поєднує ноти в інтервалах від секунди до нони. Образ сумного награвання скомороха у найбільш ймовірній картині похоронної процесії перекликається зі станом духовної трагедії композитора.

Друга п'єса змальовує рішуче нескорення, незгоду з обставинами буття, колізіями долі. Абсолютно вільний, з відсутністю означення тактів звуковий потік у наявності коротких форшлагів простягається у максимально повному (для першої чверті XX століття) діапазоні кларнета – мі малої - соль третьої октави. Використовується надзвичайно високий рівень віртуозної пальцевої техніки, винятково активної як у її мілкому, так і крупному виконавських видах. Скоморох Стравінського у другій п'єсі циклу – музикант бунтар, веселий бешкетник, але з яскраво вираженим вродженим відчуттям власної гідності. Звучання кларнета in A, зберігаючи густий, тембрально-затемнений, похмурий окрас, утворює відповідний драматичний відтінок усієї композиції.

Третя п'єса побудована на стрімких танцювальних, народних інтонаціях що суттєво підкреслюється перемінністю розмірів та метро-ритмічних побудов. Суттєво активізується артикуляційно-штрихова палітра. Зберігається використання коротких форшлагів, як своєрідного знакового показника мистецтва скоморохів. Підкреслимо, що заміна видового інструмента на кларнет in B з його просвітленим, ясним звучанням, прозорістю тембру постає яскравим художнім свідоцтвом воскресіння у свідомості композитора вічного образу Вітчизни з її своєрідним символом скомороха.

Отже, І. Стравінський як і К. Дебюссі в емоційній, чуттєво-складній, художньо-образній картинності, відтвореній засобами, наголосимо, лише одного академічного інструмента, стверджують універсальність кларнета й флейти у музичних шедеврах духового соло періоду першої чверті XX століття. Універсалізація інструментів здійснюється на основі синтезу високохудожнього змісту композицій соло та майстерності композиторського і виконавського використання суттєво удосконаленого на початку XX століття виразового арсеналу духового академічного інструментарію, зокрема флейти та кларнета.

Перспективою дослідження процесів універсалізації інструментів у духовому соло XX століття можуть постати інші представники духового академічного інструментарію та, безумовно, значне розширення часового періоду в досліджуваній темі.

Література

1. Буркацький З.П. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста : [навч. посіб.] / З.П. Буркацький. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – 166 с.

2. Друский М.С. Игорь Стравинский / М.С. Друскин. – СПб. : Композитор, 2009. – 584 с.

3. Кокорева Л. Клод Дебюсси. Исследование / Л. Кокорева. – М. : Музыка, 2010. – 498 с.

4. Кремлёв Ю. Клод Дебюсси / Ю. Кремлёв. – М. : Музыка, 1965. – 792 с.

5. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Ч. II. / С. Левин. – Л. : Музыка, 1983. – 192 с.

6. Савенко С. Игорь Стравинский. Биографические ландшафты / С. Савенко. – Челябинск : Аркаим, 2004. – 288 с.

7. Яроцинський С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинський. – М. : „Прогресс", 1978. – 232 с.

8. Debussy C. Les Chansons De Bilitis, Sonata For Flute, Viola & Harp, Violin Sonata, Cello Sonata, Syrinx (The Nash Ensemble) [introductory article for music disc] – Virgin Classics, 1991. – 12 p.

References

1. Burkaczkyj, Z.P. (2010). Personality oriented approach to the clarinet virtuosity. Odessa: Drukars`ky`j dim [in Ukrainian].
2. Druskij, M.S. (2009). Igor Stravinsky. Sankt-Peterburg: Kompozitor [in Russian].
3. Kokoreva, L. (2010). Claude Debussy. Research. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Kremljov, Ju. (1965). Claude Debussy. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Levin, S. (1983). Wind Instruments in the history of musical culture. Leningrad: Muzyka [in Russian].
6. Savenko, S. (2004). Igor Stravinsky. Biographical landscapes. Cheljabinsk: Arkaim [in Russian].
7. Jarocinskij, S. (1978). Debussy, impressionism and symbolism. Moscow: Progress [in Russian].
8. Debussy, C. (1991). Les Chansons De Bilitis, Sonata For Flute, Viola & Harp, Violin Sonata, Cello Sonata, Syrinx. The Nash Ensemble: Virgin Classics [in English].

УДК 78.03 "18-19": 008: 301

Ліва Наталя Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства,
докторант кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
Natka197133@rambler.ru

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ РЕЦЕПЦІЇ САКРАЛЬНОГО В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Метою статті є розгляд феномену рецепції сакрального в сучасному європейському музичному мистецтві в його культурологічному контексті, що зумовлює специфіку й сутність досліджуваного явища. **Методологічне підґрунтя роботи** складають праці О. Шпенглера, К. Г. Юнга, О. Лосєва, а також теорія субкультурної стратифікації суспільства. У процесі дослідження використовуються системний, історичний та рецептивний **методи**, що дозволяє спостерігати досліджуване явище в його цілісності. **Наукову новизну роботи** становить твердження, що у західноєвропейському музичному мистецтві другої половини XX – початку XXI століть знаходить відбиток вирішальний культурний процес – формування нового світобачення, зумовлене еволюцією уявлень про сакральне. **Висновки**. У загальній динаміці рецепції сакрального в сучасному західноєвропейському музичному мистецтві простежуються дві тенденції: деструктивна, пов'язана з кризою пріоритету особистісного начала, що знаходить вираження у постмодерністичній парадигмі, і конструктивна, що зароджується у надрах попередньої й пов'язана із формуванням нового світобачення.

Ключові слова: рецепція сакрального, християнство, західноєвропейська культура, музичне мистецтво, душа культури, особистість, постмодернізм, антропоцентризм, нова релігійність.

***Левая Наталья Валериевна**, кандидат искусствоведения, докторант кафедры истории мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

Культурологический контекст рецепции сакрального в музыкальном искусстве Европы второй половины XX – начала XXI веков

Цель статьи – рассмотрение феномена рецепции сакрального в современном европейском музыкальном искусстве в его культурологическом контексте, который обуславливает специфику и сущность исследуемого явления. **Методологическую основу работы** составляют труды О. Шпенглера, К. Г. Юнга, О. Лосева, а также теория субкультурной стратификации общества. В процессе исследования используются системный, исторический и рецептивный **методы**, позволяющие наблюдать исследуемое явление в его целостности. **Научная новизна работы** заключается в утверждении, что в западноевропейском музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI веков находит отражение значимый культурный процесс – формирование нового мироощущения, обусловленного эволюцией представлений о сакральном. **Выводы.** В общей динамике рецепции сакрального в современном западноевропейском музыкальном искусстве прослеживаются две тенденции: деструктивная, связанная с кризисом приоритета личностного начала, что находит выражение в постмодернистической парадигме, и конструктивная, зарождающаяся в недрах предыдущей и связанная с формированием нового видения мира.

Ключевые слова: рецепция сакрального, христианство, западноевропейская культура, музыкальное искусство, душа культуры, личность, постмодернизм, антропоцентризм, новая религиозность.

© Ліва Н. В., 2016

***Liva Natalya**, PhD in Arts, doctoral-student of the history of world music chair, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Culturological context of the reception of the sacred in the european music at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries

Purpose of Article. The purpose of the work is the analysis of the phenomenon of the reception of the sacred in the modern European music in its culturological context that determines specifics and essence of the phenomenon. **Methodology.** The fundamental works of O. Spengler, K. Jung, O. Losev and the theory of subculture stratification of society constitute the methodological basis of the article. System, historical and receptive methods are used in the process of the research. The methods allow observing of the phenomenon investigated in all its integrity. **Scientific novelty.** Scientific novelty of the work consists in the statement that the important cultural process reflects in the music in the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries. That is forming of a new world outlook, determined by the evolution of the reception of the sacred. **Conclusions.** There are two tendencies in the general dynamics of the reception of the sacred. The first one is destructive; it is connected with the crisis of the priority of personality principles that finds its realization in the postmodern paradigm. The second tendency, taking its origin in the depths of the former, is constructive. It is connected with the forming of a new world outlook.

Keywords: reception of the sacred, Christianity, West European culture, music, the soul of the culture, personality, postmodernism, anthropocentrism, the new religiosity.

Музичне мислення, як і художнє мислення взагалі, у соціокультурному сенсі віддзеркалює не лише соціально-політичні процеси суспільства, але й духовне, психічне його буття – центральний об'єкт уваги мистецтвознавства.

Ще на початку XX століття завдяки працям О. Шпенглера вперше в історії феномен *psyche (ψῡχή)* втрачає звичний статус прерогативи окремого індивідууму й стає характерною особливістю *культури*, інтерпретованої у своїй цілісності як колосальної мегасутності. Означена концепція культури (значною мірою – відлуння ідеї «світової душі», запропонованої романтиками XIX століття, творцями «нової міфології») визначила подальший хід думок австрійського культуролога, а також сприяла формуванню певного річища культурологічного пошуку (З. Фройд, К. Г. Юнг, О. Ф. Лосєв, автори теорії субкультурної стратифікації суспільства тощо). Даний підхід, що відзначається плюралізмом форм та – як наслідок – плюралізмом відповідної термінології, у різних варіаціях простежується протягом усього XX століття і має основоположне методологічне значення для проблематики даної статті.

Часовий період XX – початку XXI століть в екзистенції західноєвропейської культури загально визнаний як кризовий, навіть апокаліптичний. У дискурсивній сфері філософії, літератури, мистецтва дана культурологічна характеристика є практично майже одностайною. Беручи до уваги активно діючу сьогодні постмодерністичну модель світу, стан душі західноєвропейської культури даного часового відтинку можна назвати коматозним.

Попри те, що маніфестована у 1970-х роках естетика постмодернізму й досі залишається недостатньо ясно визначеною у своїх сутнісних аспектах, не викликає жодних сумнівів її роль «індикатора» зловісних тенденцій у розвитку сучасного європейського мистецтва. Явище «смерті автора», розчинення цілісного мислення творчої особистості у мозаїчному океані інтертекстуальності, перетворення творчого процесу на іронічне цитування, акцентуація по суті есхатологічного факту «звершення усього» в мистецтві (що, користуючись метафорою Г. Гессе, перероджується сьогодні на своєрідну «гру у бісер») виглядають небезпечними симптомами розпаду.

Водночас окреслені тенденції можуть мати й альтернативну інтерпретацію, детальний аналіз якої становить актуальність проблематики даної статті.

Антропоцентризм (чільна особливість європейської ментальності доби гуманізму з його концентрацією на особистісному началі) у першій половині XX століття закономірно наблизився до своєї кульмінаційної стадії – атеїстичного богозаперечення. Дана кульмінація особистісного розвитку виявилася глухим кутом для подальшої духовної еволюції суспільства. Наслідком її стала дестабілізація усіх рівнів соціокультурного життя, що, в свою чергу, призвела до ситуації постмодерну. Втім, попри есхатологічне навантаження, «розпад на атоми» колишнього гармонічного цілого може нести в собі позитивну індикацію нового етапу життя європейської культури – такого етапу її розвитку, на якому домінуючими принципами стануть розвиток надінтелектуальної сфери людської психіки, усвідомлення себе не центром, а частиною великого космічного цілого. Криза пріоритету особистісного начала – духовної домінанти доби Нового часу (що, звісно, давно вже перестав бути новим), а також криза ідеї європоцентризму виглядають у даному контексті жертвою, принесеною на олтар майбутнього, інакшого світовідчуття.

Першоелементи нової культурної парадигми вже простежуються у просторі сучасної європейської культури. Транспонуючи окреслені культурні події у проблемне поле сучасного музикознавства, звернемо увагу на знаменність у даному контексті праць М. Лобанової (зіставлення протиріч плюралістичного «поліфонізму» епохи бароко з культурно-мистецькою ситуацією XX століття) [3] та О. Маркової (акцентуація феномену «нової духовності» західноєвропейської музики XX – XXI століть) [5].

Окреслені процеси в культурі та мистецтві, на наш погляд, є свідченням інтенсифікації еволюційних зрушень в духовній екзистенції європейської культури як мегаособистості. Дані зрушення пов'язані з рецепцією феномену сакрального – специфічної і, як показує хід культурної історії, невід'ємної й перманентно актуальної сфери побутування людського духу, у просторі якої відбувається спілкування з надприродним, надособистісним, нумінозним. Зрозуміло, що у ситуації західноєвропейської культури сакральне, передусім, пов'язане з християнством – духовним стрижнем, який протягом двох тисячоліть визначав її розвиток.

Дослідження рецепції сакрального у XX – на початку XXI століть дає можливість виявити у динаміці її розвитку певну періодизацію: першу половину XX століття характеризує нігілістичний, богоборницький, атеїстичний стан європейської душі; починаючи з другої його половини й до сьогодні, вектор сприйняття сакральних цінностей змінює свій напрям на протилежний.

Ніч особливо темна перед світанком. Окреслений другий період є добою усвідомлення потреби у сакральних цінностях, що знаходить вираження, передусім, в інтенсивній реставрації усіх існуючих на даний час культових розгалужень християнства – процес, що, на жаль, попри свою інтенсивність, не має перспективи, оскільки повноцінне повернення до традиційного релігійного культу неможливе внаслідок наступних реалій сучасності:

- множинність культів, сект та інших відгалужень, що знаходяться у стані жорсткої конфронтації між собою, призводить до стану розгубленості;
- безповоротній процес глобалізації людського суспільства сприяє інтенсивним контактам з іншими, нехристиянськими релігіями й традиціями, чиї духовні здобутки сучасна культурна людина ігнорувати не може; сучасна ситуація змушує її стати на шлях порівняння, а отже – переосмислення духовних основ;
- наслідки розвитку науки та техніки є також безповоротними, хоча характеризувати їх лише як негативні було б некоректним; не слід викидати з поля зору той факт, що негативізм по відношенню до діяльності людського розуму великою мірою був спровокований багатовіковою конфронтацією церкви як політичного інституту з діяльністю провідних вчених Європи;
- суттєвою у даному контексті є також гендерна проблема, досі не залагоджена у християнській релігійній традиції.

Таким чином, християнство переживає серйозну кризу. Ситуація сьогодення показує, що надалі воно не зможе існувати у тій формі, в якій існувало досі. Кризовий і, водночас, перехідний період переосмислення феномену сакрального може тривати довго.

Окреслені процеси знаходять яскраве вираження у музичному мистецтві.

Ще в 1912 році у листі до Р. Демеля Арнольд Шенберг писав: «Я вже давно хочу написати ораторію, зміст якої відобразив би наступне: сучасна людина пронизана матеріалізмом, соціалізмом, анархією, є атеїстом, але у формі забобонів зберігає певні залишки старої віри, і ось я хочу показати, як ця сучасна людина вступає у суперечку з богом, поки нарешті не знаходить бога і не стає релігійною. Нам потрібно навчитися молитися» [2, 143].

Наростаюча потреба у відродженні сакральних цінностей, пошук відповідей на вічні питання буття знаходить у другій половині XX століття вихід у неабиякій зацікавленості композиторів духовною музикою. Зазначимо: оскільки у вітчизняному музикознавчому дискурсі є тенденція вести мову про «відродження» сакральних жанрів, доречно буде в окресленому контексті навести наступне слушне зауваження О. Верещагіної-Білявської: «…жанри духовної музики ніколи не переривали свого існування. Вони лише на певний час відходили в "історичну тінь"… Тому більш правильним буде твердження про відродження в сучасній музиці інтересу до духовних жанрів, а не власне їх самих» [1, 9. Курсив мій. – Н. Л.]. Зацікавленість духовною музикою християнської традиції спостерігається й сьогодні. Пов'язана з нею творча діяльність протікає у річищі відродження релігійного культу: дедалі більше з'являється авторів, творчість яких має виключно прикладну спрямованість – вони пишуть на потребу храму, обмежуючи себе канонами християнського богослужіння.

Означена тенденція є досить очевидним доказом здійснення своєрідного пророцтва, вкладеного Т. Манном в уста головного героя роману «Доктор Фаустус», дія якого відбувається наприкінці 1930-х років – напередодні другої світової війни. Герой роману композитор Адріан Леверкюн висло-

влює наступні думки щодо шляхів розвитку європейської музики: «…відокремлення мистецтва від літургійного цілого, його звільнення і піднесення до самітно-особистого, до культурної мети в собі обтяжило його ні з чим не пов'язаною врочистістю, абсолютною поважністю, пафосом страждання… який не повинен стати вічною долею мистецтва, його постійним духовним станом… в майбутньому його роль, певне, стане меншою, ніж тепер, скромнішою і щасливішою в служінні якійсь вищій інституції, не конче, як колись, церкві» [4, 83]. Не вдовольняючись лише абстрактними розмірковуваннями, письменник підсилює висловлену думку певним епізодом з біографії Бетховена, коли композитор, пишучи месу влітку 1819 року в Медлінгу, цілу ніч «боровся» з контрапунктичними труднощами «Credo». «Битву» було блискуче виграно, але учні Бетховена, що прийшли навідати його вранці того дня, свідчать про жахливий, виснажений вигляд митця в ту мить, коли він вийшов зі своєї кімнати й став на її порозі у дверях, немов у рамі картини. Т. Манн підкреслює символічне навантаження даного образу, подає його як уособлення трагічної долі музичного мистецтва, що взяло на себе неймовірний тягар самодостатності.

Дійсно, з упевненістю можна стверджувати, що філософія та естетика доби Нового часу з характерною для неї концентрацією на особистості взагалі, а в мистецтві – на особистості творця, фактично сакралізувала царину художньої культури й піднесла її до рівня релігії (своєрідна кульмінаційна вершина даної тенденції – доба романтизму). У тому ж значеннєвому ряді стоїть діяльність ученого, філософа, ідеолога. Специфіка еволюції європейської культури полягає в поступовому екстенсивному «розпорошенні» царини сакрального на різноманітні види інтелектуального й духовного життя. Отже, в контексті сучасності поняття «сакральне» логічно було б вивести за рамки суто релігійної сфери.

Інтуїції видатного німецького письменника щодо недовговічності позиції музичного мистецтва як самодостатньої царини підтверджуються ситуацією постмодерну. Сьогодні ми дійсно маємо нагоду спостерігати тенденцію сучасного музичного мистецтва «стати скромнішим», що вже знаходить підтвердження у працях музикознавців. Так, О. Маркова коментує ситуацію сучасності наступним чином: «У творах О. Мессіана та його висококалановитих учнів – Л. Ноно, П. Булеза, К. Штокхаузена, Я. Ксенакіса, а також у Дж. Кейджа, Л. Уеббера, А. Шнітке, К. Пендерецького, В. Сильвестрова, Я. Грабовського, В. Губи, О. Рибнікова, Е. Денісова, С. Губайдуліної та багатьох інших, – виявилося тяжіння до нового духовного мистецтва. І це останнє є прикладною – прикладеною музикою, але "прикладеною" до більш високого, ніж саме мистецтво: музика як засіб осягання Вищого, божественної суті буття» [5, 7]. Відповідно, у концепцію музичного мистецтва XX століття як мистецтва прикладного органічно вкладаються: гігантський організм масової музичної культури; авангардизм, прикладна функція котрого полягає в експериментаторській, пошуковій діяльності та цілком усвідомлюється як така, й, нарешті – «музика як засіб розбудови нової Духовності» [5, 8].

Плюралістичність рецепції сакрального протягом XX століття (свого роду, релігійна інтертекстуальність) й «крещендування» даної тенденції у культурній ситуації сучасності спричинили до народження специфічного поняття «нова релігійність». Подібно до назв епох («Новий час», «Новітній час»), даний термін не є новим, оскільки означуване явище існує вже понад століття. Поруч із щойно названим варіантом у сучасному вжитку побутує ряд термінологічних альтернатив-синонімів: «нові релігії», «нова релігійна свідомість», «нові релігійні рухи», «нетрадиційна релігійність», тощо [6]. Наприкінці XX століття відбувається закономірна екстраполяція даного терміну до сфери музичного мистецтва ([1], [8]). Відповідно, музикознавча семантика «нової релігійності» передбачає поєднання духовних жанрів різних християнських конфесій у творчості одного композитора: елементи католицької меси органічно сполучаються із складовими православної літургії; переплітаються східні й західні християнські мотиви. Означене явище яскраво ілюструє перманентний стан духовного пошуку, в якому перебуває сучасна людина, оточена розмаїттям релігій та духовних практик Заходу й Сходу.

Ситуація духовного пошуку виявляє себе у європейському музичному мистецтві на різних рівнях: концептуальному, жанровому, інтонаційному.

Відображення досліджуваних тенденцій на програмно-концептуальному рівні особливо рельєфно простежується у традиційно-класичному «самодостатньому» мистецтві, що продовжує своє існування поруч зі згаданим вже прикладним, суто храмовим напрямком композиторської діяльності. Специфіку інтерпретації сакральної теми в сучасній музиці допомагає краще зрозуміти фрагмент статті М. Северинової: аналізуючи Другий концерт для фортепіано з оркестром М. Скорика, дослідниця, між іншим, зауважує: «…для прочитання коду архетипових образів сакрального у творі важливою є думка М. Еліаде, який зазначає, що всьому актові людського життя самому по собі властива сакральна цінність (у чому сакральне перевершує релігійне)» [7, 96]. Наведені міркування не випадково перегукуються з постулатами східних релігій, згідно з якими усі сфери людського життя несуть

у собі нумінозний зміст. Зауваження М. Северинової є доречним не лише у відношенні концерту М. Скорика. У західноєвропейській музичній культурі протягом кількох століть поспіль існує так званий «позахрамовий» напрям християнської музичної традиції. Спочатку він не виходив за межі містеріальних дійств та різдвяних пісень. Згодом розвиток опери та ораторії дав початок існуванню певних творів духовного змісту, що виконувались поза межами храму. Один з характерних прикладів – «Сім слів…» Й. Гайдна (1787). Твір, що був задуманий для супроводу богослужіння, отримав популярність і став відомий нам лише завдяки більш доступному перекладу його для струнного квартету (здійсненому не Гайдном!). Інші приклади – «Месія» Г. Ф. Генделя (твір, що з самого початку свого існування побутував як концертний), «Біблійні сонати» («Musikalische Vorstellungen einiger biblischen Historien in sechs Sonaten auf dem Klavier zu spielen») Й. Кунау для клавесину (1700), що взагалі ніяк не могли бути пов'язані з храмовою службою тощо. У ХХ столітті, особливо у другій його половині, дана традиція безмежно розширилася за рахунок інтенсивного розвитку певної концептуальної тенденції, що її можна охарактеризувати як пошук відповідей на вічні питання буття. Дана тенденція посилюється за рахунок традиційного використання сакрально-жанрових алюзій. Яскравим прикладом подібного позахрамового вжитку є сьогодні жанр реквієму, що став у сучасній творчості цариною втілення особистісного начала, а також суспільно-політичних ідей. Про медитативну пошуковість у найрізноманітніших сферах духу свідчить програмне поле музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть: «Гармонія світу» П. Хіндеміта, «Мантра» К. Штокхаузена, цикл «Три малі містерії» («Містерія перевтілення», «Містерія тотожності» і «Містерія понад людства») І. Вишнєградського, «Містерія кінця часу» К. Орфа, «У лабіринтах душі або Terra incognita» В. Власова, «Із низин душі» Ю. Гомельської, «Біля витоку часу» О. Дмитрука, «Маре-ікс-невідомість» А. Загайкевич, «Музика для спогадів, нових притч та проповідей на тексти Н. Парри» та «Пісні потойбіч людей» Ю. Ланюка, «Храм неба» В. Ларчикова, «Прелюдія і медитація» та «Дифірамб для небес» О. Опанасюка, «У лабіринтах часу» О. Агабабової, «Симфонія путі» та «На порозі світлого світу» В. Артьомова, «Поліфонія світу» О. Бакші, «Трансформація душі» М. Броннера, «Лінії неба» А. Гордєйчева та багато ін.

Характерною тенденцією часу є також численні твори на канонічні тексти, в тому числі – псалми, духовні вірші, духовні концерти. Духовна тематика насичує сьогодні жанр симфонії, концерту, сонати, й далеко не завжди задана тематика втілюється усталеними музично-інтонаційними засобами християнської духовної традиції. Часто зв'язок з даною традицією проявляється лише через канонічний текст. Сказане логічно підводить до аналізу тих музичних засобів, що, попри всі слухові очікування, пов'язані з фактом використання згаданих текстів, роблять сучасні музичні твори такими несхожими на те, що звикли характеризувати як духовне мистецтво.

Ситуація «нової релігійності» у поєднанні з відродженням інтересу до духовних творів значно сприяла загостренню серйозної проблеми сучасного музикознавчого дискурсу стосовно того, якою, власне, повинна бути на сьогоднішній день сакральна музика. Дане питання прямим чином торкається проблеми жанру, точніше – жанрової чистоти сакрального мистецтва.

Музичний твір в принципі не може позбавитися своєї жанрової природи. Навіть у випадку «чистої», не програмної, відірваної від усього прикладного інструментальної музики, що несе в собі потенціал наповнення її нічим не обмеженим концептуальним змістом, факт приналежності твору до жанру симфонії, квартету, прелюдії тощо виконує роль своєрідного «заземлення». Вважаємо за доречне звернути увагу на даний нюанс, що може слугувати непрямим підтвердженням певної неприродності позиції музичного мистецтва як самодостатньої царини. На нашу думку, міцне жанрове коріння, до якого музичне мистецтво рішуче повертається як суто прикладне, великою мірою пояснює закономірність процесів, що спостерігаються сьогодні.

Змальований вище культурний контекст сучасного музичного мистецтва дає можливість зрозуміти, що питання жанрової чистоти є на даний момент складним і важко вирішуваним. Американський дослідник сакральної музики Й. Суейн, даючи характеристику духовному мистецтву сучасності, вичерпно й ємко характеризує основні форми його побутування. Відповідно, у західноєвропейській традиції можна вирізнити: музику суто храмову, літургійну; позахрамовий (концертний) напрямок, що виник завдяки розвитку опери й ораторії; традицію колективного співу, що була започаткована М. Лютером у зв'язку з протестантським відгалуженням (її сучасне граничне вираження – поєднання текстів релігійного змісту із сучасним мелосом популярної музики, джазу й рок-н-ролу) [10]. Означені різновиди продовжують розвиватися, користуються попитом відповідних верств населення, а відтак – у рівній мірі претендують на існування. Додамо, що внутрішньоконфесійна жанрова розгалуженість посилюється численними позахристиянськими привнесеннями.

Не дивно, що подібна картина спостерігається й щодо музичного мовлення. Існуючий на даний момент інтонаційний тезаурус західноєвропейського сакрального мистецтва у своєму зрізі являє певну «вибухову суміш» музичних інтонацій, привнесених кожним із численних релігійних відгалужень. Втім, у цій по-справжньому пошуковій «звуковій лабораторії» уже тепер можна спостерігати певну динаміку розвитку.

У найбільш загальних (якщо не сказати – глобальних) своїх тенденціях процес переосмислення сакральних цінностей знаходить вираження у трактуванні категорій консонансу й дисонансу. У даній площині вимальовуються два вектори: деструктивне заперечення традицій, розхитування основ і – конструктивний новаційний пошук. Протягом XX століття у даному відношенні спостерігається знаменна зміна руху «маятника естетичних уподобань» на діаметрально протилежний.

Естетичне гасло першої половини століття – пріоритет дисонансу як своєрідного «дзеркала» пошматованої, дисгармонічної дійсності. Дисонантність вважається критерієм художньої істинності. Саме засобами дисонансу подається внутрішній світ позитивного ліричного героя, консонанс же віднесено до царини фальшивої банальності. Своєрідні віхи відображення даної проблеми у музикознавстві знаменує наукова діяльність професора Московської консерваторії Б. Яворського (1877–1942) та німецького філософа й музичного теоретика Т. Адорно (1903–1969). На початку XX століття Б. Яворський піддає різкій критиці європейську мажоро-мінорну ладотональну систему як консервативну й «механістичну», протиставляючи їй ладове розмаїття музики інших культур і народів. Своєї черги, Т. Адорно у книзі «Філософія нової музики» порівнює творчість двох титанів XX століття – А. Шенберга та І. Стравінського, надаючи перевагу першому у зв'язку з опорою композитора на дисонанс в описаному сенсі.

Окреслена тенденція естетизації дисонансу досягає своєрідної граничної стадії у сонористиці, що у багатьох розуміннях являє собою фазу повного розщеплення звукового тону. Атомізація звуку (цікавим аналогом якої може виступати візуальна сюрреалістична атомізація форми на полотнах Сальвадора Далі) являє собою моделювання свого роду первісного хаосу, з якого має постати нове музичне життя. І воно дійсно починає давати знати про себе: наступна епоха – друга половина XX століття й початок XXI – знаменується народженням у надрах означеного хаосу нової, конструктивної естетики, центром якої з усією вірогідністю має бути консонанс. Аналіз нового етапу інтонаційної музичної еволюції поки що лежить у площині прогнозів, які завжди нелегко робити «зсередини епохи». Тому відзначимо лише ті тенденції, які, на наш погляд, виглядають сьогодні найбільш очевидними.

По-перше, самий поворот до «естетизації консонансу» [5] прямим чином пов'язаний з динамікою рецепції сакрального, яку можна спостерігати протягом XX століття. Згадана динаміка являє собою шлях західноєвропейської культури від богоборництва та атеїстичного богозаперечення (перша половина століття) до усвідомлення гострої потреби у сакральних цінностях (друга половина), їх переосмислення й пошуку.

По-друге, одна з найбільш вагомих тенденцій, пов'язаних із відродженням естетичної цінності консонансу – ностальгія за мажоро-мінорною ладовою системою, – яскраво виражена у формі підвищеної зацікавленості старовинною музикою, зокрема, старовинними духовними творами. У даному ряді стоїть процес відродження чистоти григоріанського співу у католицькій і знаменного розспіву – у православній християнських традиціях, що в своїй сукупності демонструє проголошене католицьким екуменістичним рухом «повернення до витоків».

Нарешті, дослідження властивостей музичного звуку в річищі модерних композиторських технік, вивчення природного обертонового ряду, розбиття його на першоелементи, без сумніву, містить в собі потенціал наближення до таїнств Першооснови, що не може бути дисгармонійною.

Висновки. Аналіз культурологічного контексту рецепції сакрального в сучасному музичному мистецтві дозволяє виявити у її загальній динаміці дві протилежні, але взаємодоповнюючі тенденції. Перша пов'язана з розпадом, розчиненням, розпорошенням особистості у мозаїчній інтертекстуальності сучасного ментального простору, що знаходить вираження у постмодерністичній парадигмі як віддзеркаленні перманентного стану душі європейської культури. Друга тенденція зароджується у надрах першої і має протилежний вектор направленості – безумовно конструктивний, але базований на іншого роду світовідчутті. Залишається сподіватися, що нове світобачення, яке ще тільки формується в суперечливій поліфонії «нової релігійності», віднайде для особистості достойне й адекватне місце в ієрархічній цілісності Світової Гармонії.

Література

1. Верещагіна-Білявська О. Є. Звернення до духовних жанрів у контексті нової релігійності сучасної музики / Олена Верещагіна-Білявська // Сучасна музика в сучасному світі : зб. наук. праць. – Вип. 3. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2013. – 124 с. – С. 7–13.

2. Золтаи Д. Барток и Франкфуртская школа / Д. Золтаи // Вопросы философии. – 1975. – № 9. – С. 141–147.
3. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: История и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 222 с.
4. Манн Т. Доктор Фаустус: Життя німецького композитора Адріана Леверкюна в розповіді його приятеля : роман / Манн Т. – К. : Дніпро, 1990. – 574 с. – (Вершини світового письменства).
5. Маркова О. М. Нариси зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Німеччина. Австрія. Італія : навч. посібник / О. М. Маркова. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – 128 с.
6. Рыжов Ю. В. Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве / Ю. В. Рыжов. – М. : Смысл, 2006. – 328 с.
7. Северинова М. Ю. Другий концерт для фортепіано з оркестром Мирослава Скорика у контексті архетипових образів сакрального / М. Ю. Северинова // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2012. – № 4 (17). – С. 93–104.
8. Ценова В. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова // Музыка XX века. Московский форум : Науч. труды МГК. – Сб. 25. – М., 1999. – С. 128–141.
9. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемости / Мирча Элиаде. – СПб. : Алетейя, 1998. – 249 с.
10. Swain, Joseph Peter. Historical dictionary of sacred music / Joseph P. Swain. – United States of America : Scarecrow Press, Inc., 2006. – 299 с.

References

1. Vereshchagina-Bilyavska, O. Y. (2013). Regarding to spirit genres in the context of the new religiosity of the modern music. Suchasna muzyka v suchasnomu sviti, 3, 7–13 [in Ukrainian].
2. Zoltai, D. (1975). Bartok i Frankfurt school. Voprosy philosofii, 9, 141–147 [in Russian].
3. Lobanova, M. N. (1990). Music styles and genres: history and modernity. Moscow: Sov. Kompozitor [in Russian].
4. Mann, T. (1990). Doktor Faustus: Life of the German composer Adrian Leverkjun in his friend's story. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
5. Markova, O. M. (2010). Notes of the foreign music of the 1950-es – 1990-es. France. Germany. Austria. Italy. Odesa: Drukarskyi dim [in Ukrainian].
6. Ryjov, J. V. (2006). Ignoto Deo: New religiosity in culture and arts. Moscow: Smysl [in Russian].
7. Severynova, M. Y. (2012). The second concert for fortepiano with orchestra of M. Skoryk in the context of the archetype icons of the sacred. Chasopys NMAU im. P.I. Chaykhovskogo. Kyiv, 4 (17), 93–104 [in Ukrainian].
8. Tsenova, V. (1999). New religiosity of Russian music and spirit compositions of E. Denisov. Musyka XX veka. Moskovskij forum: Nauchnyje trudy MGK. Moscow, Issue. 25, 128–141 [in Russian].
9. Eliade, M. (1998). Myth about the infinity returning. Archetypes and repeating. SPb.: Aleteya [in Russian].
10. Swain, J. P. (2006). Historical Dictionary of Sacred Music. Lanham, Maryland, Oxford: Scarecrow Press, Inc. [in English].

УДК 781.2

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

МУЗИЧНИЙ ЗНАК: ВІД НАУКОВИХ РЕФЛЕКСІЙ ДО ДЕФІНІЦІЇ

Мета роботи. Закцентувати увагу на достатньо широкій амплітуді у визначенні дефініцій музичного знака, виявити його субстанціальні характеристики. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного методу, завдяки чому здійснено порівняння існуючих тенденцій у дослідженні категорії «музичний знак». **Наукова новизна** полягає у визначенні подальшого вектору дослідження заявленої проблематики. **Висновки.** На основі аналізу наукових праць зроблено спробу систематизувати існуючі тенденції у дослідженні музичного знака, які можна згрупувати у два напрями. Перший у якості моделі використовує знак вербального мовлення та прагне виявити конкретні конотації і денотати музичних звуків з подальшим узагальненням на рівні стилістичних тенденцій. Інший в аналізі музичного знаку апелює до моделі Ч.Пірса, що мислить музичний звук в категоріях денотативних кодів, пов'язаних зі способами виокремлення музичних конфігурацій.

Ключові слова: знак, музичний знак, музичне мовлення, знакова реальність, семіотичний метод.

© П'ятницька-Позднякова І. С., 2016

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

Музыкальный знак: от научных рефлексий к дефиниции

Цель работы. Акцентировать внимание на довольно широкой амплитуде в определении дефиниции музыкального знака, выявить его субстанциальные характеристики. **Методология** исследования заключается в применении аналитического метода, благодаря чему проведено сравнение существующих тенденций в исследовании категории «музыкальный знак». **Научная новизна** заключается в определении дальнейшего вектора исследования заявленной проблематики. **Выводы.** На основе анализа научных работ сделана попытка систематизировать существующие тенденции в исследовании музыкального знака, которые можно сгруппировать в два направления. Первый в качестве модели использует знак вербальной речи и выявляет конкретные коннотации и денотаты музыкальных звуков с последующим обобщением на уровне стилистических тенденций. Другой в анализе музыкального знака апеллирует к модели Ч.Пирса, которая мыслит музыкальный звук в категориях денотативных кодов, связанных со способами выделения музыкальных конфигураций.

Ключевые слова: знак, музыкальный знак, музыкальная речь, знаковая реальность, семиотический метод.

***P'yatniskaya – Pozdnyakova Irina,** PhD in Arts, associate professor, doctoral student of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Music sign: from scientific reflections to the definition

Purpose of Article. The purposes of the article are to pay attention great amplitude of the definition of a musical sign and to identify its substantial characteristics. **Methodology.** The methodology involves the analytical method, which gives us an opportunity to make a comparison of current trends in the study of the category «music sign». **Scientific novelty.** Scientific novelty consists in the definition of the future vector studies of the problems. **Conclusions.** Basing on the analysis of the scientific works, the author makes an attempt to systematize the existing trends in the study of the musical sign, which can be grouped into two directions. The first one uses the sign of verbal speech as the model and identifies specific connotations and denotations of musical sounds, followed by synthesis at the level of stylistic trends. The second one in the analysis of musical sign is connected with H. Pierce model, which imagines a musical sound in denotative categories of codes, related to the processes of selection of musical configurations.

Keywords: sign, musical sign, musical speech, reality of signs, the semiotic method.

Актуальність теми дослідження. Передумовами розвитку знакової природи музики у ХХ ст. стали дослідження категорій «мова / мовлення», «текст / традиція» та їх співвідношення. До цього ж спричинилися дослідження інтонації, теорії ладу, музичного тематизму і жанрових трансформацій, музичного стилю та історичних змін, пов'язаних із ним тощо. В контексті знакової концепції музичної мови порушувалася і проблематика аналізу музичного мовлення з позицій висловлювання вербального типу, що було розглянуто в аспекті функціональності [3; 4; 8; 9; 11; 18]. Висунення ідеї про існування універсальної «мовної структури», що може бути знаковим кодом для вираження різних форм мислення, спричинилося до пошуку методів, які застосовуються у суміжних галузях, зокрема лінгвістиці, психології тощо. В цьому контексті ґрунтовними виявилися дослідження взаємозв'язку мислення і мовлення, розробка поняття «внутрішнє мовлення» (за Л. Виготським), виокремлення універсальних «кодів» та пошук моделей «прамови» тощо.

Стійкою виявилася і тенденція констатувати відсутність у музиці структур атрибутивних для вербальної мови, що заперечувала мовну природу музики, в контексті якої розроблялася теорія музичного символізму [12; 22; 24; 25]. Категорія музичного символу включала різні структурні компоненти, від системи нотації до семантики жанру, але так і не було визначено критеріїв співвіднесеності звукового матеріалу символу з об'єктом його символізації.

В цьому ж контексті порушувалися питання процесу кристалізації окремих знакових одиниць у системі музичної мови та механізм їх переходу на рівень музичного мовлення, змістовне навантаження категорій «музичний знак» та «музичне мовлення» тощо. Термін «музичне мовлення» хоча й використовується у якості інтегрованого поняття поєднуючи різні структурні рівні [1; 3; 4; 8; 18], але його термінологічний абрис має достатньо розмиті межі та подекуди набуває яскраво виражених кодових значень. Попри ґрунтовний шар наукових праць, питання знакової природи музичного мовлення залишається відкритим та рефлексує в інші сфери наукового знання, виокремлюючи нові зв'язки та взаємообумовленості між дискурсами.

Загалом, в контексті знакової теорії музики можна виокремити два напрями, що охоплюють як загальнотеоретичні проблеми (дослідження музичної мови як знакової системи, аналіз морфологічного рівня музичного знака тощо), так і предметно-аналітичні (аналіз творчості окремих композиторів тощо). Попри те, що в основі різних концепцій лежить поняття знака, існують протилежні, подекуди взаємовиключні, підходи до операцій з ними, що дозволяє говорити про актуальність

проблематики, яка залишається своєрідним відкритим простором для подальших мисленнєвих рефлексій.

Аналіз існуючих тенденцій у визначенні категорії «музичний знак», виявлення його субстанціальних характеристик і визначило мету даного дослідження.

Наукова новизна полягає у систематизації існуючих тенденцій у дослідженні музичного знака та визначенні подальшого вектору заявленої проблематики.

Виклад основного матеріалу. Дослідження знакової природи музичної мови має достатньо ґрунтовні підвалини, а існуючі тенденції можна згрупувати у два напрями, де перший у якості моделі використовує знак вербального мовлення [5; 21; 16; 17; 18], а в контексті іншого розробляється модель знака Ч. Пірса [7; 9; 10; 11; 14; 15; 19; 20]. Різниця між ними полягає у визначенні знакової моделі, його аналізі та розкритті механізму втілення іконічної природи знака в музиці. Попри це, жоден з семіотичних напрямів не отримав статусу методології.

Зокрема, прагнучи представити музику як «мову емоцій» дослідник Д. Кук [21] аналізує елементи музичної виразності, які є засобами втілення різних емоцій. Серед таких «елементів музичного словника» вчений виокремлює мелодичні елементи, що мають відносно стабільну зовнішню форму, постійне значення та залежність від контексту, що відповідають характеристиці музичного знака.

Знак як стимул, що впливає на поведінку організму по відношенню до чогось, визначено у праці В. Кукера «Музика і значення» [20]. У своїй класифікації музичних знаків вчений апелює до теорії Ч. Пірса та виокремлює три типи музичних знаків: іконічні, індексні та логічні. При цьому, саме ікон дослідник вважає домінуючим типом знака у музиці та поділяє їх на природні (congeneric), що виникають при взаємодії одноструктурних елементів між собою [20, 34] та позаприродні (extrageneric), що виникають в контексті інтерпретації музичного елементу як знака поза музичною ситуацією [20, 61]. Індексні знаки у музиці, на думку дослідника, визначають найбільш характерні фрагменти музичного твору, надаючи йому внутрішньої завершеності, в той час як логічні пов'язують знаки між собою, або вказують на цей зв'язок [20, 110]. Важливою характеристикою знака дослідник вважає контекстуальний характер значення [20, 3] та виокремлює типи значень: дискурсивні (що мають опосередкований характер) та ознайомчі (що належить до сфери чуттєвого сприйняття) [20, 8].

Розглядаючи музичну мову в контексті типології інших мов, Ю. Кон наголошує, що розуміння музики як мови можливо в контексті її комунікативної функції, що дозволяє виокремити елементи, які мають знакові функції. Серед критеріїв знаковості Ю. Кон виокремлює постійність звукової форми і стабільність значення та наголошує на тому, що музичний знак позначає певний емоційний стан і, водночас, є його вираженням [8, 99-100].

Співставлення специфіки вербального та музичного знака, здійснене Л. Мазелем, дозволило виокремити їх суттєві відмінності. Зокрема, дослідник мислить музичний знак як складне утворення, що поєднує у собі якості знаків різних типів та характеризує його як засіб для образного вираження емоцій, які виникають на основі сприйняття об'єктивних явищ [9, 41-42]. Музичні знаки як матеріальні утворення, що заміщують інші явища у процесі збереження та передачі інформації, характеризує А. Сохор [15, 11]. Дослідник виокремлює знаки комунікативні та інформативні (або ідеальні), які позначають не предмети, а їх відображення в уяві [15, 12]. Аналізуючи семіотичну природу музики, дослідник визначає її як особливу знакову систему, в якій форма музичного знака невіддільна від його змісту [15, 103].

З точки зору дослідника С. Мальцева, знакова система музики - це метамовна структура, в контексті якої музичний знак має іконічну природу, дворівневий денотат якого представлений знаком-індексом, тобто художніми емоціями, симптомами цих емоцій та безпосередньо звуковим матеріалом знака, що відтворює ці емоції [9, 168]. Музичний ікон, на думу дослідника, може функціонувати на різних рівнях, від інтонації до музичного фрагменту. Складні знаки сприймаються як цілісні утворення та є поєднанням простих знаків, що містять інформацію про денотат (емоції та їх симптоми) і розкривають своє значення у співставленні з ними [9, 173].

Дослідження знакової природи музичної мови було здійснено В. Медушевським, який визначає музичний знак як «матеріальне акустичне утворення», що має відмінні якості, завдяки яким він може бути виокремлений з контексту та презентувати те, що існує поза його межами. Серед функцій музичного знака, крім зв'язку з іншими знаками, вчений виокремлює пробудження думок, вираження емоційно-оцінного відношення та вплив на механізми сприйняття [11, 10]. Дослідник класифікує знаки відповідно до їх матеріально-конструктивних якостей на аналітичні (пов'язані із музичними граматиками) та синкретичні (знаки-інтонації що охоплюють усі сторони засобів музичної виразності) [11, 12]. Музичний знак, як наголошує вчений, може набувати різних форм від конкретної одиниці музичної мови до «реального звучання у психіці людей» та має конкретне значення, що формує цілі-

сний зміст музичного твору [11, 11]. При цьому він розмежовує значення (що має узагальнено-інваріантний характер) та смисл (що є зрозумілим тільки в контексті взаємодії знаків) [11, 16].

В. Медушевський наголошує на тому, що реалізація смислу знака пов'язана із перевтіленням мовної природи музики у мовленнєву [11, 26]. В контексті аналізу значення дослідник виокремлює функції знаків: синтаксичні (зв'язок знака з іншими знаками) [11, 30], семантичні (зв'язок знака з уявленнями про світ) [11, 29] та комунікативні (вплив знаків на сприйняття) [11, 35]. Аналізуючи механізм синтезу окремих знаків в контексті музичного твору, В. Медушевський вводить поняття синтаксису та, відповідно до функцій музичних знаків, виокремлює три види синтаксису: конструктивний, семантичний (змістовний), комунікативний [11, 43-45]. При цьому конструктивний рівень синтаксису вважає поверхневим, а два останні позначує як глибинні рівні, що в ньому реалізуються.

Музичні знаки у контексті художніх мов аналізує С. Раппопорт, розуміючи їх як стійкі структури та прийоми, що здатні виконувати ту чи іншу роль у передачі художніх образів за допомогою інформативного і сугестивного методів та формувати ставлення до дійсності [14, 145]. Таку здатність знак набуває за умов сталих зв’язків у суспільстві, що має прояв у його значенні [14, 117]. При цьому знаки, які передають зміст за допомогою сугестивного методу, вчений наділяє не предметним, а функціональним значенням.

Звернення дослідника до художньої мови як моделі аналізу знака є обґрунтованим, на відміну від моделі, в основі якої лежить знак вербальної мови. Відповідно до семіотичної теорії вербальний знак має немотивовану природу, тобто між змістом та його вираженням, як двома сторонами знака, встановлюється довільний зв'язок. І хоча в лінгвістиці й до сьогодні відбувається дискусія з цього приводу, звуковий образ знака не обов’язково має зв'язок з тим об’єктом, який позначає. Тобто вербальний знак як єдність акустичного образу та поняття, може бути різним за своєю зовнішньою формою, на відміну від музичного знака.

Визначальною властивістю художньої мови є особлива семантика, що знайшла своє обґрунтування у працях лінгвістів [13], де наголошується на тому, що всі складові семантики мають самостійне значення, але тільки в сукупності здатні розкривати змістовне навантаження мистецького твору в цілому. Музична мова є різновидом художньої мови, в якій реалізуються її особливості, в тому числі знаковість. У цьому ми апелюємо до висловленої М. Каганом думки про те, що будь-який специфічний процес має власні засоби втілення [6]. Різновиди художньої мови мають як універсальні закономірності, що визначають їх організацію, так і особливі характеристики, що їх відрізняють. Структура музичної мови має власні засоби втілення музичних образів, де на рівні мови відбувається репрезентація зовнішнього у внутрішній план, а на рівні музичного висловлювання – зворотний процес.

Однією з характеристик художньої мови є інтровертність як спрямованість на сприйняття тексту в єдності його планів (змісту та вираження), що відіграє суттєву роль у семіозисі як процесі смислоутворення. Іншою властивістю художньої мови є здатність взаємодіяти з позатекстовою інформацією, що детермінована сприйняттям особистості та набуває різних значеннєвих рівнів. Взаємодія між мистецьким твором та художнім досвідом особистості створює умови для породження нових значень. Власне, це стосується і музичних творів, на сприйняття яких впливають музично-виконавська практика певного історико-культурного періоду, позатекстові фактори, особистісний досвід, у результаті чого відбуваються виконавські реконструкції та смислові трансформації. Музична мова, що реалізує себе на рівні музичних текстів, завжди знаходиться у стані неперервного розвитку та постійної систематизації тих одиниць, які несуть на собі відбиток індивідуального музичного мислення як форми репрезентації думки.

Однією з іманентних характеристик музичної мови є континуальність, що і стала каменем спотикання при визначенні знакової природи музичної інтонації. Смислове навантаження інтонації не відокремлено від її звукового втілення та розкривається за допомогою взаємопов’язаних між собою компонентів. Інтонаційна дискретність виявляється у музичному мовленні опосередковано за допомогою виокремлення одного з її компонентів як домінантного (ритмічного малюнку, артикуляційних відтінків, динамічних градацій тощо), що в кожному історико-культурному часі має свої відмінності (наприклад, динамічна шкала барокової музики тощо). На сьогодні відсутня стратегія аналізу таких структур з єдиних наукових позицій, тому проблема залишається відкритою.

Існують різні підходи до аналізу музичного знака та інтонації. Зокрема, М. Арановський розмежовує категорії знака та інтонації, вважаючи їх протилежними один одному, оскільки вони мають різну природу та пов’язані з різними типами мислення [2, 102]. Специфіку музичної інтонації дослідник протиставляє знаку, який має функцію заміняти інший предмет. На думку вченого, інтонація виражає на відміну від знака який позначає. Попри це, М. Арановський наголошує на тому, що в деяких ситуаціях інтонація може виконувати знакову функцію, якщо наділена позамузичним значенням, від-

носною постійністю форми та повторюваністю [2, 103]. Дослідник зауважує, що не всі інтонації можуть виконувати функцію знаків, а лише ті, що мають якості стійких утворень у свідомості слухачів та повторюваність в музичній практиці. З точки зору дослідника, в музиці існують інтонації-знаки як специфічні утворення, що мають два типи значень: експресивне (властиве інтонації) та знакове (позамузичне) [2, 103]. У зв'язку із цим, виникає питання: якщо знаками є тільки окремі інтонації, то враховуючи що «музика є мистецтво інтонованого смислу», треба визнати музичні знаки як такі, що не властиві музичній мові? А якщо музична мова має незнакову природу, але окремі інтонації набувають знакової функції, тоді необхідно виявити механізм співвіднесення різних за своєю природою інтонацій. Це ставить під сумнів правомірність співставлення музичної інтонації зі знаком у структурному аспекті, в той час як у плані функціональному це можливо, оскільки за допомогою знака відбувається процес передачі художньої інформації спрямований на «сприйняття та усвідомлення змісту мистецького твору» [11, 10].

Попри наявність полярних точок зору на проблему, думки вчених сходяться у визначенні музичного знака як структурної одиниці музичного мовлення. В такому контексті музичний звук – це знак знака, що має матеріальне (графічне зображення) та ідеальний (образний) рівні, за допомогою чого відбувається процес озвучення думки. Звук найбільш пристосований до вираження думки та переживань, оскільки утворення звуку генетично відбувається в органічному зв'язку із формуванням мисленнєвих образів. Звук формується думкою та пов'язаний з її вираженням. У визначенні В. Потебні саме у «внутрішній формі» інтонації зосереджений смисл [13]. Це твердження є справедливим і відносно музичного звуку, де зв'язок між звуком та думкою є необхідною умовою його реалізації, що відкривається у своєму значенні в структурі музичної мови конкретного автора, стилю або епохи.

Уточнюючи дефініцію категорії музичного знаку, дослідник С. Шип акцентує увагу на притаманній йому функціональній значущості та визначає музичні знаки як «мікро та мега елементи форми» [18], а специфіку семантики музичного знака бачить у тому, що десигнат музичного знака своїми денотатами має не явища навколишньої дійсності, а образи уявлень у яких відображаються будь-які, доступні сприйняттю та розумінню аспекти універсуму (психофізичні, духовні тощо). Отже, музичний знак визначається дослідником як «звуковий предмет (фізично актуальний, або ідеально можливий), що має властивості художнього символу. Звичайно, така дефініція не є вичерпною, але в ній акцентовано увагу на такій важливій особливості, як звукова форма, що відіграє важливу роль в процесі музичного семіозису.

Інтонацію у якості смислової складової музики розглядає у своїх студіях Й. Їранек, а процес художнього семіозису визнає інтонаційним, пов'язаним із формуванням семантем (індивідуальних інтонацій) [23, 88]. Дослідником постулюється відкритість музичної семантики, множинність інтерпретацій, у процесі яких варіантні та інваріанті елементи взаємодіють [23, 100-102].

В контексті музичної семантики зв'язок музичної інтонації зі знаковою функцією розглядає російська дослідниця Л. Шаймухаметова, яка наголошує, що знакова функція реалізується в музичній темі у вигляді мігруючих інтонаційних формул: «…репрезентуючі якості знака, що забезпечують його впізнаність, проявляються у формальності, стійкості структури, а також у здатності зберігати постійний зв'язок між знаком, значенням і <…> смислом» [16]. Знак дослідниця мислить як окремий прояв інтонації, а критеріями знаковості вважає інваріантність, стереотипність, повторюваність, стабільність та постійність значення: «зв'язок з образом і зоровими уявленнями набувають ті інтонації, які мають найбільш чітку тенденцію до утворення стереотипів» [16]. З точки зору дослідниці, музичний знак є елементом системи міжтекстових взаємодій, а основу інтонаційної лексики «…складає екстрамузична семантика – інтонації із закріпленими значеннями, що мають різну природу, етимологію та конструктивні якості», фундаментом якої є «…постійно існуючий ситуативно-сюжетний зв'язок з предметним світом і різними видами мистецтва» [16, 3]. Аналіз великої кількості музичного матеріалу дозволив їй дійти висновку, що музичними знаками є будь-які елементи музичної мови, як зовнішні по відношенню до смислової структури музичного тексту, так і елементи граматики [17, 100], що мають стабільне значення, але здатні трансформуватися в залежності від контексту. Дослідниця пропонує розмежувати поняття знака та контексту [17, 104], але не дає чіткого визначення контексту.

Альтернативною є позиція Б. Гаспарова, який наголошує про існування у музиці принципу «подвійної артикуляції», тобто наявності як елементів значущих (мотиви), так і не значущих. Дослідник пропонує аксіоматичне визначення мотиву, який має у музичному тексті прямі або варіантні репродукції, може існувати у різних поєднаннях з іншими мотивами, не підлягає поділу на окремі мотивні елементи та має відносно самостійне значення в музичному тексті [5].

На характеристиці знака як процесуального явища наголошується у працях Д. Лідова: «Процесуальний знак це знак, в якому репрезентамент, об'єкт та інтерпретанта являють собою процес» [24, 182]. Пізніше ця думка була розвинута ним у дослідженні «Чи є музика мовою?».

Отже, більшість праць дослідників спираються на соссюрівську модель та розвивають її аналогічно моделі Р. Барта, прагнучи виявити конкретні конотації і денотати музичних звуків з подальшим узагальненням на рівні стилістичних тенденцій. Але існує й інша тенденція, мислити в категоріях денотативних кодів, пов'язаних зі способами виокремлення музичних конфігурацій. Зокрема, у праці Х. Л. Мартінес «Ікон у музиці» дослідник стверджує, що знак відноситься до свого об'єкту за посередництвом культурної диспозиції: «Знак може бути представлений як такий; по відношенню до його об'єкту це символ «…» інтерпретанта може бути емоційною (відчуття ейфорії); динамічною «…»; або логічною, як частковий силогізм» [25, 57-86].

У працях Е. Тарасті, який у своїй класифікації знаків апелює до моделі Ч. Пірса, наголошується на тому, що музичні знаки можуть бути представлені різними відношеннями: знаки як такі (qualisigns, sinsigns, legisigns), знаки по відношенню до інтерпретанти (rhemes, dicents, argument) та знаки по відношенню до репрезентамена (icons, indexes, symbols).[27, 11]. На думку вченого, звук може включати велику кількість ресурсів для позначення, від індексів фізичних станів до абстрактних культурних символів. Власне, тому аналіз семіотичного виміру музики як простору функціонування знаків полягає не у віднайдені символів, індексів або іконів, а в усвідомленні «того поля різних смислів», які ці знаки утворюють. Свою думку він пояснює на прикладі звуку валторни з бетховенської сонати «Les adieux», що вважає знаком, який поєднує у собі усі три різновиди[1]. Дослідник зауважує, що об'єкт може бути представлений певною річчю, або подією, в той час як репрезентамен («динамічний об'єкт» за Ч. Пірсом – *І. П.*) може бути аспектом реального світу. Як приклад, дослідник наводить «Les adieux» Л. Ван Бетховена, сонатна форма якого може бути осмислена як інтерпретанта, а сам музичний матеріал представлений як репрезентамен: «У цьому випадку репрезентаментом буде сама музика (написана або виконанна), а інтерпретант може бути чимось подібним до «сонатної форми», або порівняння «Les adieux» з іншими сонатами Бетховена» [27, 10]. На думку вченого, інтерпретанта може бути і ментальним знаком, який виникає у процесі музичного звучання та усвідомлюється за допомогою логіко-раціонального пізнання.

Аналіз праць Е. Тарасті дозволяє говорити про застосування дослідником методу кореляції між музичними знаками та культурними смислами, що характеризує динамічний, процесуальний характер музики. Дослідник стверджує, попри наявність різних семіотичних підходів у дослідженні музики, жоден не здатний повністю розкрити та висвітлити семіотичні структури та пропонує застосувати метод критичного синтезу. Користуючись термінологією структуралістів Е. Тарасті застосовує термін «ізотопія» у якості основи для аналізу структурних рівнів і формальних ознак музичних знаків та апелює до енергетизму Е. Курта, вважаючи його ключем до розуміння знакових структур. Вчений вибудовує власний метод аналізу музичних семіотичних структур, що складається з виокремлення моделей та засобів формування музичного дискурсу. До речі, суголосним йому є метод виокремлення музично-текстових структур та відносин між ними у дослідженні Р. Монелі: «Музичний текст це результат, але не як завершений, а як виконаний, діалектика якого зрозуміла у ясності» [26].

Отже, музичні знаки на різних рівнях організації визначаються не як довільні, а пов'язані з цільовою установкою, оскільки вони існують в конкретному дискурсі у межах певних норм та практик. В такому розумінні музичне мовлення є актуалізацією різних творчих практик, процесом смислоутворення, що відбувається за допомогою музичних знаків як стійких утворень із відносно стабільною звуковою формою. Основним матеріальним вираженням музичного знаку є звук, що існує у єдності зі змістом, який він виражає.

Висновки. Узагальнюючи достатньо ґрунтовний шар наукових розвідок зазначимо, найбільш стійкою тенденцією семіотичного аналізу музичного знака виявилася модель, в основі якої лежить знак вербальної мови, але вона має суттєві недоліки. Насамперед, необхідно враховувати, що музична семантика, на відміну від вербальної, має позапонятійну природу, а дискретність музичного мовлення виражається опосередковано. Окремі музичні граматики не мають сталого значення поза контекстом, в якому вони взаємопов'язані з іншими складовими, тому багатовимірність музичної тканини, значущість всіх її складових не дозволяє виокремлювати музичні знаки як дискретні одиниці, але передбачає розмежування різних рівнів прояву знакових якостей. Крім того, необхідно враховувати, що знакові характеристики не можуть розглядатися як іманентні для музики, тому методи семіотичного аналізу та механізми знакоутворення в музиці подекуди не узгоджуються, що доводить необхідність зміни семіотичної парадигми. Готові семіотичні моделі в екстраполяції на музичний матеріал призводять до схематичних, подекуди формальних результатів, а евристичні можливості семіотики виявляються обмеженими.

Попри це, семіотичні методи є найбільш дієвими в контексті аналізу музичної мови композиторів, які у своїй творчості звертаються до вторинного структурування музичного тексту (використання цитат, алюзій до стилю, міжтекстових взаємодій тощо). Використання семіотичних методів можливе в контексті аналізу взаємозв'язку музики з іншими видами мистецтва, що призводить до появи знакових структур, які хоча й по-різному реалізовані, але мають семіотичну природу.

Звуковий матеріал музичної мови дає підстави стверджувати наявність «музичного знака» який, з точки зору О. Козаренка [7], є «першою мікроструктурою музичної мови, носієм значення». Музичний знак як змістовно-смислова сутність є цілісним утворенням із закріпленим значенням, що має цілий спектр субстанціальних характеристик (константність звукової форми, стабільність значення, контекстуальність, системність, інваріантність, взаємообумовленість, іконічність, диференційованість, репрезентативність, функціональність тощо). Музичні знаки, на нашу думку, це не тільки стійкі інтонаційні або мотивні формули, але й співставлення, контрастні й темпові характеристики, що розгортають музичну думку в різних фактурних площинах. Музичними знаками можуть бути програми до творів, що мають поза музичний образ та впливають на його драматургію, утворюючи особливий синкретичний образ (наприклад, символіка програмної музики, що опосередкована різними поза музичними конотаціями). Крім того, музичним знаками можуть бути різні опозиції драматургії музичного твору, які не мають програми, але відіграють роль символічної реальності й дозволяють зрозуміти глибинну сутність музичного твору, його образну структуру.

Музичний знак має контекстуальний характер, в залежності від чого може отримувати різні семантичні значення (залишатися незмінним, або змінюватися з подальшим утворенням нових самостійних одиниць). Оскільки знак прочитується у співвіднесеності з іншим знаком, то осмислення окремого елемента в його зв'язку із цілим дозволяє зрозуміти механізм функціонування усіх складових системи в цілому. Попри такий широкий діапазон різних дефініцій категорії «музичний знак», усі вони визначають його домінантну характеристику бути носієм значення.

Об'єктом семіотичного аналізу може бути як окремий звук, так і контекст, в якому виник музичний твір, що характеризується поліструктурністю, об'ємністю та множинністю рівнів свого існування. Це положення підтверджують сучасні композиторські практики, що реалізуються у різних форматах, але при цьому не позбавлені референціальності, з якою пов'язані традиційно. Задля вираження та донесення смислової домінанти музичного твору композитори застосовують найрізноманітніші ресурси, від індексів емоційних станів до абстрактних культурних символів, що робить музику одним з важливих семіотичних об'єктів вивчення. Домінуючим у цьому процесі є музичне мовлення, з його просодією та образністю, де на рівні інтонаційного прояву відбувається процес кристалізації знакових структур.

Примітки

[1] Дослідник Е.Тарасті вважає звук валторни з бетховенської сонати «Les adieux» водночас іконічним знаком (оскільки він є імітацією звуку мисливського рога XVIII ст.), індексом (оскільки він пробуджує емоційні стани) та символом. У дослідженні «Signs of music: A guide to music semiotics» він пише: «It is an iconic sing in the sense that, although played on piano, it imitates the horn signals of late eighteenth-century huntsmen. It is also indexical – because of the deceptive cadence – in the sense that it evokes a certain emotional state, both in the composer who wrote and sent the sing, and in the listener who feels such a sentiment of farewell or at least recognizes it as such. The opening horn call is also a symbol» [29, 11].

Література

1. Арановский М. Музыкальный текст : Структура и свойства / М. Арановский. – М. : Композитор, 1998 – 343 с.

2. Арановский М. Интонация, знак и «новые методы» / М. Арановский // Советская музыка. – 1980. – № 10. – С. 102–103.

3. Асафьев Б. Речевая интонация / Б. Асафьев. – М. ; Л. : Музыка, 1965 – 136 с.

4. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд. – Вологда : Русь, 1999. – 508 с. – Режим доступа: http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm

5. Гаспаров Б. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики / Б. Гаспаров // Ученые записки Тартуского государственного университета: 411. Труды по знаковым системам: 8. – Тарту, 1977 – С. 121-138

6. Каган М. Философия культуры / М. Каган. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1996 – 416 с.

7. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови / О. В. Козаренко. – Львів : Сполом, 2000. – 284 с.

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

9. Мазель Л. Проблемы классической гармонии / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1972 – 616 с.
10. Мальцев С. Семантика музыки: семиотический взгляд / С. Мальцев // Исследования, публицистика : К XX-летию кафедры музыкальной критики : сборник статей. – СПб., 1997 – С. 161-218.
11. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976 – 254 с.
12. Орлов Г. Древо музыки / Г. Орлов. – Вашингтон ; Санкт-Петербург : Советский композитор, 1992 – 408 с.
13. Потебня А. Эстетика и поэтика / А. Потебня. – М. : Искусство, 1976 – 612 с.
14. Раппопорт С. От художника к зрителю. Как построено и как функционирует произведение искусства / С. Раппопорт. – М. : Советский художник, 1978 – 240 с.
15. Сохор А. Музыка как вид искусства / А. Сохор. – М. : Музыка, 1965 – 192 с.
16. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Л. Шаймухаметова. – М., 1994.
17. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы / Л. Шаймухаметова. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1998 – 265 с.
18. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / С. В. Шип. – К., 2002. – 42 с.
19. Холопова В. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление / В. Н. Холопова // Слово и музика : МГК им. П. И. Чайковского. – Сб. № 36. – М., 2002. – С. 43–51.
20. Coker, Wilson. Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics. New York,1972 – 256 p.
21. Cooke, Derick. The Language of Music. – London: Oxford University Press, 1959. – 289 p.
22. Epperson G. The Musical Symbol. A Study of the Philosophic Theory of Music. – Amsterdam, 1967 – 323 p.
23. Jiranek, J. Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik. – Berlin, 1985 – 304 p.
24. Lidov, David. Elements of Semiotics. – New York., 1999 – 184 p. – Режим доступу:https://books.google.com.tr/books?id=1KXKi2tCOzcC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false
25. Martinez, José Luiz. Icons in Music: A Peircian rationale. Semiotica, 1996. – № 1/2. – P. 57–86.
26. Monelle, Raymond What is a Musical Text? In Musical Semiotics In Growth, ed. Eero Tarasti:– Bloomington: Indiana University Press., 1996 – P. 245–260.
27. Tarasti, E. Signs of music: A guide to music semiotics. – Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 2002.– Режим доступу: https://books.google.co.uk/books/about/Signs_of_Music.html?hl=ru&id=kgr1xjHP2UsC.

References

1. Aranovskiy, M. (1998). Musical Text: Structure and properties. Moscow: Composer [in Russian].
2. Aranovskiy, M. (1980). Intonation, sign and "new methods". Soviet music, 10, 102-103 [in Russian].
3. Asafiev, B. (1965). Speech intonation. Moscow: LA: Music [in Russian].
4. Bonfeld, M. (1999). Music: Language. Speech. Thinking. Experience of system research of musical art. St. Petersburg: Russia. Retrieved from http: http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm [in Russian].
5. Gasparov, B. (1977). Some problems of descriptive musical semantics. Tartu, Scientific notes of Tartu State University Works on Sign Systems, 8, 121-138 [in Russian].
6. Kagan, M. (1996). Philosophy of Culture. St. Petersburg: Publishing TOO TK «Petropolis» [in Russian].
7. Kozarenko, O. (2000). Phenomenon of Ukrainian national musical language. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
8. Con, Y. (1967). On the question of the concept of «musical language». From Lulla to our days. Moscow: Music [in Russian].
9. Mazel, L. (1972). Problems classical harmony. Moscow: Music [in Russian].
10. Maltsev, S. (1977). Semantics of music: a semiotic view. Studies, Journalism: By the twentieth anniversary of the department of music criticism: a collection of articles. St. Petersburg [in Russian].
11. Medushevsky, V. (1976). On the laws and means of artistic influence of music Moscow: Music [in Russian].
12. Orlov, G. (1992). Tree music. Washington; St. Petersburg: Soviet composer [in Russian].
13. Potebnya, A. (1976). Aesthetics and Poetics. Moscow: Art [in Russian].
14. Rapoport, S. (1978). From the artist to the viewer. How to build and how the work of art. Moscow: Soviet Artist [in Russian].
15. Sochor, A. (1965). Music as an art. Moscow: Music [in Russian].
16. Shaimukhametova, L. (1994). Migrant intonation formula and the semantic context of the theme song: Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].
17. Shaimukhametova, L. (1998). Semantic Analysis of the theme song. Moscow: RAM im. Gnesin [in Russian].
18. Ship, S. (2002). Symbolic function and organization of musical language broadcasting. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
19. Kholopova, V. (2002). Language and verbal music: their systematic comparison. Word and Music. Moscow, 36, 43-51 [in Russian].

20. Coker, W. (1972). Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics. New York [in English].
21. Cooke, D. (1959). The Language of Music. London: Oxford University Press [in English].
22. Epperson, G. (1967). The Musical Symbol. A Study of the Philosophic Theory of Music. Amsterdam [in English].
23. Jiranek, J. (1985). Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik. Berlin [in German].
24. Lidov, D. (1999). Elements of Semiotics. New York. Retrieved from http: https://books.google.com.tr/books?id=1KXKi2tCOzcC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false [in English].
25. Martinez, J. L. (1996). Icons in Music: A Peircian rationale. Semiotica, ½, 57–86 [in English].
26. Monelle, R. (1996). What is a Musical Text? In Musical Semiotics In Growth. E. Tarastin (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 245–260 [in English].
27. Tarasti, E. (2002). Signs of music: A guide to music semiotics. Berlin ; New York: Mouton de Gruyter. Retrieved from http: https://books.google.co.uk/books/about/Signs_of_Music.html?hl=ru&id=kgr1xjHP2UsC [in English].

УДК 78.071.1

Тормахова Вероніка Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри джазу та естрадного співу
Київського національного університету культури і мистецтв
tormakhova@mail.ru

ТВОРЧІСТЬ ДЖОНА ЗОРНА ТА ЇЇ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА

Метою роботи є аналіз специфіки творчості Джона Зорна та її вплив на розвиток джазового мистецтва. **Методологія** дослідження передбачає застосування аналітичного, історичного, біографічного методів у вивченні питання розвитку джазового мистецтва наприкінці XX - на початку XXI ст., яскравим представником якого є Джон Зорн. **Наукова новизна** полягає у наочній демонстрації взаємозв'язку між глобалізаційними процесами, якими характеризується культура сьогодення, та розвитком музичної практики. Вперше в українському музикознавстві окреслюються основні напрямки розвитку творчої діяльності Джона Зорна – музиканта, який поєднує джаз, авангардну музику, різноманітні стильові відгалуження рок-музики та фольклор. **Висновки.** В роботі наголошується, що одним з важливих шляхів утворення нових мистецьких явищ є синтез різноманітних стильових музичних напрямків. Подібний процес можна спостерігати на прикладі явища World music, що здобуває все більше розповсюдження та виступає в якості альтернативи розвитку розрізнених, відокремлених один від одного стилів.

Ключові слова: джаз, World music, синтез, Джон Зорн, творчість.

Тормахова Вероника Николаевна, *кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры джаза и эстрадного пения Киевского национального университета культуры и искусств*

Творчество Джона Зорна и его влияние на развитие джазового искусства

Целью работы является анализ специфики творчества Джона Зорна и его влияние на развитие джазового искусства. **Методология исследования** предполагает применение аналитического, исторического, биографического методов в изучении вопроса развития джазового искусства в конце XX – начале XXI вв., ярким представителем которого является Джон Зорн. **Научная новизна** заключается в наглядной демонстрации взаимосвязи между глобализационными процессами, которыми характеризуется современная культура, и развитием музыкальной практики. Впервые в украинском музыковедении определяются основные направления развития творческой деятельности Джона Зорна – музыканта, который сочетает джаз, авангардную музыку, различные стилевые ответвления рок-музыки и фольклор. **Выводы.** В работе отмечается, что одним из важных путей образования новых художественных явлений является синтез различных стилевых музыкальных направлений. Подобный процесс можно наблюдать на примере явления World music, которое получает все большее распространение и выступает в качестве альтернативы развития разрозненных, замкнутых друг от друга стилей.

Ключевые слова: джаз, World music, синтез, Джон Зорн, творчество.

Tormakhova Veronica*, PhD in Arts, associate professor of the jazz and pop singing chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

John zorn works and their impact on the development of jazz

© Тормахова В. М., 2016

Purpose of Article. The purpose of the research is to analyse the specificity of John Zorn works and their impact on the development of jazz. **Methodology.** The research methodology uses analytical, historical, biographical methods to study the issue of development of the art of jazz in at the end of XX – the beginning of XXI century. John Zorn is the brilliant representative of this period. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the article is the visual demonstration of the relationship between globalization processes, which characterize contemporary culture, and the development of musical practice. In the Ukrainian musicology the author is the first who has defined the main directions of development of creative activity of a musician, John Zorn, who combines jazz, avant-garde music, various stylistic offshoots of rock music and folklore. **Conclusions.** The paper notes that a synthesis of different styles and musical genres is one of the important ways to the formation of new artistic phenomena. A similar process can be seen in the phenomenon of World music, which is becoming more common and serves as an alternative to the development of separate, closed from each other styles.

Keywords: Jazz, World music, synthesis, John Zorn, creation.

Актуальність теми дослідження. Сьогоднішній світ музики дуже різноманітний. Ми спостерігаємо змішування все більшої кількості культур, яке постійно наближує нас до того, що по суті вже стає «всесвітньою музикою» (world music). Джаз був та залишається однією з найбільш важливих частин музичної культури сьогодення. Проте варто відмітити, що він вже давно вийшов за межі того музичного естрадного явища, яким постав на початку XX ст. В рамках джазу виникло надзвичайно багато відгалужень, порівнюючи які можна віднайти набагато більше індивідуального та неповторного, аніж спільного та загального. Але певні константи залишаються незмінними, що дає змогу віднести їх до одного напрямку – це, насамперед, імпровізаційність (на гармонічну послідовність за умов незмінної форми), дотримання однієї образної сфери в рамках імпровізації та одного стилю (максимум чергування двох стильових напрямків в рамках однієї композиції), використання специфічних засобів фактурного викладення, гармонічного мислення та багатої палітри способів звуковидобування і штрихів. Оновлення джазу відбувається за рахунок перетину та взаємовпливу з академічною музикою, фольклором та такими напрямами естрадної музики, як, наприклад, рок. Усвідомлення подальших перспектив взаємодії різних стильових напрямів сприятиме виокремленню основних особливостей розвитку музичної культури в рамках глобалізаційного процесу, що є актуальним завданням.

Метою статті є аналіз специфіки творчості Джона Зорна та її вплив на розвиток джазового мистецтва.

Виклад основного матеріалу. В рамках джазового мистецтва можна спостерігати багато нових явищ складного генезису, в яких можна вбачати вплив різноманітних напрямків музичного мистецтва. Глобалізаційні процеси, якими характеризується розвиток суспільства XX ст., призводять до утворення крос-культурних зв'язків як між різними національними культурами, так і комунікацією та взаємовпливом стилів в межах однієї. Так, європейський експериментализм з класичною основою продовжує впливати на музику молодих музикантів, таких, як, наприклад, Кен Вандермарк, фріджазовий авангардист-саксофоніст. Потенційні можливості подальшого розвитку джазу в даний час досить великі, оскільки видозміна різних компонентів призводить до досить непередбачуваних результатів. Одним з шляхів появи нових явищ в межах даного напрямку є об'єднання з деякими стилями поп-культури. Наприклад, шведський колектив Movits! у своїй творчості змішує свінг з хіп-хопом. Проте розвиток відбувається не лише за рахунок взаємозв'язку з естрадою, але і завдяки зверненню до фольклору та музичної культури різних країн світу, які раніше не поєднувались та, здавалося б, є абсолютно несумісними.

Одним з цікавих та неповторних явищ є творчість джазового музиканта-авангардиста Джона Зорна. Професійна діяльність Д.Зорна охоплює такі напрями, як: академічна авангардна музика, поєднання хардкору з клезмерською музикою[1] і свінгом, синтез сладж-метала[2] і нойза[3], а також електроакустичні експерименти. В якому б стилі він не самовиражався, особливе місце у його творах займає «спонтанно-модельована» (скерована, спрямована) імпровізація. Дослідженню творчих здобутків Джона Зорна присвячено декілька робіт, насамперед, сучасних західних дослідників, серед яких можна виокремити таких, як Джон Бреккет (John Brackett), Кевін Макнейлі (Kevin McNeilly). Важливим інформативним джерелом є чисельні інтерв'ю, проведені з музикантом Майклом Голдбергом (Michael Goldberg), Кирилом Мошковим, а також популярні статті, присвячені постаті видатного виконавця таких авторів, як Д.Ухов, І.Шелехов.

Сам Джон Зорн називає себе «граючим композитором», як вказує сучасний теоретик джазу Д.Ухов. Подібне визначення пов'язане з його бажанням бути тим, хто асоціюється, здебільшого, саме з композиторською авангардною традицією. Д.Ухов зазначає: «По-перше, щоб його не зараховували до кола джазового мейнстріму. Бо до того, чим він займається ось уже тридцять років, він прийшов через академічний авангард, в якому все визначається не заздалегідь, в нотах, а створюється безпосередньо в процесі виконання» [2]. Захоплення музичним авангардом другої половини XX ст., зокрема творчістю

П. Булеза, К.Штокгаузена і особливо стохастичною музикою Я.Ксенакіса наштовхнуло Д.Зорна на власні експерименти. Поєднання американського фрі-джазу з єврейським фольклором і європейським авангардом є на сьогоднішній день неординарною музичною подією. Серед творів «граючого композитора» є камерні і симфонічні твори різних жанрів. В тому числі, «Химера», що прозвучала в Москві на фестивалі «Холодна альтернатива» у грудні 2001 року у виконанні Камерного ансамблю з Сіетлу (європейська прем'єра). Одні з них точно виписані в нотах, інші побудовані за законами ігрових стратегій, і ретельно розробляються самим композитором. Хоча Джон Зорн поєднує абсолютно різні компоненти у своїй композиторській діяльності, проте сутність його творчого процесу залишається незмінною. У інтерв'ю з Майклом Голдбергом він зазначає, як саме відбувається написання твору: «Це як самонавіювання, в деякому сенсі. Коли я пишу, іноді це доходить до того місця, де я відчуваю, що музика пише себе сама, і я намагаюся не заважати. Я готуюся написати п'єсу прямо зараз, шість місяців буду думати про це, змінюючи інструментування, назву, ще більше читаючи» [4].

Джон Зорн частіше присутній на сцені як віртуозний саксофоніст, але якщо виконується не джазова музика, то він виконує роль диригента – контролюючи і спрямовуючи напрям імпровізацій музикантів, у процесі їх творення. Для джазової музики вторгнення в процес імпровізації є нетиповим, але якщо наслідувати академічну авангардну музику – це цілком природно. Внаслідок складної партитури та застосування сучасної сонорної музичної мови диригент потрібен навіть невеликому ансамблеві. Взагалі, інструментальний ансамбль з композитором-виконавцем-диригентом на чолі – це ідеальний колектив для втілення музичних ідей Д.Зорна. Прикладом такого ансамблю є «Masada» - акустичний квартет з Дейвом Дагласом (Dave Douglas) – труба, Грегом Коеном (Greg Cohen) - бас та Джоем Бейроном (Joey Baron) – ударні, за участю якого записано близько тридцяти компакт-дисків. За складом і естетикою даний колектив близький Орнетту Коулмену (Ornette Colemann) початку 1960-х рр., де яскраво окреслені теми та фрі-джазові імпровізації, проте побудовані на основі єврейських ладів, а не афроамериканської блюзової стилістики.

Кевін Макнейлі схильний бачити музику Зорна як приклад постмодернізму, найбільш виразною характеристикою якої є гучність. «Абразивні, гучні, швидкі, неприємні, диз'юнктивні музичні текстури Зорна ніколи не бувають солодкими або приємними в звичайному сенсі цього слова; треба тільки почути первісні крики Yamatsuka Eye на перших двох записах гурту «Naked City band» Зорна, панк-джаз-треш його триб'юту Орнету Колману, або слизькі, мінливі, брязкаючі механізми аранжувань п'єс Курта Вайля або Енніо Морріконе, щоб зрозуміти, що ні базисної класичної красивості, ні претензійного романтичного дозвілля тут немає» [5, 1-2].

Досить цікавим є один з ранніх творів Зорна, його п'єса імпровізаційного характеру – Cobra. Без сумніву, це найпопулярніший і добре відомий твір, який користується великим успіхом і виконується по всьому світу. Дж.Бреккет вказує: «Cobra – це задоволення для глядачів, оскільки вони спостерігають виконавців, які дико махають руками, щоб привернути увагу один одного, а потім швидко виконати ряд, здавалося б, незв'язаних і нескладних звуків» [3, 44].

П'єса Cobra названа на честь військової гри, яка була опублікована в 1977 році в журналі «Strategy & Tactics». Згідно зі вступом до правил, Cobra – це полкова дивізія, симуляція виходу союзних військ з Нормандії влітку 1944 року. У правилах було понад вісім сторінок, на яких описувались допустимі ходи і стратегії, доступні для різних англійських, американських і німецьких піхотних, повітряних і танкових підрозділів, які брали участь в цій вирішальній європейській битві. Одинадцять сторінок військово-історичного огляду битви Джона Прадоса (в комплекті з докладними картами, що описують стан різних сил в різних точках кампанії) можуть бути використані як допоміжний засіб для гравців, які хочуть настільки близько, наскільки це можливо, відтворити фактичні маневри союзних і німецьких сил під час операції Cobra.

Досить цікавим є те, що Зорн, створюючи цю п'єсу, не ставив собі за мету опублікувати ноти чи скоріше правила виконання частин. Він вважав за краще пояснювати їх під час репетицій усно. По-перше, як вказує Зорн, вибір гравців завжди був одним з найважливіших компонентів процесу виконання і, відповідно, мистецтвом вибору групи. Якщо ви гарний керівник гурту, то ви не можете все передати на папері в письмовій передмові до партитури. Дж. Бреккет вказує, що, на його погляд, типи імпровізацій, які використовуються під час виконання Cobra, існують на кордонах, що з'єднують два типи джазової практики: фрі-джаз і джазові імпровізації, які мають справу зі зміною гармонії. У фрі-джазі, який, як правило, асоціюється з групою імпровізацій, організованих Орнеттом Колманом дуже мало є таких, де були б присутні формальні або гармонійні обмеження, які б спрямовували окремих виконавців чи задавали загальну форму будь-якої даної імпровізації. У рамках бібопу, для якого характерна велика мінливість, імпровізатори обов'язково мають дотримуватись формальної конструкції мелодії і послідовності змін акордів. Простіше кажучи, є доволі велика різниця між ім-

провізацією, яка відбувається поза будь-якими правилами, та іншою, яка реалізує «демократичні ідеали» (свобода в рамках обмежень). Ці суперечливі тенденції є невід'ємною частиною загальної структури Cobra, починаючи від свободи для гравців, які можуть вибрати будь-яку репліку, яку вони бажають. і грати все, що завгодно, відповідно до особливих правил гри. «Для Зорна успішна продуктивність Cobra складається не тільки з гравців, які слідують «наступним правилам», але також і способів, завдяки яким виникає ансамбль етапів різноманітних станів музичної та соціальної напруженості та їх здатності передавати цю напруженість аудиторії» [3, 55].

Діяльність даного діяча пов'язана з абсолютно різними формами творчої активності. З одного боку, він є виконавцем, з іншого – чи не найголовнішого для Зорна – він є композитором. Також Д.Зорн є засновником декількох незалежних фірм звукозапису, зокрема «Avant» і «Tzadik». Остання, випустивши вже більше двохсот п'ятдесяти найменувань, пропагує, серед іншого, японський авангард і Radical Jewish Culture («радикальну єврейську культуру») - музичний напрямок, фактично заснований самим Джоном Зорном. Радикальну єврейську культуру він розуміє як авангардну, багато в чому експериментальну музику, яка абсолютно не присвячена виключно традиційній єврейській музиці, це скоріше вибір музикантів, які намагаються створити щось нове, відкрити принципово нові горизонти, чи хоча б поставити своєю творчістю певні запитання, відповіді на які ймовірно виникнуть пізніше.

Поштовхом для заснування «Tzadik», як вказує Зорн у інтерв'ю з К.Мошковим, став власний негативний досвід, який накопичився у музиканта під час роботи з лейблами. Він вирішив віднайти систему роботи, при якій до артиста ставилися б чесно і з повагою та до всіх ставилися б однаково. «Кожен артист отримує для запису однаковий бюджет – п'ять тисяч доларів. Винагорода визначається шляхом розподілу прибутку – ми спочатку повертаємо витрачений на запис бюджет, а потім ділимо прибуток з артистом. За артистами залишаються права на відрахування від продажу фізичних копій записів (mechanical royalties), і ми ретельно стежимо за їх виплатою. Альбоми виглядають дійсно добре, і робиться це чесно – найкраща поліграфія та упаковка. Нарешті, ми створюємо каталог нової музики, - музики, яка створюється сьогодні. Музики, яка ставить питання, яка експериментує, яка знаходиться, в певному сенсі, в авангарді» [1].

Музичний світ дізнався про саксофоніста-композитора Джона Зорна і його дослідження єврейської музичної культури, як в рамках оркестру Masada, так і поза ним. Ці роботи надихнули цілі групи інших джазових музикантів, таких, як клавішник Джон Медескі, який зробив записи з африканським музикантом Саліф Кеіт, гітарист Марк Рібо і басист Ентоні Коулмен. Трубач Дейв Даглас з натхненням впроваджує в свою музику балканські мотиви, в той час як Азіатсько-Американський Джазовий Оркестр (Asian-American Jazz Orchestra) з'явився в якості ведучого прихильника конвергенції джазових і азіатських музичних форм.

Наукова новизна полягає у наочній демонстрації взаємозв'язку між глобалізаційними процесами, якими характеризується культура сьогодення та розвитком музичної практики. Вперше в українському музикознавстві окреслюються основні напрямки розвитку творчої діяльності Джона Зорна – музиканта, який поєднує джаз, авангардну музику, різноманітні стильові відгалуження рок-музики та фольклор.

Висновки. Одним з важливих шляхів утворення нових мистецьких явищ є синтез різноманітних стильових музичних напрямків. Подібний процес можна спостерігати на прикладі явища World music, що здобуває все більшого розповсюдження та виступає в якості альтернативи розвитку розрізнених, відокремлених один від одного стилів. Джон Зорн – композитор, виконавець, засновник музичних лейблів є неперевершеною особистістю музичної культури XX-XXI ст. У всіх сферах своєї діяльності він прагне сприяти появі авангардної музики, яка б мала у собі продуктивне, креативне начало та спряла появі нових напрямків. В джазі постійно відчувається вплив інших музичних традицій, що свідчить про те, що цей напрямок має велике майбутнє і є дійсно світовою музикою.

Примітки

[1] Клезмерська музика – традиційна народна музика східноєвропейських євреїв і особливий стиль її виконання.

[2] Сладж-метал – музичний жанр, що має блюзове коріння, знаходиться на стику дум-металу і хардкор-панку, для нього характерні важкі, повільні, не дуже складні гітарні рифи з використанням дісторшена, вокальна партія зазвичай немелодійна, хардкорова і кричуща.

[3] Нойз – стиль індустріальної музики, в якому використовуються звуки штучного і техногенного походження, не надто приємні для слуху.

Література

1. Мошков К. Джон Зорн и его Tzadik [Электронный ресурс] // Полный джаз. Выпуск №18, 2006. – Режим доступа: http://www.jazz.ru/mag/350/interview.htm.

2. Ухов Д. Маэстро Зорн собирает эротические фотки [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.peoples.ru/art/music/jazz/zorn/.

3. Brackett J. Some Notes on John Zorn's Cobra // American Music, Vol. 28, No.1. – Illinois: University of Illinois Press, 2010. - pp. 44-75.

4. John Zorn by Michael Goldberg [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://bombmagazine.org/article/2501/john-zorn.

5. McNeilly K. Ugly Beauty: John Zorn and the Politics of Postmodern Music // Postmodern Culture v.5 n.2, 1995 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.muse.jhu.edu. accessed 23 September 2007.

References

1. Moshkov, K. (2006). John Zorn and his Tzadik. Retrieved from http://www.jazz.ru/mag/350/interview.htm [in Russian].

2. Uhov, D. Maestro Zorn collects erotic pictures. Retrieved from http://www.peoples.ru/art/music/jazz/zorn/ [in Russian].

3. Brackett, J. (2010). Some Notes on John Zorn's Cobra. Illinois: University of Illinois Press [in English].

4. John Zorn by Michael Goldberg. Retrieved from. http://bombmagazine.org/article/2501/john-zorn [in English].

5. McNeilly, K. (1995). Ugly Beauty: John Zorn and the Politics of Postmodern Music. Retrieved from www.muse.jhu.edu [in English].

УДК 781.2

Грицюк Олеся Ярославівна,
провідний концертмейстер
кафедри музичного виховання
Київського національного університету
кіно, театру та телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
vendyuk.lesya@ukr.net

ЖАНРОВИЙ СИНТЕЗ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XX СТ.: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Мета роботи полягає у висвітленні позицій музикознавців стосовно проблеми модифікації класико-романтичного жанрового фонду в XX сторіччі, з`ясуванні різних способів жанрових поєднань, виявленні місця жанрового синтезу в цьому контексті. **Методологія дослідження** базується на використанні компаративного, функційного та структурного аналізу, що дозволяють створити цілісне уявлення про жанровий синтез, яке сформовано у науковій літературі. **Наукова новизна** полягає в систематизації поглядів музикознавців щодо проблеми жанрового синтезу. Визначенні спільних та відмінних рис у концепціях. Розгляді жанрового синтезу як конкретної процедури поєднання рис декількох жанрів у одному творі. Обгрунтуванні способу класифікації жанросинтетичних творів. **Висновки**. Для жанрового синтезу є притаманним процес поєднання, іноді «заміщення» жанрових параметрів одного жанру іншим. Відповідно, жанросинтетичні твори можуть класифікуватися за тими параметрами, які в них поєднуються або заміщуються. Знаходження тих жанрових параметрів, спільність яких стала основою для об`єднання декількох жанрів, показує шлях до систематизація різноманітних жанросинтетичних творів як минулого, так й сьогодення.

Ключові слова: жанровий синтез, музичний жанр, жанрові характеристики, музичне мистецтво, жанровий інваріант.

***Грицюк Олеся Ярославовна**, ведущий концертмейстер кафедры музыкального воспитания Киевского национального университета кино, театра и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого*

Жанровый синтез в музыкальном искусстве XX ст.: теоретический аспект

Цель работы заключается в освещении позиций музыковедов в отношении проблемы модификации классико-романического жанрового фонда в XX столетии, выявлении различных способов жанровых смешений, определении места жанрового синтеза в этом контексте. **Методология исследования** основывается на использовании компаративного, функционального и структурного анализа, позволяющих создать целостное представление о жанровом синтезе, сложившееся в научной литературе. **Научная новизна** заключается в систематизации взглядов музыковедов на проблему жанрового синтеза. Выявлении общих и отличных черт в разных концепциях. Рассмотрении жанрового синтеза как конкретной процедуры смешения черт нескольких жанров в одном сочинении. Обосновании способа классификации жанросинтетических произведений. **Выводы**. Для жанрового синтеза характерен процесс «смешения», иногда «замещения» жанровых параметров одного жанра другими. Следовательно, жанросинтетические сочинения могут классифицироваться по тем параметрам,

которые в них «смешиваются» или «замещаются». Нахождение тех жанровых параметров, общность которых послужила основой для объединения нескольких жанров, даст возможность систематизировать многообразие жанросинтетических произведений как прошлого, так и настоящего столетия.

Ключевые слова: жанровый синтез, музыкальный жанр, жанровые характеристики, музыкальное искусство, жанровый инвариант.

Olesia Gritsiuk, *leading concertmaster of the music education chair Kyiv National I.K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University*

Genre synthesis in musical art of XX century: the theoretical aspect

Purpose of Article. The aim of the work is to highlight the position of musicologists` attitude to problems of modification classics and romantic genres in the 20th century, identifying the different ways of genre mixing, determining the place of genre synthesis in this context. **Methodology.** The research methodology is based on the use of comparative, functional and structural analysis, which allows creating a holistic view of the genre synthesis prevailing in the scientific literature. **Scientific novelty.** Scientific novelty is to systematize the views of musicologists on problem of genre synthesis. The author also identifies common and different features in different concepts, analyses genre synthesis as a specific procedure of mixing features of several genres in one opus, and determines the ways of classifying works of genre synthesis. **Conclusions.** The genre synthesis process is characterized by "mixing", sometimes "replacement" genre parameters of other genre. Consequently, such works can be classified by the parameters, which are "mixed" or "replaced". Finding the genre parameters, which served as a common basis for combining multiple genres, will make it possible to systematize the manifold works of genre synthesis of both past and present century.

Keywords: genre synthesis, musical genre, genre's invariant, musical art, genre's parameters.

Актуальность темы исследования. Музыкальное искусство XX века представляет собой значительный отход от традиций, сформированных в предшествующую эпоху. Принципиальное отличие, как сейчас видится, представляет даже не кардинальное обновление языкового и композиционного уровней организации сочинений, а одновременное сосуществование взаимоисключающих феноменов. Сериализм и алеаторика, пространственная и камерная, электронная и музыка для академических инструментов, исторически ориентированное исполнительство и эксперименты с нетрадиционными составами – все эти явления находятся в одном историческом пространстве. XX столетие можно назвать эпохой «индивидуального проекта» (Ю. Холопов), которая отвергает все типовое и для каждой идеи ищет оригинальное воплощение.

Для такой установки на оригинальное, сложившейся в музыке XX века, нет ничего более несоответствующего, чем феномен жанра. Это явление направлено на определение наиболее обобщенного, типового в организации музыкального сочинения: от содержательного до специфического языкового параметров. Констатация двух точек – наличие устоявшегося жанрового фонда, сформировавшегося в классико-романтический период, и отход от него в XX веке – естественно ставит вопрос о процессах, переводящих художественное мышление из одного состояния в другое, от доминанты типового к доминанте индивидуализированного.

Активный процесс дестабилизации классического жанрового фонда, который просуществовал на протяжении второй половины XVIII–XIX веков, в музыкальном искусстве начинает происходить в первые десятилетия XX столетия. Можно выделить несколько направлений его изменения. Во-первых, появление разнообразных модификаций сформированных и устоявшихся «структурно-семантических жанровых инвариантов» (М. Арановский) (например, принципиально меняющие концепцию жанра симфонии А. Скрябина, Симфония ор. 21 А. Веберна, одночастные симфонии Д. Шостаковича). Во-вторых, появление неоклассических традиций и возрождение раннеклассических и барочных жанров (Классическая симфония С. Прокофьева, серия «Kammermusik» П. Хиндемита, фантазии и фуги, Концерт в старинном стиле М. Регера, Concerto grosso Э. Кшенека, Concerto grosso Б. Мартину). В-третьих, закладывается традиция, существующая до настоящего времени, определения жанра исключительно по составу исполнителей, так как эти сочинения не укладываются в выработанный в классико-романтическую эпоху фонд (показательно в этом отношении, например, творчество Ч. Айвза, Э. Вареза, Г. Кауэла, Л. Руссоло и др.).

Начало прошлого века в музыкальном искусстве характеризуется переосмыслением классико-романтических канонов вследствие несоответствия их требованиям нового времени. Изменение музыкального языка и, соответственно, его коммуникативной функции сказалось и на специфике жанровой картины эпохи. В этот период формировались новые принципы организации музыкальных произведений, среди которых значительную роль играл жанровый синтез. Он являлся способом объединения в одном сочинении черт различных жанров, что позволяло, с одной стороны, сохранять коммуникацию произведения со слушателем, а, с другой, открывало пути к обновлению. Такой спо-

соб работы с жанром заключался в совмещении устоявшихся структурно-семантических инвариантов, создавая на их основе индивидуальные авторские прочтения классических жанров.

В целом необходимо отметить, что, несмотря на интерес исследователей к проблеме жанра в музыке XX века в целом и к явлению жанрового синтеза в частности, отдельной работы, где бы конкретно изучался принцип его действия, не существует. Феномен жанрового синтеза упоминается в основном лишь в констатирующем изложении.

Цель исследования заключается в освещении позиций музыковедов в отношении проблемы модификации классико-романического жанрового фонда в XX столетии, выявлении различных способов жанровых смешений, определении места жанрового синтеза в этом контексте.

Изложение основного материала. Итак, среди ученых, обращавших внимание на данное явление, можно назвать имена Г. Калошиной, В. Клина, М. Лобановой, Л. Мазеля, Е. Ручьевской и Н. Кузьминой, А. Сохора, В. Холоповой. В их работах рассматривается процесс возникновения сочинений, совмещающих в себе одновременно признаки нескольких жанров. Необходимо обратить внимание на тот факт, что объединение нескольких жанровых инвариантов в одном произведении получило большое количество определений, среди которых выделим: «жанровое взаимодействие» (А. Сохор), «жанровый микст» (Г. Калошина), «синтез жанров», «жанровая мутация» (В. Холопова, А. Цукер), «смешанный жанр», жанровый эксперимент, антижанр, трансформация жанра (М. Лобанова) и пр. Под этими названиями подразумевается такое соединение нескольких жанров в рамках одного сочинения, при котором специфика каждого из них теряет свою силу, что, в свою очередь, вызывает появление некоего нового образования, совмещающее в себе характеристики нескольких жанров. Здесь можно вспомнить произведения И. Стравинского, С. Прокофьева, Ф. Пуленка, М. Равеля и многих других[1]. Обратим внимание на то, что жанровое имя произведения начинает отступать перед программным названием, выполняющим такую же коммуникативную функцию. Складывается впечатление, что художников в первую очередь интересует фактор содержания, а потом уже сам жанр, который будет под него «подстраиваться».

Е. Ручьевская и Н. Кузьмина пишут: «Размыты границы между вокальным циклом и камерной кантатой, кантатой и ораторией, появился жанр, называемый "Музыка для...". Метафорическое наименование жанра, имеющее программный характер, – композитор предписывает слушателю воспринимать некое произведение как симфонию, оперу и т. д., в то время как по внешним признакам это произведение с полным правом может быть отнесено к совершенно иному жанру» [5, 137].

Такой выход на первый план содержания заставляет вспомнить концепцию Л. Мазеля, утверждавшего главенство данного жанрового параметра среди иных. Однако уже с начала XX века содержание постепенно высвобождается, композиторский замысел диктует разнообразные, порой даже немыслимые в предшествующих столетиях состав исполнителей, структуру сочинений и пр.

Описывая классический фонд, Л. Мазель подчеркивал, что в любом жанре происходит процесс активного взаимовлияния жанровых характеристик и самого жанра, то есть жанровые характеристики формируют музыкальный жанр, а жанр в свою очередь организует их тот или иной набор [4]. Еще одним утверждением ученого, не потерявшим актуальности до сегодняшнего дня, является констатация того факта, что «жанры и жанровые средства влияют друг на друга, по-разному сочетаются в различных произведениях» [4, 19]. Данное положение становится базовым для понимания явления жанрового синтеза.

Рассуждения о жанровом синтезе (без употребления этого понятия) можно найти и в работах А. Сохора, который отмечал, что «взаимодействие жанров – процесс непрерывный и длительный. Его результаты сказываются порою в малозаметных, но постоянных и понемногу накапливаемых изменениях внутри жанров» [7, 74]. Обращает на себя внимание и положение о том, что «трансформация существующих и образование новых музыкальных жанров в XX веке происходит главным образом в результате взаимодействия музыки с теми искусствами, которые заняли ведущее место в общественной жизни» [6, 292]. Ученый акцентирует внимание на способности музыки объединяться с иными видами искусства, формируя тем самым новые синтетические образования (в качестве примеров можно назвать столь распространившиеся во второй половине XX века инсталляции, хэппенинги, перформансы и пр.). Рассуждая о проблеме «взаимодействия жанров», исследователь пишет, что «решающую роль играет изменение обстановки их бытования и – соответственно – их содержания» [6, 281]. Следовательно, неизменность таких жанровых признаков, как обстановка исполнения и жанровое содержание сохраняют специфику музыкального произведения в условиях изменения языка и формы. Таким образом, согласно концепции А. Сохора, в процессе жанровых взаимодействий доминирующими признаками являются именно обстановка исполнения и содержание, деформация которых ведет к смене жанровой основы произведения.

Внимание проблеме жанра в музыкальном искусстве XX века уделяется М. Лобановой в работе «Музыкальный стиль и жанр: история и современность» [3]. Для определения явления «жанрового синтеза» исследователь оперирует разнообразными терминами, именуя его «смешанным жанром», «анти-

жанром», «in mixto genere», «жанровым экспериментом», «сочинением жанров», «сверхжанром», «трансформацией жанра» и др. [3, 162–163]. Можно предположить, что такое множество терминов, характеризующих явление жанрового синтеза, используется М. Лобановой как метафора, расширяющая понимание самой сущности процесса, подчеркивающая его многогранность: «В XX веке музыкальный жанр становится подвластным диалогу, обладающему универсальными свойствами в современной культуре. Теряется типологическая устойчивость жанра-рода, его непроницаемость. Жанровый гибрид, заместивший целостные, нормированные, разграниченные структуры, возведенные в закон классической эстетикой, такие свойства жанра, как диффузность, открытость, обостряют все проявления диалога. Жанр становится своеобразным полем, где сосуществуют, борются различные точки зрения, где встречаются несколько идей, оспаривающих первенство» [3, 161–162].

Описывая изменения в жанровой системе XX века, М. Лобанова определяет «смешанный жанр» следующим образом: «“Смешанный жанр” – основная тенденция жанрообразования в XX в., иногда дополняемая ориентацией на “чистый”, замкнутый жанр. “Смешанный жанр” – явление крайне динамичное, поэтому тип соединений, возможность включения тех или иных жанровых молекул может очень сильно разниться – в зависимости от художественной концепции, индивидуального стиля» [3, 154–155].

Не давая определения понятию «жанрового эксперимента», М. Лобанова говорит, что «жанровое экспериментирование часто возникает в условиях полемики со старыми жанровыми формами: создаются антижанры или старые жанры, словно выворачиваются наизнанку» [3, 157]. Одним из примеров подобного явления в музыкальном искусстве первой трети XX века исследователь считает творчество Л. Половинкина («24 постлюдии», «Магниты»). Таким образом, «жанровое экспериментирование», как один из способов обновления жанрового фонда XX века, дает толчок к появлению различного рода «индивидуальных жанров» [3, 159] – «Атмосферы», «Объемы», «Видения», «Образы» и мн. др.

Одной из разновидностей жанрового синтеза в теории М. Лобановой является понятие «сочинение жанра», которое в композиторской практике выражается в многочисленных «мемориалах» в творчестве А. Шнитке, А. Берга, Р. Щедрина, П. Булеза и др. [3, 159].

Особенностью концепции М. Лобановой является то, что «жанровый эксперимент», «сочинение жанров», «трансформация жанра» характеризуют явление жанрового синтеза (а иногда просто создание нового феномена) с нескольких сторон и при этом находятся в постоянном взаимодействии друг с другом вследствие особенностей развития композиторской практики начала XX века. Подобная спаянность не позволяет исследователю провести грань между различными способами работы с жанром композиторами прошлого столетия.

Нельзя не согласиться с мыслью ученого о том, что жанровая картина музыкального искусства XX века представляет собой размытость, «смещаемость границ» между жанрами, которая приводит к отрицанию «строгой иерархии жанровых средств», сложившихся в классическом жанровом фонде [3, 165]. Становится распространенным принцип столкновения различных языков, «лексик», которые до этого времени не совмещались. Для музыкальной культуры данного периода является характерным «соединение несоединимого». Оперирование М. Лобановой многочисленными понятиями, характеризующими явление жанрового синтеза, связано с особенностью ситуации, сложившейся в области жанра в музыкальном искусстве XX века. Количество произведений, которые невозможно отнести ни к одному из классических жанров достаточно велико, способы их организации также многообразны. Поэтому, жанровый синтез можно рассматривать как в широкой (любые несоответствия жанровому фонду классико-романтической эпохи), так и узкой трактовке (совмещение в одном сочинении черт нескольких жанровых инвариантов, сложившихся в период со второй половины XVIII – до конца XIX века).

В статье Г. Калошиной процесс трансформации классического жанрового фонда в конце XIX – начале XX века характеризуется как «жанровое брожение» [1, 150]. Исследователь отмечает, что «ломка классических критериев в искусстве и эстетике, начавшаяся в XIX веке и активизировавшаяся в XX веке, привела к кризису классической жанровой системы: былые жанровые границы ныне размыты, жанры переходят друг в друга, создавая неизвестные ранее жанровые “миксты”» [1, 149]. Композиторы оказались в условиях совершенной свободы, активно развивается «жанровое экспериментирование, когда композиторы чувствуют себя свободными в “сотворении” жанровых наименований своих сочинений. И все это в условиях возникшего в нашем столетии диалога культур, эпох, стилей, а значит и культивировании жанровых моделей разных эпох, совмещение тенденций к возрождению старинных жанровых типов и современных драматургических идей, новаций, поисков» [1, 149].

Проблему жанровых микстов Г. Калошина рассматривает на материале французской культуры, в частности, на особенностях взаимодействия оперы, мистерии и оратории. Акцент в работе дела-

ется на анализе сочинений «нового синтеза искусств» [1, 150], появившихся в конце XIX – начале XX веков в творчестве композиторов Франции, в аспекте их структуры. Г. Калошина рассматривает явления жанрового синтеза как единичный и неповторимый опыт, который не может еще раз осуществиться. Подобного рода произведения носят, по мнению автора, ситуативный, исключительно индивидуальный, неповторимый характер.

В. Холопова, исследуя проблему жанра, также затрагивает и вопрос «синтеза жанров», считая его таким же значимым, как и жанровая стабильность. По мнению исследователя, «он (синтез жанров – *О. Г.*) показывает и то, как движется музыкальная культура, и то, как социальное развитие, изменение действительности влияет на музыкальную культуру, трансформирует музыкальные жанры и семантику» [8, 174]. Проблему собственно жанрового синтеза В. Холопова рассматривает как явление, воплощающееся во множестве форм: «жанровая полифония, жанровая изобразительность, жанровое “цитирование”, жанровая модуляция, жанровая мутация, жанровая интерпретация и др.» [8, 174].

«Жанровая полифония» понимается исследователем как прием, использующийся преимущественно в оперной драматургии, «как способ сплетения в одновременности контрастных начал» [8, 174]. В. Холопова приводит пример оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, где использовано наслоение нескольких музыкальных пластов, что характеризуют контрастные музыкальные образы. Подобный способ применен и в опере М. Глинки «Иван Сусанин», и в балете С. Прокофьева «Золушка».

Жанровая изобразительность и жанровое цитирование в трактовке В. Холоповой близки и представляют собой прием, введенный в ткань музыкального произведения «лишь эпизодически», который «не распространяется на все произведение, оттеняется общим контекстом сочинения» [8, 175]. В качестве примера исследователь приводит «Богатырские ворота» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского, где композитором вводится в основную ткань произведения православная молитва.

Жанровое сопоставление, жанровая модуляция рассматривается ученым как «сопряжение жанров не по “вертикали”, а по ”горизонтали”. Цепочка сменяющихся жанров (“слов”) в произведении может быть языком, выражающем самые разнообразные идеи. И сама логика жанрового перехода может быть неодинаковой – либо контрастное сопоставление, либо плавная модуляция» [8, 175].

В отличие от предыдущих приемов жанрового синтеза, «жанровая мутация означает не пользование устойчивыми жанровыми признаками, как в предыдущих случаях, а качественное преобразование самих жанров с их признаками» [8, 176]. Ученый в качестве примера называет жанры оперы и симфонии, которые на протяжении истории своего развития приобретали характеристики, ранее им не свойственные. Например, жанр оперы, изначально родившийся как «драма с музыкой», приводит к появлению в XX веке разнообразных трансформированных вариантов – рок-опера, мюзикл, кино- и телеопера. Жанр симфонии, в свою очередь, также подвергся различного рода изменениям – симфонии Г. Малера, характеризующиеся не только инструментальным, но и вокальным началами. Дальнейшее развитие подобная «вокальная» симфония получила в творчестве Д. Шостаковича, А. Локшина, А. Шнитке и др.

Таким образом, В. Холопова рассматривает многие типы видоизменения музыкального жанра. Однако если понимать под жанровым синтезом соединение в сочинении параметров, свойственных нескольким жанрам, то из названных ученым способов работы таким является «жанровая мутация»: «качественное преобразование самих жанров» [8, 176]. В данном случае предполагается оперирование отдельными жанровыми параметрами, взаимодействие которых рождает некое новое образование. При этом, подчеркнем, понятие жанровый синтез в концепции ученого является обобщающим, в него входят различные конкретные варианты видоизменения жанра как на уровне целостности, так и отдельных его составляющих.

Однако, возможно вследствие ограниченности объема исследования, проблема жанрового синтеза В. Холоповой в этой работе раскрыта, на наш взгляд, недостаточно полно. Исследователь приводит примеры изменения двух жанров – оперы и симфонии, являющихся, по ее мнению, наиболее показательными в ходе развития музыкального искусства XIX–XX веков. При этом ученый не акцентирует внимание на самом механизме трансформации жанров. Обращая внимание на факт использования жанровых признаков в процессе жанрового синтеза, исследователь не останавливается на более подробном их анализе и способе взаимодействий в жанросинтетических сочинениях.

Е. Ручьевская и Н. Кузьмина также отмечают изменение жанровой системы в музыкальной культуре рубежа XIX – XX веков: «Возникают новые жанровые синтезы, происходит сближение камерных и инструментальных жанров, вокальных и инструментальных» [5, 137]. Исследователи обращают внимание на существование «размытости границ» между жанрами, приводя примеры сочинений, которые можно отнести сразу к нескольким жанрам (вокальные симфонии Д. Шостаковича, симфония-действо «Перезвоны» В. Гаврилина, симфония «Хроника блокады» Б. Тищенко и др.).

Музыковеды подчеркивают значение жанрового синтеза в процессе дестабилизации классических жанров в музыке XX века: «Противоречивая жанровая картина музыки XX века не могла не сказаться на сущности соотношения признаков жанра и не привести к новому смешению жанровых критериев» [5, 139].

Особенностью развития музыки рубежа веков, как отмечают Е. Ручьевская и Н. Кузьмина, является то, что «индивидуализация жанров, их мутация в XX в., не приводит пока к стабилизации и типизации их, к закреплению за данным жанровым названием определенной области содержания и особенностей формы. Жанровая детализация осуществляется уже на уровне единичных произведений. Огромную роль играет жанровый синтез (выделено нами – *О. Г.*): камерная, ансамблевая музыка вступает в синтез с оркестровой, кантата и оратория – с оперой, последняя – с балетом, концерт с симфонией, камерный вокальный цикл – с кантатой и т. д.» [5, 138]. В музыкальной культуре перестают существовать произведения, которым свойственен неизменный жанровый «каркас». Практика представлена сочинениями, сочетающими в себе одновременно несколько жанров. В виду большого многообразия подобного рода произведений становится очевидным их ситуативный характер (на этот факт также обращает внимание и Г. Калошина). Однако констатация Е. Ручьевской и Н. Кузьминой важности процесса жанрового синтеза не приводит к описанию собственно механизма, посредством которого формируются новые жанросинтетические образования.

Итак, на основе проанализированных работ можно сделать вывод, что исследователи констатируют изменение жанровой картины в музыке конца XIX – начала XX века, а также акцентируют внимание на явлении жанрового синтеза. Однако интерес ученых не направлен на изучение способа объединения нескольких жанров в одном сочинении. Существующие исследования носят разрозненный характер, в их основе лежат различные подходы к данной проблеме. Обобщая их можно отметить, что жанровый синтез рассматривается большинством музыковедов как обобщающее понятие, в которое включаются разнообразные конкретные способы работы с жанром, как например, жанровый эксперимент, сочинение, трансформация жанра, по М. Лобановой, или жанровая модуляция, жанровая мутация, по В. Холоповой.

Если же рассматривать явление жанрового синтеза более узко, согласно этимологии самого слова синтез, то оно представляет собой конкретный способ композиторской работы с жанровым инвариантом, который обладает определенными параметрами, формирующими его специфику. К ним относятся жизненное предназначение, тип содержания, структура, состав исполнителей. Сочинение, формирующееся на основе жанрового синтеза, содержит в себе параметры, свойственные тем жанрам, которые в него входят. Следовательно, для выявления жанровых составляющих необходим поиск основ, используемых композитором в связи с поставленной в сочинении задачей. При этом не все жанровые параметры могут быть одинаково важными в новом произведении. Степень приближенности или удаленности сочинения от доминирующего инварианта определяется по количеству и значению используемых параметров (можно вспомнить замечание А. Сохора о том, что сущность жанра изменяется лишь с отказом от жанрового содержания или состава исполнителей).

Выводы. Исследователи, изучавшие специфику музыкальных произведений начала прошлого столетия, их главной чертой считают неповторимость, ситуативность и исключительность. При этом, нисколько не умаляя данную черту жанросинтетических произведений, стоит подчеркнуть, что особенности их организации позволяют говорить об определенных закономерностях их формирования. В данном случае речь может идти собственно о механизме жанрового синтеза, для которого характерен процесс «смешения», иногда «замещения» жанровых параметров одного жанра другими. Следовательно, жанросинтетические сочинения могут классифицироваться по тем параметрам, которые в них «смешиваются» или «замещаются». Например, в процессе синтеза жанров вокального цикла и инструментального ансамбля их объединение происходит на уровне параметра состава исполнителей. Для жанрового инварианта вокального цикла типовой состав исполнителей – голос и фортепиано, а для инструментального ансамбля – группа оркестровых инструментов. Появление вокально-инструментального цикла с расширенным инструментальным составом обусловлено собственно «смешением» жанрового параметра состава исполнителей вокального *цикла (с двумя исполнителями) с инструментальным ансамблем.*

Таким образом, представляется, что нахождение тех жанровых параметров, общность которых послужила основой для объединения нескольких жанров, даст возможность систематизировать многообразие жанросинтетических произведений как прошлого, так и настоящего столетия.

Примечания

[1] «Кошачьи колыбельные» для контральто и трех кларнетов (1915), Три песни из Шекспира для меццо-сопрано, флейты, кларнета и альта (1953), «Памяти Дилана Томаса» для тенора, струнного квартета и четырех тромбонов (1954) И. Стравинского. Ф. Пуленк также особое значение придает программному названию произведений – «Бестриарий, или Кортеж Орфея» – песни для баритона (или меццо), квартета струнных, флейты, кларнета и фагота (1919), «Кокарды» для тенора, скрипки, корнет-а-пистона, тромбона, большого барабана, треугольника (1919). В творчестве М. Равеля представлены произведения, базовая жанровая модель которых трудно определима – «Мадагаскарские песни» для голоса, флейты (флейты-пикколо), виолончели и фортепиано (1927), Три Поэмы Стефана Малларме – цикл песен для голоса, флейты-пикколо, двух флейт, кларнетов, бас-кларнета, двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано (1913). Безусловно, что данный список можно расширять и дополнять.

Литература

1. Калошина Г. Основные этапы и тенденции развития французской оперы и оратории XX века / Г. Калошина // Музыкальный театр XIX–XX вв: вопросы эволюции. – Ростов-на-Дону : Гефест, 1999. – С. 148–162.
2. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика 1917–1977 р. / В. Клин. – К. : Наукова думка, 1980. – 315 с.
3. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
4. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : [учебн. пособ.] / Л. Мазель. – [2-е изд.]. – М. : Музыка, 1979. – 536 с., нот.
5. Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма / Е. Ручьевская, Н. Кузьмина // Форма и стиль. – Л. : Изд-во ЛОЛГК, 1990. – Ч. 2. – С. 129–158.
6. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования / А. Сохор. – [в 3-х вып.]. – Л. : Сов. композитор, 1981. – Вып. 2. – 298 с.
7. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 105 с.
8. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – М. : Лань, 1994. – 258 с.
9. Цукер А. Жанровые мутации в музыке рубежных периодов / А. Цукер // Искусство на рубежах веков. Материалы Международной научной конференции. – Ростов-на-Дону : Изд-во «Гефест», 1999. – С. 107–124.

References

1. Kaloshina, G. (1999), Main stages and trends in the development of French opera and oratorio of the XX century. Musical Theatre XIX-XX centuries: the evolution, (pp. 148–162). Rostov-na-Donu: Hefest [in Russian].
2. Klin, V. (1980). Ukrainian Soviet piano music 1917-1977. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Lobanova, M. (1990). Musical styles and genres: history and modernity. Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].
4. Mazel, L. (1979). The structure of musical works. Moscow: Musika [in Russian].
5. Ruchevskaya, E. & Kuzmina N. (1990). Cycle as a genre and form. Form and style (Vols. 2), (pp. 129–158). Leningrad: LOLGK [in Russian].
6. Sohor, A. (1981). Questions of sociology and music aesthetics. Articles and Research (Vols. 2). Leningrad: Sov. kompozitor [in Russian].
7. Sohor, A. (1968). The aesthetic nature of the genre in music. Moscow: Musika [in Russian].
8. Holopova, V. (1994). Music as art form. Moscow: Lan' [in Russian].
9. Zuker, A. (1999). Genre mutations in many foreign periods of music. Art of turn of the century. Proceedings of the International Scientific Conference, (pp. 107–124). Rostov-na-Donu: Gefest [in Russian].

УДК 78.03

Гульцова Діана Павлівна,
здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
d.gultsova@gmail.com

ПОЕТИКА ЕТЮДА В КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ СПЕЦИФІКИ ТВОРЧОСТІ К. СЕН-САНСА ТА К. ДЕБЮССІ

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної та жанрово-стильової специфіки фортепіанного етюда у творчості К. Сен-Санса і К. Дебюссі. **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, що виявляють у сукупності не тільки типологічні особливості фортепіанного етюду, але й специфіку їх відтворення у французькій музично-історичній практиці кінця XIX – початку XX століття. **Наукова новизна** роботи визначена аналітичним ракурсом розгляду французького фортепіанного етюда, що враховує не тільки загальні еволюційні шляхи розвитку цього жанру, але й особливості його втілення у творчості К. Сен-Санса і К. Дебюссі. **Висновки.** Етюдні опуси

К. Сен-Санса, при наявності концертно-романтичної стилістики, одночасно, включають ознаки барокової музики, виявляючи тим самим неокласичні «схильності» композитора. Аналогічний підхід демонструють «12 етюдів» К. Дебюссі (1915). Зовнішній конструктивний пласт, який виявляється в назвах творів цього циклу, доповнюється також алюзіями на стильові традиції Ф. Шопена, Ф. Куперена, К. Черні, демонструючи тим самим ознаки «нової клавірності» та «нової інструктивності».

Ключові слова: етюд, французький фортепіанний етюд, етимологія етюду, «нова клавірність».

Гульцова Диана Павловна, *соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

Поэтика этюда в контексте жанрово-стилевой специфики творчества К. Сен-Санса и К. Дебюсси

Цель работы – выявление поэтико-интонационной и жанрово-стилевой специфики фортепианного этюда в творчестве К. Сен-Санса и К. Дебюсси. **Методология работы** опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе интонационно-стилистического, этимологического анализа, преемственного от Б. Асафьева и его последователей, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы, выявляющие в совокупности не только типологические особенности фортепианного этюда, но и особенности их воспроизведения во французской музыкально-исторической практике конца XIX – начала XX столетий. **Научная новизна** работы определена аналитическим ракурсом рассмотрения французского фортепианного этюда, учитывающим не только общие эволюционные пути развития данного жанра, но и особенности его претворения в творчестве К. Сен-Санса и К. Дебюсси. **Выводы**. Этюдные опусы К. Сен-Санса, при наличии концертно-романтической стилистики, одновременно, включают признаки барочной музыки, выявляя тем самым неоклассические «склонности» композитора. Аналогичный подход демонстрируют «12 этюдов» К. Дебюсси (1915). Внешний конструктивный пласт, проявляемый в названиях сочинений данного цикла, дополняется также аллюзиями на стилевые традиции Ф. Шопена, Ф. Куперена, К. Черни, демонстрируя тем самым признаки «новой клавирности», «новой инструктивности».

Ключевые слова: этюд, французский фортепианный этюд, этимология этюда, «новая клавирность».

Gultsova Diane*, PhD-candidate of the Music history and musical ethnography chair, Odessa National A V. Nezhdanova Academy of Music*

Poetics of an etude in the context of genre and style specificity creativity C. Saint-Saëns and C. Debussy

Purpose of Article. The purpose of the article is to identify poetic, intonation and genre-stylistic specificities of piano etudes in the works of Saint-Saëns and Debussy. **Methodology**. The methodology of work is based on the concept of tonal music in perspective, intonation and stylistic, etymological analysis, continuity of B. Asafiev and his followers, as well as interdisciplinary and historical-cultural approaches, revealing together not only typological features of piano etudes, and especially their implementation in the French musical-historical practice of the late XIX - early XX centuries. Scientific novelty. The **scientific novelty** of the work is defined analytical perspective on the French piano etude, which takes into account not only the general evolutionary way of development of the genre, but also the peculiarities of its implementation in the works of Saint-Saëns and Debussy. **Conclusions.** Saint-Saens's etude opuses with the presence of a concert and a romantic style include incorporating features of baroque music, identifying neoclassical "propensity" of the composer. A similar approach has demonstrated Debussy's «12 etudes» (1915). The external constructive layer, manifested in the titles of this cycle's works, is supplemented as allusions to the stylistic traditions of F. Chopin, F. Couperin, C. Czerny, showing features of "new clavier" and "the new guidance."

Keywords: etude, French piano etude, etude etymology, "the new clavier".

Актуальність теми дослідження. Відомий режисер XX ст. З. Я. Корогодський у своїй книзі «Етюд і школа» відзначав наступне: «Оволодіти абеткою професії можливо тільки через вправи і основна з них – етюд. Художник, коли накладає мазки на полотно, коли пробує передати світлотінь, пізнає внутрішні закони професії... У професії артиста етюд – це також "засіб згадати життя" (К. Станіславський)» [7, 3]. Цитований автор в своєму висловлюванні фіксує лише дві іпостасі феномена етюда – театрально-сценічну та художньо-живописну, в яких він займає досить суттєве місце. Між тим жанр етюда є досить широко представленим і в інших видах художньої та інтелектуальної діяльності. Відомі математичні етюди, етюди з алгоритмізації, шахматні етюди, етюди соціологічні. У жанрі етюда створюються наукові праці: етюди про Всесвіт, теологічні етюди, літературні етюди тощо. У сучасному суспільстві, де широку популярність набувають всілякі психологічні тренінги, цей жанр використовується як частина рольових ігор у сценарії тренінгу, і є різновидом театрального етюда.

Етюд – один з найбільш цікавих жанрів європейської музично-історичної традиції. Відомості про нього знаходимо у статті Т. Ю. Овсяннікової, що представлена в «Музичній енциклопедії» [14]. Вивчення різноманітних аспектів поетики етюда складає предмет дослідницького інтересу в дисертаціях і супутніх публікаціях Н. О. Терент'євої [19; 20], І. П. Носової [11; 12], І. В. Портної [15; 16; 17; 18], В. Бордонюка [3]. Даній проблематиці посвячено роботи, що аналізують музично-інструктивну літературу та її найбільш яскравих репрезентантів [9; 4; 5]. Проте історія етюда у всій різноманітності його виявів, зокрема, французького фортепіанного, затребуваного в сучасній виконавській практиці,

все ж поки не стала предметом фундаментальних музикознавчих досліджень, що обумовлює актуальність теми представленої статті.

Мета статті зосереджена на виявленні поетико-інтонаційної та жанрово-стильової специфіки фортепіанного етюда у творчості К. Сен-Санса і К. Дебюссі. Методологія роботи спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, що виявляють у сукупності не тільки типологічні особливості фортепіанного етюду, але й специфіку їх відтворення у французькій музично-історичній практиці кінця XIX – початку XX століття. Наукова новизна роботи визначена аналітичним ракурсом розгляду французького фортепіанного етюда, що врахує не тільки загальні еволюційні шляхи розвитку цього жанру, але й особливості його втілення у творчості К. Сен-Санса і К. Дебюссі.

Виклад основного матеріалу. Середина і друга половина XIX століття – час яскравого розквіту всіх сфер французької культури. Що стосується музичного мистецтва, то в період Другої імперії (1852-1870) домінуючі позиції займала опера. Інструментальне мистецтво до певного моменту виявилося витісненим на другий план. Його відродження фактично почалося лише в 70-ті роки XIX ст. Загальному піднесенню художньої культури країни в цей період сприяв розвиток демократичного руху, події Паризької Комуни. Пробудження національної самосвідомості французького народу було викликано також франко-прусською війною, «прагненням до утвердження самобутності вітчизняної культури в боротьбі з експансією німецького мілітаризму» [1, 253].

Дані процеси знайшли відображення і у французькому фортепіанному мистецтві, яке також переживає в 70-ті роки період нового розквіту. «В цей час з'явилося покоління молодих музикантів, що були сповнені бажанням розвивати національну музичну культуру. Для консолідації своїх сил під девізом «Ars gallica» вони створили Національне товариство музики (1871), на чолі якого стали К. Сен-Санс, Р. Бюссін та С. Франк. Товариство провадило інтенсивну концертну діяльність для пропаганди й поширення сучасної французької музики. Це стало стимулом для написання багатьох нових інструментальних творів, заклало основи піднесення фортепіанної культури» [6, 376].

Істотна роль в позначених культурно-історичних процесах належить і діяльності видатних педагогів академічного напряму фортепіанного виконавства – А. Ф. Мармонтеля і Л. Дем'єра. Завдяки їм та їх учням склалися і отримали подальший розвиток «національні стильові норми французького фортепіанного виконавства» – «ясність, гнучкість, зграбність; тонкий смак та відчуття пропорцій; душевна рівновага, логічність, мальовничість і пластичність; майстерна відшліфованість деталей; увага до виразно «промовленої» мелодії, звукового колориту і точної пальцьової гри; обережне вживання правої педалі, ощадність у застосуванні пафосу та драматичних контрастів. Вони й надалі виразно упізнаються у більшості французьких піаністів, зумовлюючи їхню відчутну відмінність від музикантів німецького або слов'янського походження» [6, 377].

Окреслені процеси знайшли відображення в багатій жанровій палітрі французького фортепіанного мистецтва другої половини XIX – початку XX ст. Істотне місце в ній займає і жанр етюда, представлений, перш за все, у творчості К. Сен-Санса та К. Дебюссі.

Позначений інтерес до поетики етюду багато в чому обумовлений його типологічними якостями. При всій різноманітності сфер використання даного терміну (див. вище) очевидними є певні закономірності його застосування, орієнтовані, перш за все, на широкий спектр творчо-інтелектуальної діяльності людини. На основі вищенаведеного побутування етюда, пов'язане зі специфікою роботи з матеріалом (в його широкому розумінні), який використовується під час народження художнього твору. У визначенні поняття «етюд» входить не тільки розгляд його як підготовчого етапу до створення значного твору мистецтва (або його аналога в інтелектуальній діяльності), але і більш широке розуміння як досвіду, замальовок, вивчення натури, стилю, критичного дослідження, що характеризується естетичною стрункістю викладу матеріалу і виразністю думки.

Різноманітність сфер застосування поняття «етюд» багато в чому також обумовлена його етимологією, похідною від французьких та латинських першоджерел, що мають загальне і досить широке значення – «вчення», «вивчення». З огляду на праіндоєвропейське коріння даного слова («штовхати, бити»), етюд можна також розцінювати як «поштовх-дію», що передує народженню художнього творіння або його аналога [13].

Для етюдів у музичній творчості і виконавському мистецтві також вельми показові вищевикладені грані і змісти, про що свідчить загальне визначення цього жанру, яке знаходимо в «Музичній енциклопедії»: етюд п'єса, «призначена для вдосконалення технічних навичок гри на якомусь інструменті. Поняття етюду як п'єси, потрібної для вдосконалення майстерності, має широкий зміст» [14, 581]. Більшість авторів, які досліджують жанрову специфіку етюда, солідарні в тому, що класичне

становлення його типології пов'язане з епохою романтизму, сполученого з особливим розквітом віртуозного інструментального виконавства. У його рамках жанри, орієнтовані на вдосконалення технічної майстерності, набували особливої актуальності.

Разом з тим, генезис етюда сходить, безсумнівно, до більш ранніх епох. Типологія цього жанру в різноманітних видах простежується і в творах, іменованих як exercises, caprices, lessons тощо. Дослідник І. Носова співвідносить етюд з багатьма інструментальними шедеврами XVIII ст. – з Інвенціями, «Маленькими прелюдіями і фугами», «Нотним зошитом Ганни Магдалени Бах», «Добре темперованим клавіром» Й. С. Баха і аналогічними творами його сучасників. У деяких подібних творів виявляються також і сонати Д. Скарлатті, багато з яких сам автор нерідко визначав як «вправи» або «етюди» [12].

Вищенаведене дає змогу розглядати твори даної жанрової групи незалежно від ступеня їх інструктивності і «технічності», на рівні втілення органічного синтеза-єднання «духовної і тілесної майстерності», в якому виконавські завдання невіддільні від завдань осягнення музично-виразної мови своєї епохи, творчо-практичного засвоєння її семантики. Дана якість у межах жанрової типології етюда збережеться і в XIX ст. Досить показовим є висновок В. Бордонюка, який у своєму дисертаційному дослідженні доводить ідею про високий сенс «…музичної символіки інструктивних етюдів, співвіднесеність з якими зберіг і художньо-самостійний етюд (Шопен, Скрябін, Дебюссі), ідея якого полягала в презентації цілого майстерності за допомогою диференційованого показу окремих методів і способів. Інструктивний етюд, – як вказує далі автор, – зберігав іманентно-музичні змісти віртуозної доблесті їх повноцінного донесення. Тоді як художньо-самостійний етюд (апогей його – в творчості Ф. Ліста) максимально сполучав іманентну музичність з асоційованими із позамузичного оточення якостями виразу («засобами музики не про музику») [3, 12].

Позначені якості типології етюда знаходять нове вираження і в творчості К. Сен-Санса та К. Дебюссі, причетних до жанрово-стильових пошуків французької культури рубежу XIX – XX ст. К. Сен-Санс – плідний композитор, який писав в самих різних жанрах, відомий піаніст і диригент, музичний критик і есеїст, педагог, надзвичайно енергійний організатор музичного життя, людина величезної допитливості, ревний мандрівник, що об'їздив практично всю Європу, Алжир. Усі ці грані творчої натури музиканта надзвичайно цікаві і важливі для вивчення його життя і творчого спадку.

К. Сен-Санс творив у найскладніший період історії західноєвропейської культури – межею XIX – XX ст. Він був «... сучасником старого реалізму і романтизму, неоромантизму, натуралізму, імпресіонізму, символізму і ряду новітніх течій мистецтва (таких, як фовізм, кубізм, експресіонізм). Від критичного реалізму старої школи до соціалістичного реалізму, від Бальзака до Горького – ось амплітуда передових напрямів світового мистецтва, яка збіглася з життям Сен-Санса», – писав Ю. Кремльов [8, 6].

К. Сен-Санс інтенсивно концертував як піаніст. Для нього не існувало ніяких технічних труднощів. У 1861 році він стає професором фортепіано в Інституті духовної і класичної музики, заснованому в Парижі А. Шороном і реорганізованим Луї Нідермейєром (згодом Школа Нідермейєра); серед його учнів були Габріель Форе і Андре Мессаже. Через десять років він бере участь у створенні Національного музичного товариства, метою якого було виконання і пропаганда музики французьких композиторів.

Фортепіано відігравало значну роль у творчій діяльності К. Сен-Санса, що знайшло відображення в його опусах для цього інструмента. Відзначимо також, що виконавська діяльність К. Сен-Санса носила просвітницький характер. Крім систематичної пропаганди класиків, він сміливо включав в свої програми твори сучасних маловідомих авторів. «Характер віртуозної майстерності Сен-Санса багато в чому визначив фактуру його фортепіанних творів, а саме: велика кількість класичних видів техніки – гам в одній і двох руках одночасно, нерідко в інтервалі сексти, що в другій половині століття зустрічалося вже відносно рідко, терцій, фігурацій, що вимагають високого розвитку дрібної пальцевої техніки. Переплетення цих видів викладу з новітніми віртуозними методами періоду романтизму – октавами, акордами ... – один із виявів тієї універсальності, яка була властива творчій особистості Сен-Санса» [2, 32].

Два зошити етюдів ор. 52 (1877) і ор. 111 (1899) належать до числа кращих творів композитора. К. Сен-Санс продовжує в них лінію концертних етюдів романтиків і, поряд з цим, розвиває традиції класичного мистецтва. У деяких п'єсах є помітним зв'язок з етюдами Ф. Шопена. Він найвиразніше позначається в терцовому етюді gis-moll з Другого зошита, що вельми нагадує етюд Ф. Шопена ор. 25 в тій самій тональності. Одночасно, технічні засоби даного твору мають аналогії і з етюдними композиціями М. Клементі.

Продовжуючи лінію програмного концертного етюду, широко представленого у творчості Ф. Ліста та його сучасників, К. Сен-Санс вводить у свій Другий зошит етюдів п'єсу «Дзвони Лас Пальмас». Інтерес до мистецтва минулого, що співвідноситься з класичною позицією творчості компо-

зитора, позначився і у включенні в Перший зошит етюдів двох прелюдій і фуг. О. Д. Алексєєв зазначає також не тільки жанрові, але і національно-характерні якості даних творів: «Мабуть, не випадково ці найбільш «серйозні» за характером п'єси, присвячені Рубінштейну (кожен етюд має своє посвячення, яке зроблено з урахуванням індивідуальності того чи іншого артиста; так бурхливі, драматичні прелюдія і фуга f-moll присвячені старшому братові, а лірично просвітлені прелюдія і фуга A-dur – молодшому). Цікаво, що в темі фуги A-dur помітні риси російської пісенності, особливо в першому мотиві з його характерною секстовістю і опіванням квінтового звуку» [2, 52].

Не менш оригінальним є цикл етюдів ор. 35 для лівої руки, що є старовинною сюїтою, в яку композитор включає наступні розділи: «Прелюдія», «В стилі фуги», «Вічний рух», «Буре», «Елегія», «Жига». На відміну від творів для лівої руки О. Скрябіна або М. Равеля, написаних у широкій фактурній манері, фактура етюдів К. Сен-Санса відрізняється прозорістю, що відповідає духу стилізації музики майстрів клавесинного мистецтва.

Таким чином, етюдні композиції К. Сен-Санса орієнтовані не тільки на розвиток певних техніко-виконавських піаністичних навичок, але апелюють до зазначеної вище семантики етюдного жанру як такого, демонструючи, з одного боку, творче освоєння романтичної етюдної традиції, з іншого – «входження» в поетику жанрів, що склали класику власне французької клавирної музично-історичної традиції.

Подібного роду творче освоєння классицистичного спадку, що збагачене, одночасно, символістськими і імпресіоністськими жанрово-стильовими пошуками французької культури початку XX ст., характеризує і стильові якості «Дванадцяти етюдів» К. Дебюссі.

Етюди для фортепіано були написані Клодом Дебюссі у липні – вересні 1915 року на замовлення видавництва Дюран і є останнім твором – «посланням» [10, 67] композитора, адресованим цьому інструменту. Дванадцять етюдів підводять підсумок періоду творчо-виконавських пошуків К. Дебюссі. За словами М. Лонг, яка працювала над декількома етюдами разом з автором, К. Дебюссі говорив, що «ця музика ширяє на вершинах виконавства», причому розумів під цим не «піаністичну акробатику» [10, 67], а саму музику, яка була укладена у суворі рамки етюдів, але, при цьому, зберегла чарівність й імпресіоністську безпосередність розвитку думки і почуття.

Приступивши до роботи над етюдами, К. Дебюссі почав писати їх не в тому порядку, в якому вони згодом були збудовані в циклі. Згідно з листами, першими він посилає Ж. Дюрану шість етюдів, серед яких були: «Для хроматичних ступенів», «Для октав», «Для секст» і «Для кварт». К. Дебюссі пише, що він починає з етюдів, які йдуть в «жвавому темпі», оскільки «їх важче складати і варіювати – раз обраний принцип швидко вичерпує найбільш досконалі з можливих комбінацій». Інші етюди, що йдуть у більш стриманих темпах, за словами К. Дебюссі, служать для пошуків нових звучань, як, наприклад, етюд «Для кварт».

Особливої уваги заслуговує процес роботи К. Дебюссі над пошуком найбільш точного принципу вибудовування циклу. Формування його структури визначалося рядом причин. «Як відомо, Дебюссі сумнівався, присвятити цикл Ф. Куперену або Ф. Шопену. Відповідно, опуси шикувалися композитором або за принципом контрасту (подібно Куперену), або за фактурним принципом (подібно Шопену). Крім того, у варіанті з присвятою Ф. Куперену, в цикл потрапляла інша версія етюду «Для складних арпеджіо», по суті, інший етюд з тією ж назвою. У результаті етюди були об'єднані в два зошити і присвячені Ф. Шопену. Перший зошит побудований на основі принципу послідовного розвитку техніки піаніста відповідно до французької фортепіанної традиції. До другої увійшли більш барвисті етюди, що відточують техніку звучань, зокрема, сонорні ефекти («Для протиставлення звучностей»)» [15, 10].

В етюдах відзначаються також характерні для пізньої творчості К. Дебюссі риси впливу Е. Шабрие, І. Стравінського, а також неокласичні і необарочні тенденції, які виявляються вже в назвах етюдів. Таким чином, виявляється тенденція розуміння етюду як інструктивного твору, присвяченого розробці певного виду техніки як елемента фортепіанної фактури. Подібно Шопену, дотримуючись класичної традиції, К. Дебюссі створює непрограмні етюди на різні види техніки. Проте, на відміну від етюдів Ф. Шопена, К. Дебюссі не витримує ні в одному етюді фактурної єдності.

Разом з тим ці твори не можна звести до інструктивних вправ. На думку С. В. Григоренко, «Дванадцять етюдів» для фортепіано К. Дебюссі – «вершина розвитку фортепіанного етюду у Франції. Влучне порівняння цього циклу з «компендіумом піаністичних проблем XX століття» належить Отто Дері. Композитор підпорядковує віртуозні завдання художньому задуму та водночас наголошує на інструктивних напрямах у самих назвах етюдів. Новації Дебюссі стосуються, насамперед інтервально-акордових паралелізмів (широко представлених в «Терціях», «Квартах», «Секстах», «Прикрасах»), методів пальцевого піанізму в нетрадиційних ладових умовах (цілотонові фігурації) та ускладнено-рафінованої гармонічної мови». Відзначаючи водночас «вписаність» цих творів у «звуковий світ» початку XX ст., дослідник констатує наступне: «Етюди репрезентують пізній фортепіанний стиль К. Дебюссі, інспірований духом

соціальних зрушень, тяжінням до нової монументальності, та за характером образів значною мірою відрізняються від попередніх творів композитора, насамперед відсутністю лірики, гротескністю, а подекуди суворим поступом, в якому вчувається відгомін військових подій та особистісні авторські рефлексії на драматичні реалії. Прагнення ясності, врівноваженості, упорядкованості збільшило значення конструктивного начала…» [5, 12-13].

Висновки. Таким чином, етюдні опуси К. Сен-Санса, при наявності концертно-романтичної стилістики, одночасно, включають ознаки барокової музики, виявляючи тим самим неокласичні «схильності» композитора. Аналогічний підхід демонструють «12 етюдів» К. Дебюссі. Зовнішній конструктивний пласт, який виявляється в назвах творів цього циклу, доповнюється також алюзіями на стильові традиції Ф. Шопена, Ф. Куперена, К. Черні. В. І. Бордонюк в своєму дисертаційному дослідженні розглядає ці твори з позицій формування в них піанізму нового типу, протиставленого лістовській романтичній фортепіанно-оркестральній традиції. Сутність подібного піанізму автор визначає на рівні «нової клавірності, котра зобов'язана своїм походження заповітам італійсько-французької клавесинності (неокласичний аспект піанізму К. Дебюссі)». Відзначаючи показовий для фортепіанного творчості К. Дебюссі процес зближення жанрів прелюдії і етюда, В. І. Бордонюк вбачає в цих типологіях показники «нової інструктивності» в розвиток ідеї «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, який «тренував» не стільки руки та пальці (і це теж), скільки риторичність, здібність розуму і патріотичне почуття солідарізування з національною культурною традицією» [3, 11].

Література

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: Учебник в 3-х ч. / А. Д. Алексеев. – Ч. 1 и 2. – М.: Музыка, 1988.– 415 с.
2. Алексеев А. Д. Французская фортепианная музыка XIX – начала XX века / А. Д. Алексеев. – М.: Издательство академии наук СССР, 1961. – 220 с.
3. Бордонюк В. І. Стилістика символізму в модифікації фортепіанних жанрів прелюдії та етюду в XIX – початку XX століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. І. Бордонюк. – Одеса: Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2008. – 17 с.
4. Генкін А. О. Оволодіння піаністичним професіоналізмом через формування технічної бездоганності. Методична спадщина К. Черні / А. О. Генкін // Вісник ХДАДМ: Музично-театральне мистецтво. – 2012. – № 9. – С. 137–140.
5. Григоренко С. В. Французький фортепіанний етюд: до історії становлення жанру / С. В. Григоренко // Наукові записки Тернопіл. нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2010. – № 1. – С. 7–13.
6. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя: підручник [підручник для студентів вищих музичних навчальних закладів] / Н. Кашкадамова. – Тернопіль: АСТОН, 2006. – 608 с.
7. Корогодский З. Я. Этюд и школа / З. Я. Корогодский. – М.: «Советская Россия», 1975. – 112 с.
8. Кремлев Ю. А. Камилл Сен-Санс / Ю. А. Кремлев. – М.: Советский композитор, 1970. – 328 с.
9. Куликова Е. Е. Фортепианное упражнение как жанр и как метод технического развития пианиста : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Е. Е. Куликова. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2011. – 23 с.
10. Лонг М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг. – М.: Советский композитор, 1985. – 159 с.
11. Носова И. П. К проблеме влияния социокультурных аспектов на эволюцию музыкального жанра (на примере этюда) / И. П. Носова // Вестник Томского государственного университета. Серия 18: Искусство. Искусствоведение. – 2007. – № 303. – С. 45–48.
12. Носова И. П. Социокультурная детерминация эволюции малых музыкальных форм в художественной культуре Нового времени (на примере музыкального этюда) : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / И. П. Носова. – Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2009. – 20 с.
13. Овсянник Н. Ф. О студии «Беркана» / Н. Ф. Овсянник : [Електронний ресурс] – Режим доступу : www.bercana.org.ua/index.php/o-nas/o-studii-berkana
14. Овсянникова Т. Ю. Этюд / Т. Ю. Овсянникова // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – Т. 6: Хейнце – Ягушин. – Стлб. 581–582.
15. Портная И. В. Фортепианные этюды Клода Дебюсси в контексте развития жанра : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. В. Портная. – СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2012. – 24 с.
16. Портная И. Некоторые аспекты исполнительского прочтения этюдов Дебюсси / И. Портная // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Серия 18.41 – Музыка. Музыковедение. – 2010. – № 120. – С. 259–267.

17. Портная И. Этюд как явление художественного торчества / И. Портная // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. – № 1 (15): в 2-х ч. ч. 1. – С. 157-159.

18. Портная И. Этюды Дебюсси в контексте художественного метода композитора / И. Портная // Musicus. – 2008. – № 3. – С. 48-51.

19. Терентьева Н. А. Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано : Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н. А. Терентьева. – Л.: Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1974. – 23 с.

20. Терентьева Н. А. Карл Черни и его этюды / Н. А. Терентьева. – СПб.: Композитор, 1999. – 68 с.

References

1. Alekseyev, A. D. (1988). The history of piano art. Moscow: Muzyka [in Russian].

2. Alekseyev, A. D. (1961). French piano music of XIX - early XX century. Moscow: Izdatel'stvo akademii nauk SSSR [in Russian].

3. Bordonyuk, V. I. (2008). The style of symbolism in the modification piano genres Prelude and Etude in XIX - early XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: Odeska derzhavna muzychna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

4. Genkin, A. (2012). Mastering Piano professionalism through the development of technical perfection. Methodical heritage Carl Czerny. Visnyk KHDADM: Muzychno-teatralne mystetstvo, 9, 137-140 [in Ukrainian].

5. Grigorenko, S. V. (2010). French piano etude: the history of the development of the genre. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka. Seriya: Mystetstvoznavstvo, 1, 7-13 [in Ukrainian].

6. Kashkadamova, N. (2006). The history of piano art of XIX century: a textbook. Ternopil: ASTON [in Ukrainian].

7. Korohodskyy, S. J. (1975). Etude and school. Moscow: «Sovetskaya Rossyya» [in Russian].

8. Kremlev, A. (1970). Camille Saint-Saens. Moscow: Sovetskyy kompozytor [in Russian].

9. Kulikova, E. E. (2011). Piano Exercises how genre as a method of technical development performer on the piano. Extended abstract of candidate's thesis. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova [in Russian].

10. Long, M. (1985). At the piano with Debussy. Moscow: Sovetskyy kompozytor [in Russian].

11. Nosova, I. P. (2007). On the problem of the influence of socio-cultural aspects of the evolution of the musical genre (in the example etude). Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 18: Iskusstvo. Iskusstvovedeniye, 303, 45-48 [in Russian].

12. Nosova, I. P. (2009). The socio-cultural determination of the evolution of small musical forms in the artistic culture of modern times (for example, musical etude). Extended abstract of candidate's thesis. Kemerovo: Kemerovskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv [in Russian].

13. Ovsyannik, N. F. About "Berkana" studio. Retrieved from www.bercana.org.ua/index.php/o-nas/o-studii-berkana [in Ukrainian].

14. Ovsyannikova, T. Yu.(1982). Etude. Muzykal'naya entsiklopediya, 6, 581-582 [in Russian].

15. Portnaya, I. V. (2012). Piano Etudes by Claude Debussy in the context of the development of the genre. Extended abstract of candidate's thesis. Sankt-Peterburg: Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet im. A. I. Gertsena [in Russian].

16. Portnaya, I. V. (2010). Some aspects of performing reading Etudes Debussy. Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena. Seriya 18.41 – Muzyka. Muzykovedeniye, 120. 259-267 [in Russian].

17. Portnaya, I. V. (2012). Study of the phenomenon of art. IIstoricheskiye, filosofskiye, politicheskiye i yuridicheskiye nauki, kulturologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki, 1 (15), 157-159 [in Russian].

18. Portnaya, I. V. (2008). Debussy Etudes in the context of the composer's artistic method. Musicus, 3, 48-51 [in Russian].

19. Terentyeva, N. A. (1974). Foreign instructive etudes and exercises the first half of the XIX century for piano. Extended abstract of candidate's thesis. Leningrad.: Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova [in Russian].

20. Terentyeva, N. A. (1999). Carl Czerny and his etudes. Sankt-Peterburg: Kompozitor [in Russian].

УДК 78.01 + 78.03

Заєць Наталя В'ячеславівна,
здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
zayac777@mail.ru

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ І. АЛЬБЕНІСА ТА Е. ГРАНАДОСА У РУСЛІ ВІДТВОРЕННЯ ІСПАНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ

Мета роботи – виявлення жанрово-стильової специфіки фортепіанного спадку І. Альбеніса та Е. Гранадоса в контексті традицій іспанської музичної культури, а також у руслі прояву в ньому сутності іспанської національної ідеї. **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного, аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дають можливість виявити духовно-смислову та стильову специфіку іспанської музично-історичної традиції рубежу XIX–XX ст. і виділити її із загальноєвропейського культурного ареалу в названий період. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про поетику програмного фортепіанного циклу у творчості І. Альбеніса та Е. Гранадоса і особливостей втілення в ньому рис іспанської національної ідеї. **Висновки.** Фіксація характерних особливостей іспанської національної ідеї в «Іберії» І. Альбеніса та «Гойєсках» Е. Гранадоса здійснюється не тільки на рівні образно-смислової специфіки названих циклів, але і в відтворенні у фортепіанному фактурному варіанті показового для іспанської музично-історичної традиції синтезу вокального, інструментального (гітарного) і танцювального чинників. Одночасно, данні цикли, при всьому домінуванні в них «іспанської якості», разом з тим мають контакти і з європейською музичною традицією, що є очевидним в тяжінні до сюїтності, циклічності, рапсодічності, а також до стильових і фактурних якостей творчості Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана.

Ключові слова: фортепіанний цикл, програмність, іспанська національна ідея, іспанська музика.

***Заец Наталья Вячеславовна**, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

Фортепианное творчество И. Альбениса и Е. Гранадоса в русле воспроизведения испанской национальной идеи

Цель работы – выявление жанрово-стилевой специфики фортепианного наследия И. Альбениса и Э. Гранадоса в контексте традиций испанской музыкальной культуры, а также в русле проявления в нем сущности испанской национальной идеи. **Методология работы** опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе интонационно-стилистического, этимологического анализа, преемственного от Б. Асафьева и его последователей, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы. Последние дают возможность выявить духовно-смысловую и стилевую специфику испанской музыкально-исторической традиции рубежа XIX–XX ст. и выделить ее из общеевропейского культурного ареала в названный период. **Научная новизна** работы состоит в расширении представлений о поэтике программного фортепианного цикла в творчестве И. Альбениса и Э. Гранадоса и особенностей претворения в нем черт испанской национальной идеи. **Выводы.** Фиксация характерных особенностей испанской национальной идеи в «Иберии» И. Альбениса и «Гойесках» Э. Гранадоса осуществляется не только на уровне образно-смысловой специфики названных циклов, но и в воспроизведении в фортепианном фактурном варианте показательного для испанской музыкально-исторической традиции синтеза вокального, инструментального (гитарного) и танцевального начал. Одновременно, данные циклы, при всем доминировании в них «испанского качества», вместе с тем имеют контакты и с европейской музыкальной традицией, что очевидно в тяготении к сюитности, цикличности, рапсодичности, а также к стилевым и фактурным качествам творчества Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана.

Ключевые слова: фортепианный цикл, программность, испанская национальная идея, испанская музыка.

***Zayats Natalia,** PhD-candidate of the music history and musical ethnography chair, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

Piano creativity of i. albeniz and e. granados in line with the implementation of the spanish national idea

Purpose of Article. The purpose of the article is to identify the genre and stylistic specificity piano heritage of I. Albeniz and E. Granados in the context of the traditions of Spanish musical culture as well as in the mainstream manifestation of the essence of the Spanish national idea in it. **Methodology.** The methodology of the work is based on the concept of tonal music in intonation, stylistic and etymological analysis, inherited from B. Asafiev and his followers. It uses interdisciplinary and historical-cultural approaches. The last one gives the chance to reveal the spiritual, semantic and stylistic specificity of Spanish musical and historical tradition of the XIX-XX centuries and select it from the European cultural area of the period. **Scientific novelty**. The scientific novelty of this article is to extend the concepts of poetics program piano cycle in the work of I. Albeniz and E. Granados and features of the manifestation of Spanish national idea. **Conclusions.** Fixing the characteristic features of the Spanish national idea in "Iberia" by I. Albeniz and "Goyescas" by E. Granados is shown not only at the level of figurative and semantic specificity of these cycles, but also in playing in a piano

© Заєць Н. В., 2016

version of textural demonstration for the Spanish musical-historical tradition of vocal instrumental (guitar) and dance synthesis. At the same time, this cycles, despite their dominance in the "Spanish quality", have contacts with the European musical tradition. This connection is evident in the tendency toward to suite, cycling, rhapsody, as well as the stylistic and texture qualities of creativity of F. Liszt, F. Chopin and R. Schumann.

Keywords: piano cycle, programming, the Spanish national idea, Spanish music.

Актуальність теми дослідження. Проблема національного в західноєвропейській культурі, що по-різному оцінювалася в певні періоди її історії, на сучасному етапі зосереджена на ментальному розумінні її сутності. Один з кульмінаційних етапів осмислення національної специфіки різних європейських культур пов'язаний з епохою романтизму, що характеризується свідомою цільовою установкою не тільки на «Ренесанс» етнічних традицій, але й на духовне осмислення їх крізь призму національної ідеї. Остання набуває особливої актуальності саме для Іспанії, що переживала в XIX ст. своє друге «Відродження», іменоване як Ренасім'єнто.

Самобутність іспанської музичної культури завжди була предметом великого інтересу з боку музикантів інших країн Європи. Проте у вітчизняному музикознавстві історія іспанської музики та її репрезентантів поки ще не стала предметом фундаментальних досліджень. Узагальнену інформацію відносно іспанської музично-історичної традиції знаходимо в дослідженнях І. Мартинова [10], І. О. Кряжевої [7], М. С. Друскіна, в нарисах О. В. Оссовського, К. А. Кузнєцова, в публікаціях С. В. Тишко, Г. В. Куколь та ін. Суттєвими для проблематики даної статті також є монографічні дослідження, пов'язані з особистостями та творчістю І. Альбеніса та Е. Гранадоса [13; 6; 12], а також історико-культурологічні розвідки щодо специфіки іспанської національної ідеї [11; 9; 3].

Узагальнення матеріалів наведених вище джерел свідчить про те, що культура Іспанії багато століть розвивалася на перетині західних і східних впливів, що і визначає самобутність її національної ідеї і різноманітних форм її художнього втілення. Ці особливості в поєднанні з парадоксами історичного і культурного розвитку привели до підвищеного інтересу художників і дослідників Європи до іспанської культури, в тому числі і музичної.

І. Альбеніс і Е. Гранадос як фігури виключної творчої обдарованості, широти інтересів у своїй багатогранній творчості зуміли досить повно втілити в рамках культури XIX ст. національні та духовні ідеї іспанської музичної культури, що формувалася на базі взаємодії різних етнічних і релігійних традицій, обумовлених історико-географічним статусом Іспанії. Широкий спектр творчих завдань щодо втілення національних ідей своєї батьківщини, які ставили перед собою І. Альбеніс і Е. Гранадос, знайшов відображення і в жанровому розмаїтті їх творчої діяльності. Одне з істотних місць в ньому займає фортепіанна спадщина. Названа сфера творчості І. Альбеніса та Е. Гранадоса, представлена, головним чином, фортепіанними циклами («Іберія», «Гойєски»), які поки не стали предметом фундаментальних досліджень у вітчизняному музикознавстві в ракурсі спрямованості їх змісту на специфіку фіксації іспанської національної ідеї, що обумовлює актуальність теми представленої статті.

Мета дослідження – виявлення жанрово-стильової специфіки фортепіанного спадку І. Альбеніса та Е. Гранадоса в контексті традицій іспанської музичної культури, а також у руслі вияву в ньому сутності іспанської національної ідеї.

Методологія роботи спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного, аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дають можливість виявити духовно-смислову та стильову специфіку іспанської музично-історичної традиції рубежу XIX–XX ст. і виділити її із загальноєвропейського культурного ареалу в названий період.

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про поетику програмного фортепіанного циклу у творчості І. Альбеніса та Е. Гранадоса і особливостей втілення в ньому рис іспанської національної ідеї.

Виклад основного матеріалу. На думку Г. Гачева, «описати національне – це виявити унікальне» [14, 3]. Будь-яка нація та її культура, існують протягом тривалого часу, і тому закономірно, що її традиції не можуть не змінюватися. Відбуваються різні переломи, зміни орієнтирів, тобто все те, завдяки чому можна говорити про розвиток, еволюцію або революційні зміни національної культури.

Стійкі ознаки національної культурно-історичної традиції досить складно виокремити, тому існують численні підходи до вирішення цієї проблеми. Одним з таких можна вважати феномен «національної ідеї», який розглядається, з одного боку, як історично змінна, рухлива категорія, з іншого – як фіксація архетипових установок самосвідомості нації, як втілення її духу, специфіки релігійної свідомості, естетичних і духовних цінностей, психологічних характеристик і менталітету. Як зазначає В. Аксючіц, «національна ідея... відкриває сенс життя народу, сенс, який вище буденних турбот і боротьби за існування, сенс, який з'єднує з минулим, виправдовує сьогодення і відкриває майбутнє.

Національна ідея формулює загальне історичне призначення народу, мобілізуючи національні архетипи, інстинкти самозбереження нації та удосконалюючи характер народу» [1, 25–26].

Своєрідним підсумком-узагальненням дослідницьких пошуків феномена «національної ідеї» можна вважати визначення М. Головатого, який представляє найважливіші складові даного поняття, в числі яких виділені «політичний проект майбутнього нації, імператив її свідомості й чину, смисложиттєвий чинник національного розвою; певний комплекс вірувань, національного світобачення і розуміння, своєрідний духовно-інтелектуальний потенціал нації, людини – державотворця і співгромадянина; система ціннісних орієнтацій, що полягає в урахуванні інтересів всіх верств суспільства, усіх народів; форма державного самоусвідомлення народу, показник того, як народ розуміє себе, своє місце і роль у світі» [4, 388].

Іспанська історик Хуан Лалагуна, згідно з етапами історичного розвитку своєї батьківщини, виділяє характерний іспанський вираз: «La geografia manda» – «За географією завжди останнє слово» [8, 9]. Дійсно, культура цієї країни багато століть розвивалася на перетині західних і східних впливів, що і визначає самобутність її географічної, національної та художньої специфіки, багатство мовних діалектів Не випадково слово «Іспанія» протягом багатовікової історії країни найчастіше використовувалося у множині [11, 234].

Узагальнення відомостей з історії Іспанії різних епох і її культурно-історичної традиції, дозволяє виділити ряд складових її національної ідеї. З одного боку, очевидним є яскраво виражене прагнення до збереження національної ідентичності на різноманітних рівнях, незважаючи на внутрішньодержавну багатонаціональність, обумовлену історико-географічними факторами існування Іспанії. Сказане знайшло відображення і в її культурних артефактах, і в Реконкісті – священній війні іспанців за батьківщину, націю, християнську віру, і в боротьбі нації за «чистоту» крові; пізніше, в епоху Нового часу – у створенні ідеалізованого образу своєї батьківщини, що полягав у своєрідному протистоянні «рожевої» і «чорної» легенд про Іспанію.

З іншого боку, показовою є історично закодована відкритість іспанської нації і культури до контактності з іншими народами, що особливо характерно для Андалузії. Іспанія за умовами свого історичного розвитку – своєрідний «міст» між Європою і мусульманським Сходом. Одночасно, на формування культури Іспанії, в тому числі і духовно-релігійної, істотний вплив мала не тільки арабська, але і греко-візантійська, а також і циганська культури.

Сказане, на думку дослідника А. В. Романової, визначає «діалектику іспанської культури», укладену «в глибокому впливі Сходу» і, одночасно, в «суворому непохитному подоланні цього впливу» [13, 53]. Діалектична взаємодія «охоронної» і «космополітичної» тенденцій іспанської нації визначає приналежність країни до так званого типу «граничних культур» [2].

Для Іспанії показова значимість християнства, що еволюціонувало від греко-візантійства, засвоєного в рамках мозарабської традиції, аж до католицизму. Утвердження і захист католицької віри в поєднанні з засадами монархії як найважливішого фактора духовного згуртування іспанської нації становить один з істотних моментів іспанської національної ідеї [11, 275].

Ще однією важливою її якістю можна вважати особливого роду емоційно-психологічний настрій іспанської ментальності. Відомий знавець іспанського національного характеру Сальвадор де Мадаріага визначив іспанців як «людей пристрасті» [9], які сприймають світ крізь призму опозиційних, амбівалентних понять, що породжують культуру «зриву», культуру «на грані», «подану» під маскою вічного свята. Дана властивість істотно доповнюється відвагою, мужністю і особливою значущістю почуття власної гідності, які виступають в тісному взаємозв'язку з позначеними вище якостями іспанської національної ідеї.

Культура, в тому числі музична, становить найважливіший фундамент формування і розвитку національної ідеї. У музично-історичній традиції символічним носієм національної ідеї того чи іншого народу завжди виступала як фольклорна, так і, перш за все, гімнічна традиція в її духовно-релігійному і світському варіантах, а також жанрово-стилістично близькі до неї. Стосовно до проблематики даної статті подібної якості можна розглядати й іспанську танцювальну культуру, і мистецтво фламенко, канте хондо, і іспанську обрядову культово-релігійну традицію. До всіх названих артефактів іспанської культури виявляли величезний інтерес не тільки безпосередньо в Іспанії, але і далеко за її межами, про що свідчить творчість І. Альбеніса, Е. Гранадоса, їх попередників і сучасників, а також твори французьких і російських композиторів XIX століття, для яких Іспанія стала одним з найбільш яскравих виявів національного в музиці і в культурі в цілому.

У своїй творчості І. Альбеніс зумів досить повно втілити в рамках культури XIX ст. національні та духовні ідеї іспанської музики, котра формувалася на базі взаємодії різних етнічних і релігійних традицій. Позначені риси іспанської свідомості, світосприйняття та культури знайшли відображення в оригінальному фортепіанному циклі «Іберія». Створений в 1906–1909 рр., він фактично став

завершальним підсумковим твором в спадщині композитора і може розцінюватися як своєрідний пам'ятник Іспанії-Іберії, що художньо узагальнює не тільки її багатогранну культуру, але і її національну ідею. Одночасно, «Іберія» І. Альбеніса – «енциклопедія південно-іспанської фольклорної традиції – фламенко». Батьківщиною цього мистецтва вважається Андалузія, культуру якої, разом з тим, нерідко розцінюють як «екстракт» власне «іспанського».

Ця ідея не була новою для І. Альбеніса, вона надихала його на створення численних творів, де він також давав замальовки Іспанії. Але саме тут вона набула масштабності, багатоплановості, узагальненості втілення національного образу. У цьому творі композитор по-своєму опанував не тільки особливості лістовської віртуозної техніки, але й колористичні знахідки піанізму імпресіоністів, до того ж все це підпорядкував ідеї розкриття художньо узагальненого образу країни та її фольклору. Це і дало підставу бачити в «Іберії» квінтесенцію музичного іспанізму.

Відзначимо також характерний географіко-культурний «крен» програмності І. Альбеніса, показовий, до речі, і для інших його фортепіанних циклів (наприклад, для «Іспанської сюїти»), що принципово відрізняє його твори від аналогічних композицій, відомих в західноєвропейській традиції XIX століття. Автор практично не залучає образи природи, портретно-психологічні замальовки. Предмет його інтересів у даному циклі фактично сконцентрований саме на тих аспектах програми, які фіксують найважливіші складові іспанської національної ідеї. Тут представлений багатий власне іспанський географічний колорит, фіксований головним чином через ладово-інтонаційну і композиційно-драматургічну специфіку інструментального втілення традицій фламенко.

З іншого боку, ряд п'єс відображає також вплив циганської традиції, вельми популярної в Іспанії. Нарешті, п'єса № 3 «Свято Тіла Христового в Севільї» орієнтована на буквальне відтворення іспанської релігійної ритуаліки – своєрідної «Хресної ходи», «серцевиною» якої стає сольна духовна пісня – Саета, яку Франсіско Муньос і Пабон визначив як «Страсті Господа Нашого Ісуса Христа за народом». Будучи одним з найбільш яскравих номерів циклу І. Альбеніса, дана п'єса (№ 3) відображає не тільки стилістику позначеного жанру, а й ритуально-обрядові умови його відтворення, відповідно до яких звучання Саети доповнювало сцену хресної ходи. Тонкі спостереження щодо Саети знаходимо у знавця іспанських народних пісень А. М. Гелескула: «Як звучить Саета, пісня страсного тижня? По запружених вулицях йде хода, пливуть фігури святих, одноманітно, різко, майже зловісно гудуть барабани і труби. При першому звуці голосу все завмирає. Хтось, на бруківці чи, у вікні, у всіх на виду або прихований фіранкою, співає, і сотні людей слухають в мертвому мовчанні ... Копла є короткою, але плач її здається нескінченним. Нарешті, він обривається, оживають труби, і процесія рушає далі» [5].

Фіксація характерних особливостей іспанської національної ідеї в «Іберії» здійснюється І. Альбенісом також на рівні відтворення в фортепіанному фактурному варіанті показового для іспанської музично-історичної традиції синтезу вокального, інструментального (гітарного) і танцювального чинників (з очевидним домінуванням останнього). Новизна його фактурних методів пов'язана з відтворенням на фортепіано звучання народних інструментів – тамбурина, волинки, дерев'яних духових і особливо гітари (методи: тремоло в поєднанні з так званим «расгеадо» – грою акордами, «пунтеадо» – виразним виконанням кожної ноти) [6, 97–98], тобто з усіма тими методами, які покликані до узагальненого відтворення образу Іспанії-Іберії з усім багатством її культурно-історичних і духовних ідей.

Важливу роль тут також відіграє і ладогармонічний аспект. Композитор надзвичайно часто звертається до так званого «ладу мі» з його характерним відчуттям домінантовості і незавершеності, який багато в чому визначає не тільки колорит фламенко, але і зазначений вище емоційно-образний тонус іспанської культури в цілому. Одночасно, згідно з історичними даними, ґенеза виділених автором ладових показників сходить і до греко-візантійської літургійної практики, що стикалася в Іспанії з мозарабським обрядом, який протягом багатьох століть символізував належність Іспанії до давньохристиянської традиції і був «знаком» її національної духовної самобутності. Витіснений пізніше римським обрядом, він зберігав свою ладово-інтонаційну виразність вже в рамках мистецтва фламенко, яке демонструвало дух, силу, високу пристрасть іспанської душі і духовну глибину її національної ідеї.

Стиль Е. Гранадоса увібрав різноманітні впливи, обумовлені складністю і суперечливістю переломної епохи в Іспанії рубежу XIX–XX ст. Через вивчення музичного історичного минулого своєї батьківщини, осмислення інтонаційного багатства іспанських народних пісень, спілкування з Ф. Педрелем та сприйняття ідей Ренасім'єнто складалися індивідуальні уявлення Е. Гранадоса про способи творчого звернення та відтворення музичного фольклору Іспанії.

Під час вивчення творчої еволюції митця, стає очевидним його рух до пошуку індивідуального трактування фольклорних елементів. Кульмінаційними стали зрілі твори Е. Гранадоса, в яких композитор, практично не вдається до цитування, але вважає за краще синтез-узагальнення типових елементів іспанських народних пісень і танців. На думку І. В. Красотіної, «особливе значення в цей час для Е. Гранадоса набуває етап підготовчої роботи над твором. У прагненні висловити в музиці

національну образність, він глибоко занурюється у вивчення іспанської поезії і живопису, а також сам береться за пензель і перо. У результаті глибоко особистісне переживання і засвоєння художнього досвіду іспанського мистецтва в цілому проектується на авторський стиль Е. Гранадоса, народжуючи його самобутній і неповторний вигляд» [6, 76]. Сказане повною мірою знайшло втілення і в циклі «Гойєски», під час роботи над яким композитор прилучався не тільки до музично-історичної, а й до художньо-поетичної сторони іспанської культури, втілюючи образи махо і махи, які є найбільш показовими для іспанської ментальності та її національної ідеї.

«Гойєски» Е. Гранадоса, відомі в фортепіанному і сценічному варіантах, були створені в 1909–1914 рр. під безпосереднім впливом художніх робіт Ф. Гойї, присвячених образам махи і махо. Відзначимо також досить своєрідний характер взаємозв'язку циклу Е. Гранадоса (так само як і його сценічної версії) з роботами Ф. Гойї. З одного боку, очевидна конкретика апелювання композитора до живописних першоджерел, що виявляється в підкресленому інтересі до творчості художника, до тематики його творів, в копіюванні його деяких робіт, пов'язаних з образно-смисловими пріоритетами циклу. З іншого боку, «Гойєски» Е. Гранадоса не можна вважати музичної ілюстрацією робіт Ф. Гойї. Останні швидше стали для композитора джерелом натхнення і духовно-творчої фантазії у втіленні національної тематики та характерних іспанських типажів махи і махо, на що він вказував в одному зі своїх листів: «Я хотів, щоб в «Гойєсках» звучала нота моєї власної індивідуальності, суміш гіркоти і грації, і щоб жодна з двох сторін не панувала над іншою в цій атмосфері витонченої поезії. Тут велике значення мелодії і ритму – останній часто має як би поглинати собою всю музику. Ритм, колорит, все життя тут чисто іспанські. Голоси почуття – то закоханості, то раптової пристрасті, то назріваючої драми, навіть трагедії – нехай ці голоси звучать так само, як звучать вони в творіннях Гойї» [цит. по: 12, 39–40].

В епоху Нового Відродження в Іспанії творчість Ф. Гойї захопила уми та уяву багатьох іспанських музикантів і письменників, а термін «Гойєски» («goyesco»), що означає «характерний для манери Гойї», почали вживати, як визначення художнього стилю. У своїх роботах художнику вдалося створити надзвичайно глибокий і всебічний образ Іспанії його часу, звертаючись до найрізноманітніших жанрів і тем – парадного портрету, побутової картини, сценам народних свят, репрезентації характерних типажів іспанського суспільства (махо і махи) і, нарешті, до гротескно-фантасмагоричних образів серії «Капрічос». Ф. Гойя для Е. Гранадоса був символічною фігурою, що синонімізувалася з квінтесенцією власне іспанського.

Сказане повною мірою підтверджує «вписаність» його фортепіанного циклу «Гойєски» в національну іспанську музичну традицію рубежу XIX – XX ст. А символічно представлена в ній драма любові і ревнощів, так само як і її герої, носить не тільки конкретно індивідуальний характер, але й набуває сенсу узагальнення життєвого шляху людини з виділенням у ньому найбільш важливих (з позицій іспанської ментальності і національної ідеї) аспектів – любов, пристрасть, ревнощі, смерть, взаємопроникнення реального і містичного, опозиції життя і смерті, що в кінцевому підсумку і становить сенс таких істотних понять іспанської духовного життя, культури і національної ідеї, як фламенко і дуенде.

На думку О. В. Астахової, дані феномени, безпосередньо пов'язані один з одним, сформовані на базі духовних традицій різних народів середньовічної Андалузії і орієнтуються «на зміцнення духу через емоційні переживання; наповнення рухом, кольором, звуком і відчуттями; об'єднання різних форм пізнання в єдиному ритмі; приведення свідомості до гармонії і рівноваги. І це все було скріплене внутрішньою силою фламенко, його духом – дуенде. Дуенде – іспанська рок, доля, «край безодні», відчуття Бога. Прихована сила і темперамент іспанського характеру, гордість, самопожертва, самодостатність, стійкість у стражданнях, національний спів, танець, великий живопис, поезія – все це є дуенде» [3, 64].

На відміну від І. Альбеніса, Е. Гранадос у своєму творі в інтерпретації національного чинника виходить не з географії, але спирається на творчість Ф. Гойї як на символ, знак художньої фіксації власне іспанської якості. Композитор також акцентує увагу на внутрішньому духовному житті іспанця, представленому через характерні типажі (махо і маха). Разом з тим, очевидною є і опора на іспанську пісенно-танцювальну та фольклорну традицію (аж до цитат) фламенко, на показовий для нього «андалузький лад», на гітарне виконавське мистецтво Іспанії з характерними оригінальними методами виконавства, що зближує цикли Е. Гранадоса і І. Альбеніса.

Одночасно, цей цикл, при всьому домінуванні в ньому «іспанського тонусу», разом з тим має контакти і з європейською музичною традицією, очевидною в тяжінні Е. Гранадоса до сюїтності, циклічності, а також до стильових і фактурних якостей творчості Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана.

Висновки. Таким чином, Поетика фортепіанних циклів І. Альбеніса та Е. Гранадоса свідчить про їх безпосередній зв’язок з іспанською національно-духовною традицією та її національною ідеєю. Кожен народ має свій особливий склад мислення, що зумовлює його картину світу, на основі

чого і формується ментальність, національний Космо-Психо-Логос, узагальнений в його національній ідеї, а також у визначних творах мистецтва. «Іберія» І. Альбеніса та «Гойєски» Е. Гранадоса, при всьому домінуванні в них «іспанської якості», разом з тим мають контакти і з європейською музичною традицією, що є очевидним в тяжінні до сюїтності, циклічності, рапсодічності, а також до стильових і фактурних якостей музичного романтизму та його духовно-естетичних пошуків.

Література

1. Аксючиц В. Миссия России / В. Аксючиц. – М.: Белый город, 2009. – 624 с.
2. Антонова Е. А. Россия и Испания как пример пограничных культур между Востоком и Западом / Е. А. Антонова // Научный вестник МГГУ ГА. – 2005. – № 95 (13). – С. 164–166.
3. Астахова Е. В. Испания как метафора (к прекрасному году России в Испании и Испании в России) / Е. В. Астахова // Вестник МГИМО (У) МИД России. – 2004. – № 6. – С. 60–65.
4. Головатий М. Національна ідея / М. Головатий // Етнократологічний словник : Енцикл.-довід. слов. / [За ред. О. В. Антонюка, М. Ф. Головатого та Г. В. Щокіна]. – К. : МАУП, 2007. – С. 388–389.
5. Дяченко А. С. Испанская саэта как лингвокультурный феномен: типологический и лингвистический анализ : Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филологических наук : спец. 10.02.05 «Романские языки» / А. С. Дяченко. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2012 [Электронный ресурс] – Режим доступа : www.dissercat.com/content/ispanskaya_saeta_kak_lingvoculturnyi_fenomen
6. Красотина И. В. Энрике Гранадос. Фортепианное наследие. – Дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. спец. : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. В. Красотина. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. – 192 с.
7. Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки. – Дисс. … доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. А. Кряжева. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. – 293 с.
8. Лалагуна Х. Испания. История страны. / Пер. с англ. Е. Гобитбаевой, М. Бамтакова / Х. Лалагуна. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2009. – 352 с.
9. Мадариага де С. Англичане, французы, испанцы / Пер. с английского Говорунова А. В. / С. де Мадариага. – СПб.: Наука, 2003. – 239 с.
10. Мартынов И. Музыка Испании. Монография / И. Мартынов. – М.: Советский композитор, 1977. – 360 с.
11. Национальная идея в Западной Европе в Новое время. Очерки истории / Отв. редактор В. С. Бондарчук. – М.: ИКД «Зерцало-М»; Издательский дом «Вече», 2005. – 469 с.
12. Розеншильд К. К. Энрике Гранадос / К. К. Розеншильд. – М.: Музыка, 1971. – 87 с.
13. Романова А. В. Проблема исполнительской организации художественного времени в произведениях фольклорно-вариантного склада (на примере цикла И. Альбениса «Иберия») / А. В. Романова // Южно-российский музыкальный альманах. – 2010. – № 1. – С. 52–56.
14. Фогель М. А. Роль национальной идеи в современном политическом развитии России и Германии : Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. политических наук : спец. 23.00.01 «Теория политики, история и методология политической науки» / М. В. Фогель. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2004. – 32 с.

References

1. 1. Aksiutchits, B. (2009). Russian Mission. Moscow: Belyy Gorod [in Russian].
2. Antonova, E. A. (2005). Russia and Spain as an example of border cultures between East and West. Nauchnyy vestnik MGGU GA, 95 (13), 164 – 166 [in Russian].
3. Astakhova, Ye. V. (2004). Spain as a metaphor (a Russian beauty in Spain and Spain in Russia). Vestnik MGIMMO (U) MID Rossii, 6, 60 – 65 [in Russian].
4. Golovatiy, M. (2007). National idea. Ethno-cratologic vocabulary. Kyiv: MAUP [in Ukrainian].
5. Dyachenko, A. S. (2012). Spanish saeta Linguistic and kulturyny phenomenon: a typological and linguistic analysis. Moscow: MGU im. M. V. Lomonosova. Retrieved from www.dissercat.com/content/ ispanskaya_saeta_kak_lingvoculturnyi_fenomen [in Russian].
6. Krasotina, I. V. (2010). Enrique Granados. Piano heritage. Candidate's thesis. Moscow: MGK im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
7. Kryazheva, I. A. Music of Spain and Latin America. Historical essays. Doctor's thesis. Moscow: MGK im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
8. Lalaguna, K. H. (2009). Spain. The history of the country. Moscow: Eksmo; Sankt-Peterburg: Midgard [in Russian].
9. Madariaga, S. De. (2003). British, French, Spanish. Sankt-Peterburg: Nauka [in Russian].
10. Martynov, I. (1977). Spanish Music. Monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
11. National idea in Western Europe in modern times. Essays on the history (2005). Moscow: IKD «Zertsalo-M»; Izdatel'skiy DOM «Veche» [in Russian].
12. Rozenshild, K. K. (1971). Enrique Granados. Moscow: Muzyka [in Russian].
13. Romanova, A. V. (2010). The problem of executive organization of artistic time in the works of folk-variant warehouse (for example, cycle I. Albeniz «Iberia»). Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh, 1, 52-56 [in Russian].

14. Fogel, M. A. (2004). The role of the national idea in the modern political development of Russia and Germany. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: MGU im. M. V. Lomonosova [in Russian].

УДК 784.011.26:681.84.083

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

ЗНАЧЕННЯ ТЕХНОЛОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ ЗВУКОЗАПИСУ В МИСТЕЦТВІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ

Мета роботи. Дослідження присвячене висвітленню впливу звукорежисерського мистецтва на специфіку естрадного співу. Проаналізовано основні ключові поняття, котрі торкаються технологій запису естрадного виконавця. Автор акцентує увагу на розкритті поняття «роль процесів звукозапису в естрадному співі». **Методологія дослідження** передбачає застосування культурологічного підходу, який надає можливість висвітлити динаміку розвитку інформаційних технологій у соціокультурному контексті. Використовується формально-аналітичний метод, метод синтезу, теоретичний аналіз мистецтвознавчих джерел. Вивчення досвіду використання комп'ютерних музичних програм та узагальнення опрацьованого матеріалу дало змогу усвідомити основні закономірності й етапи роботи соліста у студії звукозапису. **Наукова новизна** роботи полягає у розкритті основних елементів звукозаписуючого обладнання, де естрадне виконавство розглянуто не лише як вид вокального мистецтва, а й з точки зору культурної традиції, що зумовлена специфікою сприйняття різною слухацькою аудиторією. З'ясовано, що вокально-виконавська діяльність на сучасному етапі тісно пов'язана із науковими прогресивними досягненнями. Художня комунікація артиста та слухача відбувається із застосуванням допоміжних технічних засобів, котрі підсилюють художньо-емоційний образ. **Висновки.** Музикознавство розглядає технології звукозапису в мистецтві естрадного співу з двох важливих позицій. У першому випадку – як оновлення сучасного естетичного звучання музики. У другому – як новітні можливості нормалізувати та вдосконалити якості стандартного звучання композиції. Але робота в даному напряму неможлива без таких ключових осіб у цій творчій роботі, як виконавець та звукорежисер. Можна констатувати появу принципово нового підходу до формування майбутніх виконавців, що проявляється у потребі створення якісного звучання музичної композиції.

Ключові слова: звукозапис, естрадний спів, технології звукозапису, естрада, музичне мистецтво, звукорежисура.

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

Значение технологического процесса звукозаписи в искусстве эстрадного пения

Цель работы. Исследование посвящено анализу влияния звукорежиссерского искусства на специфику эстрадного пения. Проанализированы основные ключевые понятия, которые касаются технологий записи эстрадного исполнителя. Автор акцентирует внимание на раскрытии понятия «роль процессов звукозаписи в эстрадном пении». **Методология исследования** заключается в обращении к культурологическому подходу, который дает возможность раскрыть динамику развития информационных технологий в социокультурном контексте. Используется формально-аналитический метод, метод синтеза, теоретический анализ искусствоведческих источников. Изучение опыта использования компьютерных музыкальных программ и обобщение обработанного материала дают возможность выделить основные закономерности и этапы работы солиста в студии звукозаписи. Научная новизна работы заключается в раскрытии основных элементов звукозаписывающего оборудования, где эстрадное пение рассмотрено не только как вид вокального искусства, но и с точки зрения культурной традиции, которая обусловлена спецификой восприятия различной слушательской аудиторией. Выяснено, что вокально-исполнительская деятельность на современном этапе тесно связана с научными прогрессивными достижениями. Художественная коммуникация артиста и слушателя происходит с применением вспомогательных технических средств, которые усиливают художественно-эмоциональный образ. **Выводы.** Музыковедение рассматривает технологии звукозаписи в искусстве эстрадного пения в двух важных позициях. В первом случае, как обновление современного эстетического звучания музыки. Во втором случае, как новейшие возможности нормализовать и улучшить качество стандартного звучания композиции. Но работа в данном направлении невозможна без таких ключевых лиц в этой творческой работе, как исполнитель и звукорежиссер. Можно констатировать появление принципиально нового подхода к формированию будущих исполнителей, которое проявляется в необходимости создания качественного звучания музыкальной композиции.

© Кочержук Д. В., 2016

Ключевые слова: звукозапись, эстрадное пение, технологии звукозаписи, эстрада, музыкальное искусство, звукорежиссура.

***Kocherzhuk Denys**, postgraduate of the jazz and pop singing chair, Faculty of Music Art Kyiv National University of Culture and Arts*

Importance of process sound recordings in the art of pop singing

The purpose of Article. The research is devoted to highlighting the impact of art on sound specificity of pop music. The basic key concepts, touched technology recording pop artist are analysed. The author focuses on revealing the term «role in the process of recording pop singing». **Methodology.** The research methodology is to address to the cultural approach, which makes it possible to reveal the dynamics of development of information technologies in the social and cultural context. It uses formal and analytical method, method of synthesis, the theoretical analysis of art sources. Studying the experience of computer music programs and the generalization of the treated material makes it possible to identify the main patterns and stages of soloist in the recording studio. **Scientific novelty**. Scientific novelty lies in discovering the basic elements of sound recording equipment, where the variety art performance considered not only as a form of vocal art, but also in terms of cultural tradition, due to the specific perception of different audiences. Found that vocal and performing activities at this stage is closely associated with progressive scientific achievements. Artistic communication between actor and the audience is the use of technical support tools that enhance the artistic and emotional abuse. **Conclusions.** Musicology considers recording technology in the art of pop singing with two important positions. In the first case, it is the updated contemporary aesthetic sounding music. In the second case, it is a new possibility to normalize and improve the quality standard sound track. But work in this direction is impossible without such key persons in this creative work as a performer and sound designer. It can be noted the emergence of a fundamentally new approach to the development of future artists, which manifests itself in the need to create high-quality sound of a musical composition.

Keywords: audio, pop singing, recording technology, pop, musical art, sound engineering.

Актуальність теми дослідження. Сучасна українська культура сповнена складними та суперечливими процесами, що разом з радикальними політичними, економічними, соціальними перетвореннями, тією чи іншою мірою, відбуваються у всіх видах мистецтва. Демократизація суспільства, загальнокультурні постмодерністські настрої приводять до зростання та синтезування жанрів, видів, форм і стилів мистецтва, а модернізація – надає особливу роль комп'ютерним, інформаційним технологіям. Естрадне вокальне мистецтво, займаючи особливу нішу музичної культури України, активно застосовує новітні технічні, технологічні та програмні досягнення. Адже робота сучасного артиста-вокаліста естрадного жанру безпосередньо пов'язана із технічним обладнанням вокальної студії, студії звукозапису та концертного майданчику. Новітні способи роботи з музичним матеріалом значно розширюють можливості вокального виконавства. Обробка звуку за допомогою комп'ютера змінює творчий процес та його результати. З'являється музика, принципово неможлива без комп'ютерних технологій.

Процеси технологій звукозапису недостатньо досліджені в галузі музичного мистецтва. Це надає змогу більш поглиблено та детальніше розкрити основні елементи звукозаписуючого обладнання та структурних компонентів технологій звукозапису. Потужний внесок в розробку даної проблематики було зроблено унаслідок сучасної практики студійного звукозапису та деяких робіт, в яких намагаються описати деталі складного технологічного процесу. Йдеться, зокрема, про технологічне значення концепції розвитку науки в галузі звукозаписуючого та студійного обладнання, котрі були розроблені відомими вченими, як: А. Вейнцфельд, І. Вепрінцев, І. Дворко, Н. Ефімова, С. Круглікова, Б. Меєрзон, В. Осінскій, Ф. Шак, В. Шликов, П. Уайт. Вченими було не тільки проаналізовано та досліджено основний стан проблематики, а й суттєво оновлено традиційні уявлення в цій галузі.

Разом з тим, слід зауважити, що у вітчизняній музикознавчій літературі є наукові роботи, присвячені питанню зародження звукозапису. Проблемою даної роботи є осмислення ролі та можливостей сучасних комп'ютерних музичних програм у вокальному мистецтві

Мета статті полягає у аналізі сутності процесів технологій звукозапису та їх впливу на галузь естрадного співу.

Виклад основного матеріалу. Вплив науково-технічного прогресу на мистецтво естрадного співу є невід`ємним фактором сьогодення. Техніка звукозапису та вдосконалена звукопідсилююча апаратура підкреслюють емоційну дію естрадних творів. Тенденції архітектурної побудови студійних приміщень зумовили появу великої кількості виконавців та їх музичних композицій, котрі створювалися за останніми новітніми тенденціями техніки. Але розвиток технічних засобів, що вплинув на галузь естрадного співу, обернувся цілим комплексом несподіваних явищ. Це відобразилося у використанні та накладанні ефектів компресування голосу виконавця, зміні тембрального забарвлення за допомогою комп'ютерного обладнання, виокремленні спеціальних ефектів шуму, створенні

штучним способом об'ємного звуку, накладанні та зведенні музичних доріжок в одне єдине ціле за недостатньо великий проміжок часу та багато іншого.

У роботах І. Ісаєвої, Л. Коваль, І. Красильникова, І. Романчука досліджується феномен особливостей студійного звукозапису вокалістів (академічне та естрадне виконавство) та музичних колективів. Процеси студійного звукозапису були проаналізовані, також такими науковцями, як: А. Вейнцфельд, І. Вепрінцев, І. Дворко, Н. Ефімова, С. Кругліков, Б. Меєрзон, В. Осінській, Ф. Шак, В. Шликов, П. Уайт.

Широке використання техніки студійного обладнання вимагає від естрадного виконавця елементарного розуміння складових технологій у мистецтві звукозапису [1]. По-перше, це вміння працювати з мікрофонною апаратурою. Виконавець у галузі естрадного мистецтва повинен мати уявлення про особливості запису вокалу у студійному приміщенні, про новітні засоби обробки голосу та мікшування з урахуванням специфіки вокального та інструментального виконання на студії. Студійне приміщення повинно бути обладнане мікшерським пультом та студійним мікрофоном, а також моніторами для виведення звуку у простір студії. За допомогою цих пристроїв прослуховуються аудіо-записи та виробляється і відтворюється запис нових дублів голосу або музичних інструментів [6].

Коли звукорежисер використовує різні музичні ефекти, йому слід пам'ятати, що найважливішим етапом під час запису вокалу виконавця є його якісно записане звучання. Обробку голосу потрібно використовувати в рамках відповідності тим художнім образам, що для себе виокремив виконавець. Тобто основна мета під час запису – за допомогою комп'ютерних музичних технологій домогтися правильного звучання вокалу. Велика кількість аудіовізуального простору та розширена можливість інтернет-ресурсів зумовила слухача поглибитися в акустичні можливості віртуальної музики, викорінивши мистецтво живого виконання [10].

Зараз засоби звукорежисерського дійства можуть перетворити раніше відомі музичні вокальні твори до невпізнанних нових мистецьких робіт. Але які засоби технічної обробки брали у цьому участь, для слухача залишається загадковим явищем. Для нього є більш головним у цьому творі – це якість та результат створення просторового звучання. Однак роль звукорежисера у створенні музичного твору є одною з головних серед інших осіб, котрі беруть участь у цій роботі. Саме звукорежисер формує художньо-естетичний образ твору в цілому, кінцевий результат якого вплине на його професійну майстерність.

Нині науковці ставлять питання щодо створення музичного продукту за допомогою комп'ютерних музичних технологій та програм з обробки звуку, бо за останні роки багато діячів культури українського мистецтва підкреслювали рівень сучасної поп-музики як вкрай низький. Розкриваючи цю проблему, ми маємо надію, що виконавці прислухаються до порад. Мистецтво звукорежисури є найуразливішою галуззю з професійної точки зору. Проблеми синтезу звуку вимагають удосконалення та систематизації ключових моментів професії звукорежисера у створенні музичного продукту. Адже він є головною опосередкованою особою між виконавцем та слухачем. Тому цей фахівець повинен впливати на загальний результат роботи та створювати певну звуко-художню атмосферу. Слід згадати, що звукорежисура з'явилася як самостійний вид у галузі звукозапису в 1940 – 1950 роки у зв'язку з масовим ростом електроакустичної апаратури та запису музичного матеріалу на магнітні стрічки [8]. Але нині сучасні технології значно розвинулисч, вимагаючи не тільки від апаратури професійної роботи, але і від – звукорежисера. Це, насамперед, мислення творчого напряму, слуховий аналіз, технічна підготовка у роботі з різними звуко-записуючими пристроями, знання теорії та історії музики та різноманіття напрямів у мистецтві [3]. Сучасні технології просторового звукозапису та обробки музичного звуку спрямували працю звукорежисера на благо виконавців та слухачів, створивши велику кількість творчо-естетичних образів. Важливою особливістю у створенні музичного продукту є передбачуваність остаточного звучання композиції. Звукорежисер повинен володіти наскрізним сюжетом твору, музичною партитурою та працювати не лише з готовою фонограмою. Звукорежисер – це співавтор створення музики, від сценарію запису до такого етапу фінальної роботи, як зведення [12]. Звукорежисер відповідальний за процес створення музично-сценічного запису, тобто художня виразність твору посилюватиметься завдяки його зоровому та звуковому смаку. Головне, щоб монтаж, запис, корегування та редакція всього музичного матеріалу здійснювалася звукорежисером. Він повинен знати та мати уявлення про музичний твір, заздалегідь йому повинно бути відомо де записувати партію виконавця (виконавців), бек-вокалу, а де залишити звучання просторовому звуці.

Професійне виконання поп-пісні неможливе без підсилення звуку, актуальною залишається залежність виконавця від мікрофонів. Мікрофон відіграє значну роль під час запису у студії музичного продукту, де звук в мікрофонному пристрої повинен максимально достовірно відтворювати шуми, котрі на нього надходять. Мікрофонний пристрій дозволив яскравіше відобразити чіткість слів, засто-

сувати звучання piano та pianissimo, не виокремлювати сильну вокальну атаку звуку. Артистові надається змога також використовувати шепіт, вигуки, свист, імітацію шумів природи та музичних інструментів.

Мікрофон – індивідуальний пристрій кожного виконавця, що настроюється у студії з урахуванням вокальних навичок співака, його можливостей та тембрального забарвлення голосу. Ступінь звучання мікрофону не лише підсилює звук голосу на фонограмі, але й робить його яскравішим та об'ємним [5]. Але з іншого боку в мікрофон завжди чутно недоліки у виконанні, що значно впливають на запис твору. Тому звукорежисер повинен слідкувати за технікою сольного співу вокаліста.

Монітори – окремий, але один із важливіших елементів звукозапису. Ця конструкція надає можливість звукорежисеру чути баланс голосу виконавця, його техніку виконання та створювати належний образ твору [5]. Зараз вже існують сучасні системи технологій звукозапису, як навушники для виконавця та звукорежисера, що задовольняють більшим вимогам до якості звучання музичного продукту: фонограми та голосу, щоб відчувати кожні деталі запису.

На сьогодні відбувається невпинно-бурхливий розвиток звукозаписних технологій. Студії звукозапису створюються залежно від намічених завдань. Проектування залежить від планової кількості учасників запису (для великих колективів-ансамблів, оркестрів), до маленьких груп, або одного виконавця. Так само студії розрізняються й за видом записаного в ній матеріалу: це може бути тільки вокал, запис музичних інструментів, або всі разом (вокал у супроводі музичних інструментів).

Розвиток технологій звукозапису у стереофонічному записі музики додав безліч нових, досі невідомих методів, це – короткочасні затримки сигналів прямого звуку для імітації перших акустичних відображень, штучні унісони, фазообертачі, пристрої для зсуву частотного спектра. Саме вплив та широке розповсюдження технологій звукозапису на музичних носіях – CD, DVD тощо, істотно змінював і естетичні норми звучання не тільки естрадної та танцювальної музики, але й академічної та джазової.

Технологічний процес звукозапису доволі складний. Він розділений на ряд послідовних операцій з поетапним опрацюванням музичних компонентів у студії. На сьогодні переважна більшість записів легкої музики, виконується монофонічним способом, а потім уже на остаточному етапі підготовки фонограми, звукорежисер компонує за допомогою пульта мікшера стереофонічний образ звуку [2]. Таким чином, звучання естрадної музики розповсюджується через стереофонічну апаратуру, що штучно відбирається звукорежисером, який добре розуміє естетику і специфіку даного напряму, справляє сильніше враження, ніж натуральне звучання. Головне творче завдання звукорежисера – це «почути» партитуру до запису в тому ефектному звучанні, яке можна (маючи хороших виконавців – інструменталістів або вокалістів) створити під час запису у студійному приміщені.

Якщо послухати останні записи естрадної музики, то, як ніде в інших напрямах, буквально відчувається музична тканина, фактура, чутно кожну групу інструментів. Але все це стало можливим завдяки використанню технології багатоканального запису [9]. Суть багатоканального запису полягає в тому, що на різні музичні доріжки одночасно або послідовно записують звукові компоненти музичного твору, розділивши ансамбль на групи або навіть окремі інструменти. Прослуховуючи запис першого виконавця у студійних моніторах, інший музикант виконує свою партію, яка записується на вільну звукову доріжку. До цих записів потім синхронно дописуються інші митці[9].

Еволюція звукозапису вплинула на сучасну музичну культуру в суспільстві. Це, перш за все, розповсюдження синтетичного феномену запису музичного «альбому», як вид нової музичної форми (різновид концептуальної музичної програми з її оформленням). Таким чином, існуюча протягом багатьох століть проблема безпосереднього доступу культурних цінностей до широких мас, що хвилювала виконавців та композиторів, вирішується. Досягнення самої музики, як і пов'язані з нею культурні потреби, були ширші за ті можливості, які відкривалися такими технічними рішеннями в мистецтві. Культура потребувала більш досконалих способів фіксації звукової реальності.

Сучасна естрадна музика відрізняється різноманіттям жанрів і напрямів. Естрадне мистецтво – одне з найбільш суперечливих явищ сучасності у суспільстві [11]. На сьогодні немає загальноприйнятої специфіки роботи виконавця з технологіями звукозапису та невідомо ще нам досить обґрунтованого визначення терміну «технології звукозапису». Будь-який музичний напрям може бути використаний у «звукозаписі» за допомогою «технологій», якщо при цьому будуть враховуватися специфічні особливості естрадної музики [4]. Саме в цьому сенсі ми повинні розуміти стильовий феномен естрадної композиції. Тут треба відзначити істотні ознаки естрадного мистецтва, якими є багатожанровість, видовищність, мобільність, доступність і відкритість виконавства у сценічному та студійному вигляді.

Відмітимо, що поява новітніх технологій завжди призводила до розширення і збагачення виразної мови звукорежисера і виконавця [7]. У свою чергу з'явилася необхідність у появі нових засобів художньої виразності у звукорежисерській роботі, котра стимулює створення і вдосконалення

нової звукозаписної і звукотворчої техніки. Отже, технології звукозапису – це явище, котре запропоновано майстрами-професіоналами у створенні музичного продукту на студії. Це, по-перше, обладнання студійного профілю, де звукорежисер та виконавець повинні відчувати та уявляти музичну композицію і мати об'єктивну оцінку даному матеріалу. По-друге – виконавець, який повинен сам знати та вміти відрегулювати звучання мікрофонного обладнання. По-третє – звукорежисер, який в поєднанні з солістом повинен в різних музичних творах або включати, або виокремити різні голосові обробки звуку, підлаштовувати інструменти. Також важливим чинником у роботі є мікрофон. Мікрофон – це спеціальний прилад, котрий виконує функцію звукопідсилення і є невід'ємним атрибутом у студії звукозапису. Але є один нюанс у цих всіх можливостях – це обмежений стильовий і музичний простір у багатьох сучасних студійних компаніях, незнання багатьох особливостей звучання композиції та роботи технічного обладнання, та звукозаписувальних технологій. Усе це є результатом поки що низького рівня професійності звукорежисера та його помічників, а в деяких випадках це ставить під питання подальшу роботу виконавця над створенням власного музичного образу.

Наукова новизна статті полягає у:

1. розкритті поняття основних елементів звукозаписувального обладнання;
2. описові практичної роботи на структурах сучасних звукозаписувальних компонентах;
3. аналізі практичних західних методик роботи зі студійним обладнанням солістів;
4. окресленні методу роботи звукозаписувальних технологій в мистецтві естрадного співу.

Висновки. Музикознавство розглядає комп'ютерні музичні технології з двох різних аспектів: 1) як оновлення засобів музичної виразності, 2) як свого роду відродження музичної естетики і досвіду, накопиченого за останні кілька століть. Звісно, уся ця система не могла б існувати без розвитку студій звукозапису та роботи окремих виконавців, ансамблів та великих оркестрів у студіях звукозапису. Уся ця система об'єдналася в одну велику галузь, котра майже не може існувати відокремлено, вона залежна від різних компонентних складових: вокаліст, студія звукозапису, комп'ютерні музичні програми та технології.

Література

1. Вейнценфельд А. Спочатку була музика / А. Вейнценфельд. // Звукорежисер. – 2010. – № 10. – С. 98.

2. Гайденко І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці: дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. / Гайденко І. А. – Харківський державний університет ім. І. П. Котляревського, 2005. – 187 с.

3. Дворко Н. І. Роль комп'ютерних технологій у професійній підготовці фахівців / Н. І. Дворко, А. С. Санкіна. – СПб: ГУП, 2003. – 285 с.

4. Дінов В. Звукова картина. Нотатки про звукорежисуру / В. Дінов. – СПб: Планета музики, 2012. – 102 с.

5. Єфімова Н. Н. Основні завдання професійної підготовки звукорежисера ТБ і РМ / Н. Н. Єфімова. – СПб: Звукорежисер, 2006. – 205 с.

6. Ісаєва І. Естрадний спів: прискорений курс навчання / І. Ісаєва. – М: Експрес, 2006. – 376 с.

7. Меєрзон Б. Я. Методи експертної оцінки якості звучання записів / Б. Я. Меєрзон. – СПб: Звукорежисер, 1999. – 132 с.

8. Ньюелл Ф. Звукозапис: акустика приміщень. Електроакустика та звуковідтворення / Ф. Ньюелл, А. М. Кравченко. – М: Шоу-мастер, 2004. – 365 с.

9. Пучков С. В. Музичні комп'ютерні технології як новий інструментарій сучасної творчості // дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.09 / Пучков С. В. – СПб, 2002. – 278 с.

10. Севашко А. В. Звукорежисура і запис фонограм / А. В. Севашко. – Харків: Професійне керівництво, 2007. – 176 с.

11. Фадєєва К.В. Сучасні комп'ютерні технології у дослідженні музичної культури: дисерт. на здоб. ступ. доктора мистецтва: 17.00.03 / Київський національний ун-т культури і мистецтв / К.В. Фадєєва. – К., 2009. – 424 с.

12. David Gibson – Art of Mixing / Девід Гібсон – Мистецтво зведення // книга в форматі pdf / автор перекладу – н.а. – М: 1998. – 121 с.

References

1. Veytsenfeld, A. (2010). First there was music. Moscow: Sound [in Russia].

2. Gaidenko, I. (2005). The role of music in modern computer technologies composer Practice. Extended abstract of candidate`s thesis. Kharkiv: State University of Kotlyarevsky [in Ukrainian].

3. Dvorko, N. I. (2003). Role of computer technologies in professional training. (A. Sankina, Trans). St. Petersburg: PMU [in Russian].

4. Dinov, V. (2012). Sound pattern. Notes on sound engineering. St. Petersburg: Planet Music [in Russian].

5. Efimova, N. (2006). Main tasks of training sound engineer TV and Radio. St. Petersburg: Sound [in Russian].

6. Isayeva, I. (2006). Variety singing: a crash course Moscow: Express [in Russian].

7. Meyerzon, B. J. (1999). Methods of peer review quality sound recordings. St. Petersburg: Sound [in Russian].
8. Newell, F. (2004). Sound: Acoustics facilities. Electroacoustics and sound reproduction. (A. Kravchenko, Trans). Moscow: Show-master [in Russian].
9. Puchkov, S. V. (2002). Musical computer technology as a new tool of modern creativity. Extended abstract of candidate`s thesis. St. Petersburg: State University of St. Petersburg [in Russian].
10. Sevashko, A. V. (2007). Recording engineer and sound producer fonohramm. Kharkiv: Professional Guide [in Ukrainian].
11. Fadeeva, K. (2009). Modern computer technology to study musical culture: dysert. on muffin. stupas. Doctor`s Thesis. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
12. Gibson, D. (1998). Art of Mixing. Moscow [in Russian].

УДК 786.6

Купіна Дарина Дмитрівна,
здобувач Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
emirdarina@gmail.com

ОРГАННА МУЗИКА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У НАВЧАЛЬНОМУ КУРСІ АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ (на прикладі культових жанрів)

Мета статті – спроба ідентифікації культових жанрів української органної музики у навчальних курсах музично-теоретичного циклу. Окреслюється коло теоретичної проблематики; розкриваються основні положення щодо феномену «українська органістика» та пов'язаних з ним питань міжкультурної комунікації; визначаються методи адекватного аналізу органних творів. **Методологія дослідження** базується на застосуванні комплексного та системного методів, що дозволяє розкрити особливості процесу наслідування стабільних ознак органних жанрів у сучасній українській органній музиці. Для визначення та класифікації механізмів міжкультурної інтеракції використано порівняльно-історичний метод, а також метод моделювання. Матеріалом дослідження обрані твори, які до тепер не ставали об'єктом дослідження в обраному аспекті («Духовна музика» В. Назарова, «Антифони» В. Гончаренка, хорал «Тиха молитва» М. Шуха), що визначає **наукову новизну** публікації, а, з огляду на прогресуючий інтерес сучасних композиторів та виконавців до сфери органної музики, – її практичну значущість. **Висновки**. Інтеграція європейських канонів творчості в українську музику для органа пов'язана з процесом міжкультурної комунікації, що обумовлює виникнення питань з теорії стилю, форми, жанру. Виділено три типи взаємодії органної музики минулого з «музичною сучасністю» – пряму, опосередковану (інтерферентну) та символічну комунікацію. Доведено доцільність використання українських органних творів у навчальному курсі аналізу музичних творів.

Ключові слова: українська органна музика, аналіз музичних творів, жанр, стиль, міжкультурна комунікація, діалог, хорал, антифони.

Купина Дарья Дмитриевна, *соискатель Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

Органная музыка украинских композиторов в учебном курсе анализа музыкальных произведений (на примере культовых жанров)

Цель статьи – попытка идентификации культовых жанров украинской органной музыки в учебных курсах музыкально-теоретического цикла. Очерчивается круг теоретической проблематики; раскрываются основные положения относительно феномена «украинская органистика» и связанных с ним вопросов межкультурной коммуникации, жанра, стиля; определяются методы адекватного анализа органных произведений. **Методология** исследования базируется на использовании комплексного и системного методов, что позволяет раскрыть особенности процесса наследования стабильных признаков органных жанров в современной украинской органной музыке. Для определения и классификации механизмов межкультурной интеракции использован сравнительно-исторический метод, а также метод моделирования. Материалом исследования избраны произведения, которые до сих пор не становились объектом исследования в выбранном аспекте («Духовная музыка» В. Назарова, «Антифоны» В. Гончаренко, хорал «Тихая молитва» М. Шуха), что позволяет констатировать **научную новизну** публикации, а, учитывая прогрессирующий интерес современных композиторов и исполнителей к сфере органной музыки, – и о практической её значимости. **Выводы.** Интеграция европейских канонов творчества в украинскую музыку для органа связана с процессом межкультурной коммуникации, что обусловливает возникновение вопросов из теории стиля, формы, жанра. Выделены три типа взаимодействия органной

© Купіна Д. Д., 2016

музыки прошлого с «музыкальной современностью» – прямая, косвенная (интерферентная) и символическая коммуникация. Доказана целесообразность использования украинских органных произведений в учебном курсе анализа музыкальных произведений.

Ключевые слова: украинская органная музыка, анализ музыкальных произведений, жанр, стиль, межкультурная коммуникация, диалог, хорал, антифоны.

Kupina Daryna, *PhD-candidate, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Organ music of ukrainian composers in the educational course of music analysis (for example, religious genres)

Purpose of Article. The purpose of the work is an attempt to identify the Ukrainian cult genres of organ music in the courses of music theory studies. It is outlined theoretical perspectives; reveals the basic provisions concerning the phenomenon of «Ukrainian organ music», the issues of intercultural communication, genre and style are related; methods of adequate analysis of organ works are determined. **Methodology.** The research methodology is based on the using of comprehensive and systematic methods that allow us to discover the peculiarities of the process of succession of stable signs of organ genres in modern Ukrainian organ music. For the definition and classification of mechanisms of intercultural interaction we use comparative-historical as well as the modeling methods. **Scientific novelty.** As the materials of the study were selected some pieces, which haven't studied in the chosen aspect: «Sacred Music» by V. Nazarov, «Antiphons» by V. Goncharenko, chant «Silent Prayer» by M. Schuch. **Conclusions.** Integration of European creativity canons in the Ukrainian music for the organ associated with the process of intercultural communication that gives rise to questions of style, form and genre theories. Three types of interaction between the organ music of the past and the «musical modernity» are explored – direct, indirect (interferential) and symbolic communications. The expediency of using of Ukrainian organ works in the educational course of music analysis was proved.

Keywords: Ukrainian organ music, music analysis, genre, style, intercultural communication, dialogue, chant, antiphons.

Постановка проблеми. Органна музика – одне з наймолодших явищ української музичної культури – лише нещодавно увійшло до фази «активного розвитку». Незважаючи на це, процес створення композиторами українського органного фонду відбувається з неймовірною інтенсивністю: менш ніж за сім десятиріч українські митці охопили практично усі жанрові сфери, на розвиток яких в інших органних культурах пішли століття. Жанрово-стильова панорама української органістики надзвичайно широка і включає як твори для органа соло («Симфонічні фуги» І. Асєєва), так і опуси, в яких орган є частиною ансамблю («Присвята» для струнного оркестру та органу В. Бібіка), програмні («Клейноди» - старовинна балада для тромбона та органа, «Fata Morgana» для альта і органа В. Губи) і непрограмні твори (Прелюдія, Три п'єси Л. Колодуба), великі циклічні твори (Концерт для чотирьох солістів струнного оркестру, клавесину та органу В. Кармінського) і мініатюри (хорали М. Шуха), канонічні («In excelsis et in terra», Меса для солістів, хору, органа, фортепіано і ударних М. Шуха) та світські твори («Обриси і кольори» для органа О. Щетинського).

Незважаючи на стрімко зростаючий авторитет органної сфери творчості в українській музиці, дефіцит аналітичної уваги до неї абсолютно очевидний. З незрозумілих причин українські органні твори залишилися поза межею навчальних курсів теоретичного циклу (гармонія, поліфонія, аналіз музичних творів). Між тим, цілий ряд органних опусів, безумовно, міг би стати відмінним ілюстративним матеріалом до широкого спектру проблем, які розглядаються, зокрема, в рамках навчального курсу «Аналіз музичних творів». Усі перераховані фактори дозволяють говорити про актуальність обраної теми дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному вітчизняному музикознавстві українська органна музика є фактично terra incognita, в той час як світове органне мистецтво опинилося останніми роками під прицільною увагою зарубіжних музикознавців. Так, 2008 року в Росії побачила світ колективна монографія «З історії світової органної культури XVI–XX століть» [1], у якій українській органній музиці присвячено лише декілька сторінок. Зазначимо також значущість праць з історії органної музики Н. Бакєєвої, Н. Мілешиної, Л. Ройзмана, дисертацій М. Воїнової та Т. Кривицької, у яких аналізується органна культура окремих країн, розкриваються проблеми органного виконавства.

Дефіцит аналітичної уваги до вітчизняного органного мистецтва абсолютно очевидний – роботи, які розглядали б особливості входження української органної музики у простір світової органістики, взагалі відсутні. Усе це зумовлює наукову новизну даної публікації.

Метою статті є спроба ідентифікації української органної музики у навчальних курсах музично-теоретичного циклу. Для досягнення мети поставлені наступні завдання: визначити особливості взаємодії українських органних творів з європейською органною культурою; видокремити різновиди міжкультурної комунікації (на прикладі циклу «Духовна музика» В. Назарова, «Антифонів»

В. Гончаренка та хоралу «Тиха молитва» М. Шуха); деталізувати у зазначених творах методи та рівні комунікації; окреслити коло теоретичної проблематики; розкрити основні положення щодо феномена «української органістики» та пов'язані з ним питання міжкультурної комунікації, жанру, стилю; визначити методи адекватного аналізу українських органних творів.

Виклад основного матеріалу. Однією з перших проблем, що виникає при зверненні до аналізу органних творів українських композиторів, є проблема жанрово-стильових взаємодій в контексті теорії міжкультурної комунікації. Адже українська органна культура сформувалась набагато пізніше за європейську, в результаті наслідування та адаптації опрацьованих століттями жанрових канонів. При цьому особливістю «техніки входження» інонаціональних культурних традицій до сфери української органістики стала багаторівневість міжкультурної взаємодії, її нелінійність, варіабельність та нестабільність.

Найбільшою активністю в органних творах українських авторів позначені традиції найархаїчніших пластів органної музики, ціннісний та естетичний спектр яких обумовлений зв'язками з церковним річним колом. Смислові, архітектонічні та мовні принципи старовинних культових жанрів потрапляють до розряду «універсальних культурних патернів» (термін К. Віслера), що можуть бути «повтореними» у будь-якій культурній площині. Саме тому одна з найбільш масивних жанрових сфер української органної музики пов'язана з використанням релігійних сюжетів, текстів, церковних музичних канонів. І це зрозуміло, адже процес втілення жанрових традицій культового вжитку, навіть не будучи глобальною тенденцією творчості, уособлює первинну єдність інструменту з давньою природою побутування, зі звичаями західно-християнської церкви, налагоджує метафоричний зв'язок із храмовою атрибутикою та наділяє духовно-моральним змістом твори, звернені до сакральних витоків. Однак практика концертного піднесення й особливості православної традиції (як домінуючої на території України) зумовили сміливі авторські ініціативи в зазначеній жанровій групі. Вплив первинних духовних жанрів не завжди відчувається прямолінійно і найчастіше вгадується у неможливому в умовах храму змішуванні стилістично різнорідних прикмет, накопичених в історії жанру за межами соборного простору. Такі метаморфози жанрових канонів відбуваються в руслі естетики нової релігійності, в гущі потоку жанрових ретроспекцій, мотивованих полістилістичною установкою XX століття.

Зважаючи на це, при аналізі органних творів українських композиторів логічним є застосування комплексного підходу, що включав би: розгляд твору з точки зору прояву в ньому попередніх етапів розвитку музичної мови (метод Ю. Холопова); розгляд факторів, що впливають на розвиток окремих параметрів, складових особливостей музичної мови твору як певного виду комунікативної системи (методи Л. Александрова, М. Ройтерпггейн); семантичний аналіз, розроблений у працях М. Арановського, В. Медушевського, Є. Назайкинського. Звернення до цих методів дозволяє встановити, що детермінанти європейських жанрів органної музики (в більшості випадків йдеться саме про старовинні культові жанри) можуть вступати у діалог з «музичною сучасністю» кількома способами.

На структурному рівні діалог органних культур – української світської та західної культової – виявляється у двох формах: 1) безпосереднє звернення до формотворчих принципів старовинних культових жанрів (у відносній цілісності жанроформи); 2) ектраполяція у межі будь-якої форми широкого спектру символів, метафор та алюзій, випромінюваних біблійними текстами, виділених у результаті процесу деконструкції в умовах «зміни культурного контексту».

На стилістичному рівні йдеться про пряму комунікацію – комплексне або часткове запозичення форм, текстів, ритмоінтонацій, фактурних версій старовинних церковних жанрів; опосередковану (інтерферентну) – прочитання старовинних органних зразків крізь призму пізніших епох та символічну – введення до «нової музики про вічне» окремих знаків, символів старовинних канонічних жанрів. Зазначимо наявність ще двох важливих координат музичної системи, що набувають особливого значення в органних творах – змістовний та фонічний рівні тексту. На рівні музичного змісту можемо виділити дві групи творів: 1) духовні/канонічні опуси (меси, літургії, пасіони) з визначеним жанровим статусом чи наявності програми чи авторського пояснення; 2) квазі-духовні / апокрифічні твори, в яких немає прямого посилання на біблійне слово чи на жанр, що супроводжував його, визначається через тонку систему символів та алюзій. На фонічному рівні відзначаємо, перш за все, символізацію органного тембру як такого та використання стереофонічних можливостей інструменту для відтворення храмового простору. Для підтвердження висунутих гіпотез звернемося до органних творів, які повною мірою демонструють різні підходи авторів до трактування духовних жанрів.

«Духовна музика» для механічного органу В'ячеслава Назарова – програмний триптих, присвячений темі страждань та смерті Ісуса Христа. Симптоматично, що опус був створений в період святкування тисячолітнього ювілею хрещення Русі, що став точкою літочислення нової ери вітчизняної літургійної та паралітургійної музики.

Виносячи до заголовку визначення «духовна», автор розсуває кордони трактування канонічних рядків, не дотримуючись закріплених жанрових приписів, що і визначило максимальний градус відхилення твору від генетичної формули будь-якого духовного першоджерела. Це дає привід визначати «Духовну музику» як твір маргінальний, винесений на кордон, власне, духовної і концертної музики на релігійну тематику.

У певному сенсі «Духовна музика» пов'язана узами наступності з жанром Пасіонів різних історичних періодів – «Страстями» Й. С. Баха та К. Пендерецького, С. Губайдуліної та А. Пярта, – хоча зв'язок із канонічними музичними прообразами виявляється вельми ілюзорним і постає у вигляді прозорого шлейфу ледь вловимих алюзій релігійної музики минулого. Реконструкція традицій стає природним результатом множинного діалогу, що виникає у «Духовній музиці» на різних рівнях цілого, розмежованих нами наступним чином: смисловий, фонічний, композиційний, стилістичний.

Почнемо з найбільш очевидного – змістовного рівня, ідентифікація якого помітно полегшується через наявність конкретних програмних заголовків. Цикл «Духовна музика» складається з трьох частин, де кожній передує назва: «Вічне місто Єрусалим», «Моління про чашу» («Гетсиманська молитва»), «Розп'яття». Драматургічний алгоритм, побудований відповідно до подієвої логіки біблійного оповідання, передбачає зіставлення образів об'єктивного (споглядально-медитативних або агресивно-дієвих) та суб'єктивного плану (рефлексія, експонування образів внутрішнього світу). Другий, не менш рельєфний літургійний сенс твору, має асоціативне коріння й виникає в результаті редукції, коли органне звучання у свідомості сприймаючого набуває статусу умовного символу духовності, узагальнюючого здобутку не органної, але усієї музичної літургійної культури. Такого роду міжкультурна комунікація, що виникає між досліджуваним твором і світовою християнською musica sacra (провідником якої стають, передусім, текст і тембр), набуває вигляду адаптації традицій європейського жанру Пасіонів в умовах нової культурної парадигми.

На стилістичному рівні відзначимо певну багатошаровість твору і як результат – багатоелементність, мозаїчність. Поєднання стильових прикмет різних епох помітне у масштабі цілого та найсильніше відчувається на грані розділів. Взаємодія стилів відбувається у форматі конвергенції, як зближення індивідуальних стильових прикмет. Так, перша частина являє собою алюзію до стилів композиторів початку XX століття (перш за все, за рахунок використання неомодальної гармонії). Друга частина апелює до музики бароко, зокрема, до бахівського стилю. Разом з тим, максимальна сонантна щільність окремих зон другої частини насичує арію в стилі Й. С. Баха сучасними кластерами, що виникають внаслідок поступового емоційного нагнітання. Третя частина позначена стильовим синтезом, у межах якого в репетитивному ключі розробляються теми, ладо-гармонічною основою яких є симетричні побудови.

Інший ряд питань, що виникає в у зв’язку з українською органною музикою в курсі аналізу музичних творів, пов'язаний з явищем жанру як такого (культового зокрема) та особливостями його побутування у різних культурних сферах. Одним із зразків вільного відтворення старовинної жанроформи, що зародилося в умовах автентичної для нього храмової культури та транспонованої до відмінного культурного середовища, є «Антифони» для органу Віктора Гончаренка. Композитор не прагнув наблизити свій твір до співочих або органних текстів часів Середньовіччя, не вдавався до їх цитування. Зазначене в назві твору канонічне найменування виступає певним смисловим орієнтиром – символом духовності, що оживляє цілий шлейф асоціацій. Найважливіші мовні, структурні та семантичні параметри антифону зберігаються на рівні окремих елементів, що відтворюються у відносній єдності. Саме тому зв’язок із культовими традиціями жанру відчувається пунктирно, не безпосередньо, у вигляді складного симбіотичного наслідування жанрових ознак, сприйнятих не з єдиного джерела, а крізь товщу художніх верств різних епох.

Дослідження нового життя жанрової традиції, як і в попередньому творі, ми розмежували кількома рівнями, у залежності від чіткості проявлення жанрових ознак у даному творі. На фонічному рівні відмічаємо найбільш репрезентативний аспект антифоновості – діалогічність як чергування двох просторово розмежованих виконавських груп. Це досягається за допомогою протиставлення двох фонічних блоків тексту вертикально та горизонтально. Регістрове зіставлення пари тембрально та звуковисотно різних тематичних пластів реалізує ідею симультанного просторового контрасту. Фактором антифонного опонування стає просторова диференціація фактурних пластів не за принципом теситурної віддаленості, а за принципом мануальної розчленованості тексту.

Ізохронне зіставлення двох звукових пластів підтримує ще одну ідею, пов'язану зі специфікою храмового простору – «ефекту відлуння» (за допомогою часового «розведення» мануально розмежованих шарів на відстань половинної тривалості) та ефекту «спотворення звучання» (зміщення звукових пластів відносно один одного на відстань секунди).

На архітектонічному рівні твору констатуємо наявність історично сформованої композиційної моделі, що транслює антифонно-рефренний принцип на строфічній основі. Йдеться про поєднання ідеї «малої форми» (що є домінуючою) зі специфічною антифонно-рефренною структурою (атрибутивною католицькому образу жанру), а також форми варіацій на basso ostinato.

Покладений в основу «Антифонів» принцип повторно-продовженої будови строф дозволяє виділити стабільні та мобільні одиниці тексту на композиційному та синтаксичному рівнях. У масштабі усієї композиції (АВАВ1) умовно стабільною зоною є повтор розділу А (хор), мобільною – розділи В та В1 (соло). Синтаксично всередині цих розділів кристалізується аналогічна композиційна модель – двоскладова антифонно-рефренна структура, у якій чергування версів та, власне, антифонів відображає специфіку католицької манери alternatim (виконання одних строф григоріанського співу (versus) хором, а інших – органістом). Усередині кожної зі строф є також свої стабільні та мобільні синтаксичні утворення (4 + 4). Характерно, що перші містять в собі весь ініціюючий комплекс стильових алюзій, поєднуючи традиції діатонічної мелодики григоріанського хоралу, раннього багатоголосся (органуми, що набувають вигляду квінт-октавних безтерцових звучностей, паралельний рух довершеними консонансами), прикмети ренесансного мислення та ренесансної органної культури, особливості барокового багатоголосся, а також стилізовані неомодальні явища ХХ століття.

Питання, пов'язані з явищем стилю та стилізації, в рамках навчального курсу «Аналіз музичних творів» можна розглянути на прикладі органних хоралів М. Шуха. Один із них («Тиха молитва», B-dur) є стилізацією жанру хоралу, де зв'язок із традицією виявляється дуже міцним і свідомо підкреслюється автором у назві твору. У даному випадку жанр стає «фігурою переосмислення», знаком, що відображує стан молитовності, художнім символом релігійності, у більш широкому сенсі – символом духовності, «концентрованим вираженням найбільш особистого та таємного» [1, 433]. Виходячи за рамки літургійного прочитання жанру, хорал B-dur М. Шуха зберігає певні барокові орієнтири. Мелодичний контур твору фігурований в дусі барокових фіоритур, що викликають жанрові алюзії, пов'язані не тільки з хоралами, а й з традиціями сольних барокових арій. Не вдаючись до використання автентичних хоральних мелодій, композитор втілює ідею хоральності на більш високому рівні узагальнення, звертаючись до хоральної фактурної версії, витоки якої закладені в ранніх обробках протестантських хоралів, а також пісенних обробках Л. Зенфля та О. Лассо. До використання подібної акордової моноритмічної фактури, що витримується протягом усього твору, найчастіше вдавалися при створенні мес, кантат та пасіонів Ж. Дюпре і Дж. Палестрина, пізніше Й. С. Бах. Така фактурна версія була спочатку пов'язана з освоєнням практики генерал-басу та адаптацією італійського stilus monodicus, що спровокувало розшарування фактури на три пласти – колорований верхній голос та середні голоси, що заповнюють гармонію, та активну лінію педалі.

Композиційні особливості хоралу в узагальненому вигляді транслюють ідеї найпоширеніших барокових форм. Композитор не відходить від строфічної структури як архітектонічної основи жанру, підтримуючи традиції органних інтерпретацій хоралу (розповсюджені за часів С. Шейдта), проте подає їх у трансформованому вигляді. Структурною одиницею форми хоралу стає чотирьохтактова строфа, на варійованому повторенні мелодії якої кожен раз на кварту вище побудована вся композиція.

Разом із тим, ідея строфічності поглинається структурами з більш високою внутрішньою динамікою – старовинною двочастинною та формою бар, що в даному випадку парадоксально взаємодіють одна з одною. Так, у своєму ініційному розділі, у фазі експонування матеріалу заявлені риси вокальної форми бар – з її характерною рядковою архітектонікою, заснованою на зчепленні невеликих фраз, наявності характерних каденційних зворотів, зазначених ферматами. Однак слідом за презентацією теми у творі розгортається русло нового композиційного сценарію, продиктованого зовсім іншою – інструментальною традицією, хоча й тієї ж історико-стильової епохи. Дане явище в масштабі усього твору можна трактувати як «композиційну модуляцію» (за В. Бобровським) – своєрідний композиційний зсув у бік старовинної двочастинної форми. Близькість до неї виявляється у наявності двох розділів, однакових за масштабним та тематичним параметрами, кожному з яких повідомляється тенденція до відкритості, гармонічної розімкнутості.

Одним із важливих параметрів барокової двочастинної форми є гармонічний план, у «Тихій молитві» М. Шуха інтерпретований з певною мірою творчої свободи: автентичні відносини між крайніми точками форми підмінюються великосекундовими (B – As, As – B: 28 + 32 тт.). У результаті зсуву акценту на композиційну модель іншого типу відбувається певне «ущільнення», «стиснення» музичного часу. Строфа стискається до розмірів фрази, що репрезентує тільки початкову, ініціальну фазу строфи, зі збереженням принципу поступового зміщення, але на інший інтервал та в іншому напрямку. До того ж моменти гармонічного гальмування пов'язані з докласичними традиціями кадансування на неосновних щаблях із залученням «пікардійської терції» та секундових затримань. При зов-

нішній конструктивності та ясності барокових інтенцій в хоралі, його тонально-гармонічний план адаптує принципи значно пізнішого походження, у результаті чого складається тонально-модальна система, що поєднує пізньоромантичну мажоро-мінорну функціональність та елементи барокового гармонічного мислення. Композитор зберігає традицію виставляння ключових знаків, визнаючи, тим самим, верховенство за розширеною тональною системою класико-романтичного типу, обтяженою вторгненням сторонніх, чужих «модалізмів» (as у B-dur).

Висновки. Вітчизняна органна музика стала сферою національної музичної культури, що активно розвивається: менш ніж за століття композиторами був освоєний величезний пласт органних жанрів, накопичених світовою органною культурою впродовж декількох століть. Головною теоретичною проблемою, що виникає при зверненні до аналізу творів українських композиторів для органу, є проблема жанрово-стильових взаємодій, зважаючи на те, що українська органна музика стала адептом століттями опрацьованих європейських жанрових канонів. Процес інтеграції чужих культурних традицій в духовний шар української органістики відзначається багаторівневістю міжкультурної взаємодії, її нелінійністю, варіабельністю та нестабільністю. Розгляд мовно-стилістичних особливостей ряду українських творів для органа дозволяє виділити три типи взаємодії органної музики минулого з «музичною сучасністю» – прямої, опосередкованої (інтерферентної) та символічної комунікацій. На рівні форми констатовано перенос творчих принципів старовинних культових жанрів у відносній цілісності жанроформи та екстраполяцію у межі будь-якої форми широкого спектру символів, метафор та алюзій, випромінюваних біблійними текстами. Отже, враховуючи, що українська органна музика відкриває величезні перспективи для аналітичних пошуків, використання окремих органних творів у навчальному курсі аналізу музичних творів є доцільним та продуктивним.

Література

1. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков : [учебн. пособ. / ред. Т. Воинова]. — М. : Музиздат, 2008. — 864 с.
2. Зинькевич Е. Сакральные мотивы в современном творчестве / Е. Зинькевич // Mundus musicale. Тексты и контексты. – К. : ТОВ «Задруга», 2007. – С. 545–551.
3. Катунян М. Минимализм и репетитивная техника / М. Катунян // Техника современной композиции. – М. : Музыка, 2007. – С. 465–488.
4. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 220 с.
5. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : [учеб. пособие для студ. вузов] / Е. В. Назайкинский. – М. : Владос, 2003. – 248 с.
6. Ройзман Л. Советская органная культура и её своеобразие / Л. Ройзман // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 5. – С. 247–312.
7. Холопова В. Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал») [учеб. пособие] / В. Холопова // Формы музыкальных произведений – Спб. : Лань, 2001. – С. 122–139.
8. Холопов Ю. Гармония. Практический курс / Ю. Холопов. – М. : Композитор, 2005. – Ч.1. – 472 с.

References

1. Voinova, T. (Eds.) (2008). From the history of world organ culture XVI-XX centuries. Moscow: Muzizdat [in Russian].
2. Zinkevych, E. (2007). Sacral motifs in contemporary art, Mundus musicale. Texts and Contexts (pp. 545-551). K. : LLC Zadruga [in Russian].
3. Katunyan, M. (2007) Minimalism and repetitive technique (pp. 465-488). Moscow: Music [in Russian].
4. Lobanova, M. (1990). Musical style and genre, History and Modernity. Moscow: Sov. Composer [in Russian].
5. Nazaikinskii, E. (2003). Style and genre of music. M. : VLADOS [in Russian].
6. Roizman, L. (1969). Soviet organ culture and its originality. Questions of Music and Performing Arts. (pp. 247-312). (Vols. 5). Moscow: Music [in Russian].
7. Kholopova, V. (2001). Musical forms and genres of cult monody Western Middle Ages (Gregorian chant). (pp. 122-139). Forms of music. SPb. : Lan [in Russian].
8. Holopov, Y. (2005) Harmony. Practical course (Part 1). Moscow: Composer [in Russian].

УДК 783. 3

Лисенко Наталія Анатоліївна,
здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
natali_milova@mail.ru

ПОЕТИКА ВЕЛИЧАЛЬНОЇ КАНТАТИ ТА ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ С. С. ПРОКОФ'ЄВА (на прикладі кантати «Здравиця»)

Мета роботи – виявлення особливостей відтворення поетики величальної кантати та її духовної ґенези на прикладі інтонаційно-стильової та образно-смислової специфіки кантати С. С. Прокоф'єва «Здравиця»**.** **Методологія** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного 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 радянської музичної культури 1930-х років та виокремити її із загальноєвропейського культурного ареалу в названий період. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про поетику хорової спадщини С. С. Прокоф'єва, зокрема кантати «Здравиця», що виступає одним з показових і неординарних музичних «документів» 1930-х років і, водночас, демонструє глибинний зв'язок з ґенезою і поетикою гімна-славлення, а також величальної кантати. **Висновки.** Текстова та музична складова кантати С. С. Прокоф'єва «Здравиця» демонструє різноманітність жанрово-інтонаційних та образно-смислових чинників цього твору, серед яких домінуюча гімнічно-величальна типологічна якість суттєво доповнюється як її жанровими аналогами, переосмисленими в межах радянської культури першої половини XX ст., так і вітчизняною фольклорною традицією, а також архаїчною ритуалікою.

Ключові слова: кантата, величальна кантата, хорова творчість С. Прокоф'єва, кантата «Здравиця».

***Лысенко Наталья Анатольевна**, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

Поэтика славильной кантаты и ее претворение в хоровом творчестве С. С. Прокофьева (на примере кантаты «Здравица»)

Цель работы – выявление особенностей претворения поэтики славильной кантаты и ее духовного генезиса на примере интонационно-стилевой и образно-смысловой специфики кантаты С. С. Прокофьева «Здравица». **Методология работы** опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе интонационно-стилистического, этимологического анализа, преемственного от Б. Асафьева и его последователей, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы. Последние дают возможность выявить духовно-смысловую и стилевую специфику советской музыкальной культуры 1930-х годов и выделить ее из общеевропейского культурного ареала в названный период. **Научная новизна работы** состоит в расширении представлений о поэтике хорового наследия С. С. Прокофьева, в частности, кантаты «Здравица», выступающей одним из показательных и неординарных музыкальных «документов» 1930-х годов и, одновременно, демонстрирующей глубинную связь с генезисом и поэтикой гимна-славословия, а также славильной кантаты. **Выводы.** Текстовая и музыкальная составляющая кантаты С. С. Прокофьева «Здравица» демонстрирует разнообразие жанрово-интонационных и образно-смысловых источников данного произведения, среди которых доминирующее гимническо-величальное качество существенно дополняется как его жанровыми аналогами, переосмысленными в рамках советской культуры первой половины XX века, так и отечественной фольклорной традиции, а также архаической ритуаликой.

***Lysenko Natalia,** PhD-candidate of the music history and musical ethnography chair, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

The poetics of a glorifying cantata and its implementation in s. prokofiev choral works (cantata «Cheers»)

Purpose of Article. The purpose of article is to determine the characteristics of implementation of poetics glorifying cantatas and their spiritual genesis on the example of intonation and stylistic and figurative sense specificity of Prokofiev's cantata «Cheers». Methodology. **The methodology** of work is based on the concept of tonal music in perspective, intonation and stylistic, etymological analysis of B. Asafiev and his followers as well as interdisciplinary and historical-cultural approaches. The latter gives the chance to reveal the spiritual and semantic and stylistic specifics of Soviet musical culture of the 1930s and isolate it from the common European cultural area in the period. Scientific novelty. **The scientific novelty** of this work is to extend the concepts of the poetics of Prokofiev choral heritage, in particular, the cantata «Cheers», serving one of the extraordinary musical «instruments» of the 1930s and, at the same time, demonstrating the deep connection with the genesis and poetics anthem-glorification and glorifying cantatas. **Conclusions.** The text and musical component of Prokofiev's cantata «Cheers» demonstrates the diversity of genre and intonation and figurative sense of the work where the dominant hymn-glorious quality significantly is complemented by

© Лисенко Н. А., 2016

its genre counterparts, rethought in the Soviet culture of the first half of the twentieth century as well as the national folk tradition and archaic ritual.

Keywords: cantata, glorifying cantata, Prokofiev's choral work, cantata «Cheers».

Актуальність теми дослідження. «Моя творчість поза часом та простором» [13, 42] – таку оцінку дав своїй спадщині відомий композитор першої половини XX ст. С. С. Прокоф'єв. Усвідомлюючи своє призначення як митця, він розумів його як невпинне служіння її величності Музиці. Інтерес до творчості цього автора не згасає і нині. Він пов'язаний не тільки з дослідженням його стилю, але й з переоцінкою багатьох його творів, виникнення яких має певне відношення до радянської епохи та канонів соцреалізму. Створені за офіційним замовленням або «на випадок», («Здравиця», кантата до XX-річчя Жовтня та ін.), ці твори, проте, не стали поступкою до вимог тоталітарної влади, але являли собою оригінальні опуси, в яких «офіціоз» та втілення архетипів радянської культури поєднувалися з «езоповою мовою» автора та його аксіологічними пріоритетами.

Як відомо, однією з визначальних якостей генія є його невичерпність. Не випадково тому величезна кількість сучасних досліджень, присвячених творчості С. С. Прокоф'єва, постійно поповнюється новими роботами, орієнтованими на осягнення багатовимірності смислів його спадщини, утворюючи, тим самим, за висловом Т. В. Сафонової, «нові "герменевтичні кола", що наближають нас до більш глибокого і адекватного розуміння творчості цього автора» [20, 3]. Серед досліджень останніх десятиліть варто назвати роботи І. Г. Вишневецького [6], К. Войцицької [7, 8], А. Ляховича [16], О. Б. Соломонової [21], М. В. Аплечеєвої [1, 2], І. С. Воробйова [9, 10, 11] та ін. Всі вони свідчать про те, що ретельного духовно-смислового осягнення на сучасному перехідному етапі потребує не тільки спадок та особистість С. С. Прокоф'єва, але і його час, що розглядається в сучасних дослідженнях як з позицій духовного переосмислення епохи, так і в контексті «великого часу» (за М. Бахтіним) вітчизняної культури.

Вокально-хорова творчість С. С. Прокоф'єва (так само як і інші опуси композитора) виступає його найважливішою складовою частиною. На думку К. Войцицької, «лише тепер на якійсь історичній дистанції прийшов час досліджувати феномен радянського Прокоф'єва» [8, 115]. В сучасній досить об'ємній літературі по творчості композитора у межах вузької проблематики розглядаються лише його окремі хорові твори, в яких частіше бачать «документ епохи», почасти «езопове» розвінчання сталінізму та ін. Однак осторонь залишається не тільки цілісно-узагальнений підхід у вивченні кантатно-ораторіальної спадщини С. Прокоф'єва, що фіксує його жанрово-стильову еволюцію, але й міфопоетичний, архетипічний, духовно-смисловий базис названої сфери творчості композитора.

Позначені якості поетики хорової творчості С. С. Прокоф'єва поки не стали предметом розгорнутого дослідження в сучасному вітчизняному музикознавстві. В той же час, згідно зі спостереженнями І. Вишневецького, «Прокоф'єв завжди підкреслював, що пише музику якісну, тобто неодномірну. А де є глибина, там є і можливість вільних інтерпретацій, непідконтрольні смисли, простір для міфу» [5] і, додамо, для втілення «теми етичної краси», що виступає, за думкою М. Г. Арановського, домінуючим смисловим показником зрілого періоду творчості С. С. Прокоф'єва [3, 214]. Все це складає передумови для виявлення «внутрішнього "я" митця..., що імпліцитно несе у собі архетипи національної свідомості, історичної і культурної пам'яті» [20, 9].

Визначені духовно-смислові аспекти творчості С. С. Прокоф'єва у поєднанні з затребуваністю його хорових творів в сучасній світовій виконавській практиці обумовлюють актуальність теми представленої статті.

Мета дослідження – виявлення особливостей відтворення поетики величальної кантати та її духовної ґенези на прикладі інтонаційно-стильової та образно-смислової специфіки кантати С. С.Прокоф'єва «Здравиця».

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про поетику хорової спадщини С. С. Прокоф'єва, зокрема кантати «Здравиця», що виступає одним з показових і неординарних музичних «документів» 1930-х років і, водночас, демонструє глибинний зв'язок з ґенезою і поетикою гімна-славлення, а також величальної кантати.

Виклад основного матеріалу. Кантата є одним з найбільш значних жанрів європейської музичної культури останніх чотирьох століть. У відповідності з етимологією свого визначення («cantare» – «співати») вона є чітко співвідносною саме зі сферою вокальної духовної творчості, складаючи певну опозицію інструменталізму. Відрізняючись змістовною різноманітністю (духовна, світська), кантата XVII-XVIII ст., разом з тим, демонструє певну пріоритетність, перш за все, в духовній музичній сфері творчості, що є очевидним не тільки в італійській, але і в німецькій музичній культурі названого періоду. Еволюція західноєвропейської кантати XVII-XIX ст. свідчить про мобільність її жанрово-драматургічних показників, що дозволяла їм на різних етапах свого розвитку

вступати у взаємодію з жанровими ознаками опери, ораторії, камерно-вокальної сфери творчості і зберігати при цьому свою самобутність.

Жанр кантати в російській музичній культурі народжується у XVIII ст. на перетині вітчизняних і європейських музичних традицій. Мобільність структурних показників кантати в межах російської музичної культури намітила перспективи зближення та взаємодії цього жанру з духовним хоровим концертом, ораторією у XVIII ст., з камерно-вокальною, музично-театральною і оперною сферами творчості у XIX ст.

Умови побутування російської кантати в різні історичні епохи породжують образно-смислове і жанрове розмаїття її рішень: офіціозна хвалебно-величальна сольна і хорова кантата XVIII століття, яка обслуговує знаменні події в житті держави, імператорського двору і спирається у своїх типологічних показниках на синтез античної міфології, барокових алегорій і біблійної символіки (Д. Сарті, П. Скоков, С. Дегтярьов, пізніше Д. Бортнянський); театралізована камерна кантата з елементами сценічного втілення (творчість О. Верстовського, О. Даргомижського), народжена в атмосфері російської культури першої половини XIX століття; урочисто-величальна кантата другої половини XIX століття (М. Балакірєв, О. Глазунов, П. Чайковський та ін.), відзначена рисами меморіальності по відношенню до знакових фігур російської культури; нарешті, лірико-філософська кантата в творчості С. І. Танєєва і духовно-епічна «модель» даного жанру в спадщині М. А. Римського-Корсакова, що в сукупності узагальнюють духовно-моральні та етичні пошуки російської інтелігенції в кінці XIX – початку XX століть.

При всій різноманітності представлених історичних «моделей» російської кантати необхідно відзначити домінуючу роль серед них величально-гімнічних творів або «вітально-гімнічних» (Б. Асаф'єв) [4, 135], більшість з яких є кантатами «на випадок». Типологія останніх стала предметом дисертаційного дослідження В. Д. Крилової. Розглядаючи історичні шляхи розвитку даного типу кантати, автор визначає базову її функцію як «прославляння». Порівнюючи її з гімном, дифірамбом та одою, дослідниця зосереджує увагу на трьох образно-тематичних сферах кантати – «прославлянні», «епічному оповіданні» та «молитві», що знаходять відображення у текстах «хвалебних» кантат. Спираючись на твори багатьох авторів, В. Д. Крилова узагальнює також і музично-риторичні показники цього жанру, серед яких суттєве місце займають тональності C, D, Es, семантика яких в європейській музично-історичній традиції була пов'язана з образами торжества, радості, тріумфу. Позначене тональне «забарвлення» доповнювалося звертанням до характерних інтонаційних моделей, серед яких – anabasis, квартові, фанфарні звороти, тризвуки, повільні стримані темпи в дусі маршу-ходи, колокольність та ін. [14, 17-20].

Позначена тема частково також є предметом дослідження Н. О. Огаркової, що розглядає музичне мистецтво як феномен церемоніального та повсякденного життя російського імператорського двору XVIII – початку XIX ст. Поетика величальної кантати, за думкою автора, має багато спільного з панегіричним кантом, якому «відводилася особлива роль у церемоніях ходи та зустрічей монархів... оскільки влада вже з петровських часів цінувала панегіричне мистецтво. Власне, панегіричний кант виник як необхідний атрибут церемоніального життя петровської епохи, як знак світської культури – з новим пропагандистським змістом текстів, що прославляють монарха» [17, 14].

Разом з тим, необхідно відзначити, що, аналізуючи специфіку названого жанру та близької до нього величальної кантати, автор оцінює їх як суто світські жанри, ігноруючи, тим самим, їх духовне походження. В даному випадку слід також ураховувати, що ґенеза імперського буття та державного устрою Росії безпосередньо пов'язана з Візантійською імперією. Остання на рівні теократії характеризувалася пріоритетами духовного життя, а також значним впливом церкви на всі сфери повсякденного життя. Прообразом імперії вважалось Царство Небесне, в той час як імператор сприймався як намісник Бога на землі. Разом з тим, за словами В. Н. Лазарева, «в кінцевому підсумку всі піддані Візантійської держави ... є лише виконавцями Божої волі. І цар не складає в даному випадку виключення» [15, 23]. Сказане обумовлює не тільки специфіку візантійської «симфонії влади», але й відсутність в даній традиції очевидного протиставлення світського та духовного. Домінування Божого закону, перед котрим всі були рівні, вносило елемент сакралізації і у світське життя імператорського двору. Позначена якість буде успадкованою і в наступні епохи європейської історії, коли Візантійська імперія припинить своє існування, а її духовне надбання складе ґенезу буття Русі-Росії. Сказане є досить суттєвим в розумінні специфіки поетики величальної кантати та її прототипів і аналогів, що складають невід'ємну частину вітчизняної культури останніх століть, а також і в епоху С. С. Прокоф'єва.

Останні десятиріччя нашого часу характеризуються сплеском інтересу до мистецтва соцреалізму в контексті архетипів радянської культури. Феномен соцреалізму, за думкою А. Гангуса, може розцінюватися не тільки на рівні естетики та творчого методу, але «в кінцевому підсумку, як

“замаскована релігія”, форма суб’єктивного ідеалізму, містичної релігійності» [19, 22], що знайшла відбиття у феноменах «комуністичної агіографії», «совєтіки», «архетипах радянської культури» у всій різноманітності їх міфопоетичних проявів.

Одні з найбільш авторитетних дослідників цих явищ вітчизняної культури Х. Гюнтер відзначав, що властива їм сакралізація стає знаком звертання тоталітарної держави (з метою пропаганди та укріплення ідеології) до релігійних символів. «Їх політична “літургія мас” вбирає в себе переосмислені церковні ритуали; аналог церковного календаря з притаманним йому річним циклом свят вбудовується в річний цикл державного життя, а релігійні прообрази проектуються на мирські персони. Тут мова йде про таку наочність, яка спрямована на сформовану християнством основу масової свідомості» [12].

Позначена «літургійність» радянської культури першої половини ХХ ст. обумовлює і певну диференціацію музичних жанрів цієї епохи, пов’язану із феноменом «великого стилю» радянської музики 1930-х – початку 1940-х років. І. Воробйов, розглядаючи ієрархію музичних типологій, що відповідають критеріям цього стилю, відзначає в ролі «домінантних» саме кантату і ораторію та близькі до них. За його думкою, «саме кантати і ораторії змогли органічно синтезувати демократичність і вокальну пластику пісенності (таким чином підкресливши спадкоємність жанру з народно-побутовою традицією), масштаб симфонічного розгортання (чим задовольняли потребу у монументальності та епічній героїці), сюжетно-програмну конкретність театральної музики (що дозволяло створювати прецедент квазівізуалізації літературного сюжету)». Підкреслюючи «новорелігійну місію» названих жанрів, автор далі відзначає, що «в умовах відновлення у тоталітарну епоху “теоцентричної концепції світобудови” (в якій, якщо перефразувати М. Арановського, Людина історична трансформувалася в Людину міфологічну, релігійну) кантати і ораторії стали аналогом меси та літургії» [10, 77-78], відображаючи найбільш показові теми «тоталітарної міфології» – теми вождя, розквіту радянської держави-імперії, а також патріотичну тематику.

Але домінуючою темою радянської величальної кантати зазначеного періоду все ж є славлення. Ця тема представлена великою кількістю хорових творів. Узагальнюючи їх типологічні ознаки, Н. Перепич особливу увагу звертає на показову для них «фольклоризацію», включення в сюжетну канву «обрядових мотивів», а також «елементів сакральних дійств». Центральною фігурою подібних творів стає Й. Сталін. Він «осмислюється як деміург, що регулює закономірності природних, зокрема, сонячних циклів. Ключовим мотивом, що відображає відношення Вождя і народу, стає мотив вдячності і прославлення Вождя хвалебними піснями» [18, 95-96].

Виокремлені ознаки величальної кантати, що зберігала актуальність як у культурі XVIII-XIX ст., так і у радянські часи, знаходимо і в кантаті С. С. Прокоф’єва «Здравиця», що була створена у 1939 р. у зв’язку з ювілеєм Й. Сталіна. Не дивлячись на те, що цей твір останнім часом все більше і більше привертає увагу вітчизняних музикознавців, єдиної точки зору на його місце у спадку С. С. Прокоф’єва до сих пір не існує. Причина цього, на наш погляд, багато в чому обумовлена не тільки офіційним «держзамовленням», але й духовно-смисловою багатовимірністю «Здравиці», яку А. Ляхович визначає як «смислову гетерофонію» [16].

З одного боку, кантата отримала негативну оцінку як твір, що відтворює офіційні взаємовідносини між композитором та радянською владою. М. В. Аплечеєва відзначає: «Навіть С. Ріхтер, що володіє потужною художньою інтуїцією вважав «Здравицю», по суті, цинічним угодовством Прокоф’єва з режимом. Віддаючи данину достоїнствам музики, він без натяків оцінив її як панегірик вождю, який вийшов з-під пера видатного композитора, що був готовий до компромісів» [2, 14]. Водночас цей твір, на відміну від попередньої думки, вважався втіленням загадкової «езопової мови» композитора, що за гімнічним «антуражем» приховувала іронічне відношення автора до радянських реалій та їх політичних лідерів.

Разом з тим, аналіз образно-смислової специфіки, драматургії та жанрово-інтонаційної мови названої кантати С. С. Прокоф’єва все ж свідчить про інше. «Очевидно, що крайнощі в оцінці прокоф’євської «Здравиці», з яких одна зведена до того, що кантата представляє собою «послання» на езоповій мові, а друга, сформульована Р. Тарускіним, трактує «Здравицю» як твір вірнопідданські налаштованого або лицемірного композитора, в рівній мірі не відповідає дійсному стану речей!» [1, 174]. За думкою А. Ляховича, «“Здравиця”, завдяки деяким своїм якостям не вписується в аксіологію “радянського / антирадянського” художнього дискурсу» [16]. «Смислова гетерофонія» цього твору виявляє його глибинний підтекст та дає підстави вважати «Здравицю» одним з шедеврів зрілого періоду творчості С. С. Прокоф’єва.

З одного боку, кантата виявляє очевидний зв’язок з величально-гімнічною типологією своєї епохи, про проявляється і в офіційному «держзамовленні», і в текстах А. Машистова, що стилізують фольклорну традицію різних жанрів (танцювальна, колискова, весільна, гімнічна та ін.). Вербальна

складова «Здравиці» також відтворює деякі архетипи радянської культури – Мудрого Батька, Матері, Батьківщини, Москви як центра Всесвіту, що поєднані образом славлення.

З іншого боку, «смислова гетерофонія» «Здравиці» доповнена її зв'язком з типологією величальної кантати, що формувалась, як було зазначено вище, у межах церковно-співацької та сакралізованої придворної культури. Сказане проявляється і в апелюванні до тональностей C та Es як домінуючих у всьому творі, і в превалюванні маршової метрики, і в звертанні автора до виразних можливостей музично-риторичних фігур (квартовість, anabasis, фанфарні звороти та ін.), антифонних «перекликів», типології хоральності. Гімнічний «тонус «Здравиці» також доповнюється відтворенням у оркестровій та хоровій фактурі церковних дзвонів (колокольність).

Разом з тим, І. С. Воробйов, аналізуючи вербальний текст кантати С. С. Прокоф'єва, знаходить в ньому глибинні ознаки інших типологій, взаємодія яких підпорядкована логіці «діахронного принципу». «Зовнішній "сюжет лібрето" нагадує кіносценарій з точною розкадровкою епізодів: від зображення квітучого села до веселої картини проводів молодої колгоспниці Ксенії до столиці. Внутрішній міфологічний "сюжет" більш складний та динамічний. З одного боку, його каркасом є міфологічний тоталітарний хронотоп... З іншого – "поетичне лібрето" "Здравиці" репрезентує модель "літургічного" обряду. Водночас архетипи гімнів Te Deum або Gloria ... відіграють в межах цього моделювання важливу роль». У числі атрибутів «літургійності» тексту «Здравиці» автор згадує не тільки християнську ґенезу радянської «агіографії» та міфопоетики, але й знакову символіку «хліба», «крові» як важливих складових літургійної ритуаліки [9, 73-74].

М. В. Аплечеєва в своєму дисертаційному дослідженні вказує на ще більш глибинний архаїчний аспект «Здравиці», у відповідності з яким «гімнічний» та «весільний» плани кантати доповнює давній міф про Дракона. «Ксенію-наречену фактично приносять в жертву як одну з багатьох, призначених Вождю-Сонцю, а по досить прозорій алегорії – Дракону-Властителю. На цьому зіставленні і базується музична драматургія кантати. При цьому "ідеологічний" та весільно-обрядовий плани виявляються не тільки не вичерпними, але в якомусь сенсі камуфлюють основну ідею твору – ідею жертвоприношення» [2, 15].

Висновки. Таким чином, текстова та музична складова кантати С. С. Прокоф'єва «Здравиця» демонструє різноманітність жанрово-інтонаційних та образно-смислових чинників цього твору, серед яких безумовно домінуюча гімнічно-величальна типологічна якість суттєво доповнюється як її жанровими аналогами, переосмисленими в межах радянської культури першої половини XX ст., так і вітчизняною фольклорною традицією, а також архаїчною ритуалікою. «"Здравицю" можна вважати своєрідною декларацією аксіології Прокоф'єва: в цій кантаті композитор "виправив" помилкове співвідношення цінностей в тексті, відновивши необхідний баланс вічного і минущого, Добра і Зла...» [16]. Саме таким був геній С. С, Прокоф'єва, що зумів піднятися в своїй справді універсальній творчості на недосяжну висоту і явити світові надзвичайну силу людського духу.

Література

1. Аплечеева М. В. «Здравица» Сергея Прокофьева как художественный феномен эпохи построения социализма / М. В. Аплечеева // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – СПб.: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2013. – № 3 (28). – С. 172-176.

2. Аплечеева М. В. Политический заказ в советской музыке 1920-х – 1950-х годов как социокультурный феномен. – Дисс. … канд. искусствоведения. – Специальность : 17.00.02 – Музыкальное искусство / М. В. Аплечеева. – Саратов: Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова, 2014. ¬ – 191 с.

3. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А. Рыжкова / М. Г. Арановский. – М.: Государственный институт искусствознания, 2012. – 440 с.

4. Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1979. – 344 с.

5. Бевильский Д. «Чистым композитором Прокофьев не был»: Интервью с Игорем Вишневецким / Д. Бевильский. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://www.classicalmusicnews.ru/interview/igor-vishneveckii-chistym-kompozitorom-prokofev-ne-byl/

6. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. Документальное повествование в трех книгах / И. Вишневецкий. – М.: Молодая гвардия, 2009. – 703 с.

7. Войцицкая Е. «Здравица»: Прокофьев – Сталину / Е. Войцицкая // Київське музикознавство: зб. ст. / ред. І. М. Коханик та ін. – 2008. – Вип. 27. – С. 198-207.

8. Войцицкая Е. Советские реалии в музыке С. С. Прокофьева (к постановке проблемы) / Е. Войцицкая // Київське музикознавство: зб. ст. / гол. ред. В. І. Рожок. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – Вип. 31. – С. 114-120.

9. Воробьев И. С. Вербальный текст кантаты «Здравица» С. Прокофьева как модель советской «литургии» / И. С. Воробьев // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2014. – № 2 (15). – С. 73-76.

10. Воробьев И. С. Кантата и оратория в контексте «большого стиля» советской музыки (вторая половина 1930-х – начало 1940-х годов) / И. С. Воробьев // Opera musicological. – 2012. – № 4 (14). – С. 74-96.

11. Воробьев И. С. Кантатно-ораториальный жанр в советской музыке 1930 – 1950-х годов: к проблеме соцреалистического «большого стиля». – Автореф. дисс. … доктора искусствоведения. – Специальность : 17.00.02 – музыкальное искусство / И. С. Воробьев. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова, 2013. – 36 с.

12. Гюнтер Ханс. О красоте, которая не смогла спасти социализм / Ханс Гюнтер. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nlo/2010/101/gu2.html

13. Девятова О. Л. Сергей Прокофьев в Советской России: конформист или свободный художник? / О. Л. Девятова // Человек в мире культуры. – 2013. – № 2. – С. 39-59.

14. Крылова В. Д. Русская кантата «на случай» конца XIX – начала XX века: поэтика жанра. – Автореф. дисс… канд. искусствоведения. – Специальность : 17.00.02 – Музыкальное искусство / В. Д. Крылова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. – 27 с.

15. Лазарев В. Н. Византийская живопись / В. Н. Лазарев. – М.: Наука, 1971. – 407 с.

16. Ляхович А. Смысловые парадоксы «Здравицы» Прокофьева / А. Ляхович. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : www.21.israel-music.com/zdravica.htm

17. Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора XVIII – начала XIX века. – Автореф. дисс... доктора искусствоведения. – Специальность : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Н. А. Огаркова. – СПб.: Российский институт истории искусств, 2004. – 37 с.

18. Перепич Н. «Здравствуй, Сталин батюшка»: Образ вождя в советских славильных сочинениях / Н. Перепич. – Музыкальная жизнь. – 2012. – № 2. – С. 95-97.

19. Подлубнова Ю. С. Метажанры в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория): дисс. …канд. филологических наук. – Специальность : 10.01.01 – Русская литература / Ю. С. Подлубнова. – Екатеринбург: Уральский государственный университет им. А. М. Горького, 2005. – 218 с.

20. Сафонова Т. В. Творчество С. Прокофьева: анализ метафизической составляющей. – Автореф. … дисс. канд. искусствоведения. – Специальность : 17.00.09 – Теория и история искусства / Т. В. Сафонова. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова , 2009. – 25 с.

21. Соломонова О. Б. Сергій Прокоф'єв – Homo ludens: гра про соцреалізм / О. Б. Соломонова // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2011. – № 4 (13). – С. 66-74.

References

1. Aplecheeva, M. V. (2013). Sergei Prokofiev «Cheers» as an artistic phenomenon of the era of building socialism. Obshchestvo. Sreda. Razvitiye (Terra Humana), 3, 172-176 [in Russian].

2. Aplecheeva, M. V. (2014). Political order in Soviet music of the 1920 – 1950 as a social and cultural phenomenon. Candidate's thesis. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. L. V. Sobinova [in Russian].

3. Aranovskiy, M. G. (2012). Music. Thinking. A life. Articles, interviews, memories. Moscow : Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya [in Russian].

4. Asafiev, B. V. (1979). Russian Music: XIX and early XX century. Leningrad: Muzyka [in Russian].

5. Bavilsky, D. (2011). «Clean composer Prokofiev was not»: Interview with Igor Vyshnevetsky. Retrieved from http://www.classicalmusicnews.ru/interview/igor-vishneveckii-chistym-kompozitorom-prokofev-ne-byl/ [in Russian].

6. Vishnevetskii, I. (2009). Sergei Prokofiev. Documentary story in three books. Moscow: Molodaya gvardiya [in Russian].

7. Voytsitskaya, Ye. (2008). «Cheers» Prokofiev – Stalin. Kiïvske muzikoznavstvo, 27, 198-207 [in Ukrainian].

8. Voytsitskaya, Ye. (2010). Soviet reality in the music Prokofiev (to the problem). Kiïvske muzikoznavstvo, 31, 114-120 [in Ukrainian].

9. Vorobyov, I. (2014). The verbal text of the cantata «Cheers» by Prokofiev as a model Soviet «liturgy». Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh, 2, 73-76 [in Russian].

10. Vorobyov, I. (2012). Cantata and oratorio in the context of the «grand style» of soviet music (second half of 1930 – the beginning of the 1940). Opera musicological, 4, 74-96 [in Russian].

11. Vorobyov, I. (2013). Cantatas and oratorios in Soviet music 1930 – 1950: the problem of socialist-realist «grand style». Extended abstract of Doctor's thesis. Rostov-na-Donu: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. S. V. Rakhmaninova [in Russian].

12. Gyunter, Gans (2010). About beauty, this could not save socialism. Retrieved from http://magazines.russ.ru/nlo/2010/101/gu2.html [in Russian].

13. Devyatova, O. L. (2013). Sergei Prokofiev in Soviet Russia: a conformist or a freelance writer? Chelovek v mire kultury, 2, 39-59 [in Russian].

14. Krylova, V. D. (2010). Russian cantata «in case of» the end of the XIX - early XX century: the poetics of a genre. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: RAM im. Gnesinykh [in Russian].

15. Lazarev, V. N. (1979). Byzantine painting. Moscow: Nauka [in Russian].

16. Liakhovich, A. (2009). Semantic paradoxes by Prokofiev's «Cheers». Retrieved from www.21.israel-music.com/zdravica.htm [in Russian].

17. Ogarkova, N. A. (2004). Music as a phenomenon of ceremonial and everyday life of Russian yard of the XVIII - early XIX centuries. Extended abstract of Doctor's thesis. Sankt-Peterburg: Rossiyskiy institut istorii iskusstv [in Russian].

18. Perepech, N. (2012). «Hello, Father Stalin»: The image of the leader in the Soviet hymn works, 2, 95-97 [in Russian].

19. Podlubnova, S. (2005). Metagenre in Russian literature 1920 – the beginning of 1940 (the communist hagiography and «European» tale, an allegory). Candidate's thesis. Yekaterinburg: Ural'skiy gosudarstvennyy universitet im. A. M. Gor'kogo [in Russian].

20. Safonova, T. (2009). Creativity Prokofiev: analysis of the metaphysical component. Extended abstract of candidate's thesis. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L. V. Sobinova [in Russian].

21. Solomonova, O. B. (2011). Sergei Prokofiev – Homo ludens: a game of Socialist Realism. Chasopys NMAU im. P. I. Chaykovskoho, 4, 66-74 [in Ukrainian].

УДК 787.6 (477)

Павленко Леся Олександрівна,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
pavlenko.lesia.o@gmail.com

ДУМИ ЯК ІСТОРИЧНА ОСНОВА БАНДУРНОГО РЕПЕРТУАРУ

Мета роботи полягає в дослідженні дум як зразків народного епосу, що становили основу кобзарсько-бандурного репертуару в історичній еволюції його становлення, та визначенні їх основних особливостей. **Методологія** полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, історико-логічного, аналітичного та культурологічного методів у аналізі та систематизації думового епосу в його історичній ретроспективі та з урахуванням соціокультурних передумов зародження та формування в національному музичному середовищі. Робота ґрунтується на теоретичних засадах у вивченні дум як зразків колективної творчості та виконавства представниками кобзарського та бандурного мистецтва. **Наукова новизна** роботи полягає у розкритті основних текстово-музикологічних особливостей дум як основного історично сформованого репертуару бандуристів в процесі своєї ґенези й еволюції як цілісного художньо-естетичного явища музичної культури. **Висновки.** В результаті дослідження встановлено, що думи, акумулюючи в собі найдавніші музично-поетичні форми, за допомогою речитативної ритміки та особливих вербальних конструктів мають здатність до імпровізаційного відтворення, вносячи нові риси в поетику та музичний стиль репертуару кобзарів-бандуристів.

Ключові слова: думи, думовий епос, бандуристи, рецитація, імпровізація, текстово-образні універсалії.

Павленко Леся Александровна, *аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Думы как историческая основа бандурного репертуара

Цель работы заключается в исследовании дум как образцов народного эпоса, которые составляли основу кобзарско-бандурного репертуара в исторической эволюции его становления, и определении их основных особенностей. **Методология** заключается в применении общего научного принципа объективности, историко-логического, аналитического и культурологического методов в анализе и систематизации думового эпоса в его исторической ретроспективе и с учетом социокультурных предпосылок зарождения и формирования в национальной музыкальной среде. Работа основывается на теоретических основах в изучении дум как образцов коллективного творчества и исполнительства представителями кобзарского и бандурного искусства. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии основных текстово-музыкологических особенностей дум как основного исторически сложившегося репертуара бандуристов в процессе своего генезиса и эволюции как целостного художественно-эстетического явления музыкальной культуры. **Выводы.** В результате исследования установлено, что думы, аккумулируя в себе древние музыкально-поэтические формы, с помощью речитативной ритмики и особых вербальных конструктов обладают способностью к импровизационному воспроизведению, внося новые черты в поэтику и музыкальный стиль репертуара кобзарей-бандуристов.

Ключевые слова: думы, думовий эпос, бандуристы, рецитация, импровизация, текстово-образные универсалии.

Pavlenko Lesya, *postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

Duma as historical basis of bandura repertoire

Purpose of Article. The aim of the study is to analyse the duma as the national epic of samples that form the basis kobza-bandura repertoire in the historical evolution of its formation, and the determination of its main features. **Methodology.** The methodology is based on the general principle of scientific objectivity, historical, logical, analytical

© Павленко Л. О., 2016

and cultural methods in the analysis and systematization of duma epic in its historical perspective, taking into account the socio-cultural prerequisites for initiation and formation in the national musical environment. The work is based on the theoretical foundations of the study of duma as the samples of collective creativity and performing of kobza and bandura art representatives. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the work is the revealing of the basic text-musicological thoughts as the main features of the historically formed repertoire of bandura players in the process of genesis and evolution as an integral artistic and aesthetic phenomena of musical culture. **Conclusions.** The author has found out that the dumaes are capable of improvisational play, accumulating a ancient musical-poetic form, with the help of recitative rhythm and specific verbal constructs. They introduce new features in the poetic and musical style repertoire of the kobzars-bandura players.

Keywords: duma, epic duma, bandura, recitation, improvisation, text-shaped universal.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво українських кобзарів формувалося народною музично-пісенною традицією та пов'язано з історичним зародженням козацтва як соціального та політичного виразника української національної ідеї державотворення. Також відчутним був вплив культури бароко, що виступала загальним контекстом для формування світоглядних та естетичних концептів, в тому числі й в сфері музичної культури. Протягом XV–XVI ст. в переважній більшості музичний репертуар формувався на основі старцівсько-кобзарської традиції. Основними творами для виконання кобзарів того часу були думи та історичні пісні.

Епіцентром появи дум можна вважати Середнє і Південне Подніпров'я та Причорномор'я. Вважається, що народні думи сформувалися протягом XV-XVII ст. – часу, коли відбувалися активні події на історичній арені в боротьбі українського народу з турецько-татарським та польсько-шляхетським поневоленням. Як зразки усної культурної традиції думи передавалися між поколіннями слухачів та виконавців, вбираючи в себе історичні факти життя та подій в художньо-образній формі. В переважній більшості, як досить поширене явище української культури, думи вони побутували в козацькому, селянському й міському середовищах завдяки присутності носіїв музично-пісенної культури – кобзарів. Фактично обдаровані селяни та представники козацтва, що вміли грати і шанували гру на кобзі, відіграли визначальну роль у творенні й поширенні думового епосу. Поширення таких музичних практик та й інститут кобзарства загалом сприяли формуванню національної самосвідомості та культури українців [6, 26]. Відтак актуальним постає питання дослідження дум історично сформованого кобзарсько-бандурного репертуару.

Мета статті полягає в дослідженні дум як зразків народного епосу, що становили основу кобзарсько-бандурного репертуару в історичній еволюції його становлення, та визначенні їх основних особливостей.

Виклад основного матеріалу. Дослідженню дум як феномену епічної народної творчості присвячені праці таких дослідників, як М.Драгоманов, В. Антонович, П. Чубинський, М. Лисенко, М. Старицький, В. Гнатюк, Леся Українка, Д. Яворницький. Збиранням та записами українських дум та історичних пісень – В. Ломиковський, П. Лукашевич, М. Максимович, І. Срезневський, М. Цертелєв. З точки зору мовної та поетичної стилістики досліджували думи П. Житецький, В. Перетц, музичної форми – М. Грінченко, Ф. Колесса; з позицій фольклористики, літературознавства – М. Возняк, С. Єфремов, К. Гуслистий, К. Данилко, М. Калиниченко, А. Кінько, Б. Кирдан, О. Королевич, С. Мишанич, Г. Нудьга, П. Павлій, М. Плісецький, Н. Костенко, С. Грица, М. Дмитренко.

Окремі дослідники називали появу дум раніше, зокрема, Н. Лісовський відносить час появи дум до рубежу XV-XVI ст. а їх форму вважає наступним кроком після пісні на шляху художньої творчості [10, 9].

Дослідник дум М. Дмитренко дотримується твердження, що перші історично достовірні згадки про думи зафіксовані у хроніках поляка С. Сарницького у зв'язку зі згадуванням ним битви 1506 року, коли пам'ять героїчних братів Струсів була увічнена піснями, які русини-українці називали думами [6, 22].

Традиційно думи класифікуються на групи: невольницькі думи-плачі і думи-спогади про турецько-татарську неволю; історичні, що поділяються на думи до періоду Хмельниччини та після нього, і містять згадки про конкретних історичних героїв; побутові – присвячені подіям із життя безіменних героїв, їхнім стосункам із ріднею.

Виходячи з тематичних рамок поширення дум, майже всі фольклористи та етнографи, що досліджували їхні тексти, хронологічно відносять виникнення дум до XV ст. Найперші стародавні народні думи постали на ґрунті народних голосінь, про що підкреслював відомий дослідник Ф. Колесса. Саме з поминальних плачів та голосінь, як пише А. Данчук, пізніше розвинулися козацькі думи. Частка їх сформувалася з так званих «невільницьких» плачів, зокрема, таких, як «Плач невільника», та «Плач невільників на каторзі». Виконання таких плачів-голосінь мало на меті сприя-

ти збиранню коштів та добровільних пожертв для викупу з турецького полону земляків [5, 152]. Думи за своєю тематикою і змістом поділяються на два головні цикли:

- перший, пов'язаний з історією татарсько-турецької боротьби, що знайшов втілення в думах «Козак Хвесько Ганжа Андибер», «Івась Удовиченко, Коновченко», «Про козака Голоту», «Самійло Кішка», «Три брати самарські та Іван Богуславець», «Отаман Матяш старий» та ін.;

- другий цикл – про боротьбу під час національної війни українців 1648-1654 рр. з польсько-шляхетським поневоленням. Головними героями тут виступають народні маси селян та козаки під проводом гетьмана Б. Хмельницького. Ці події знайшли відображення в таких думах, як «Вдова Сірчиха-Іваниха», «Іван Богун», «Хмельницький та Барабаш», «Хмельницький і Василій Молдавський», «Про смерть Богдана Хмельницького» [8, 24].

Щодо дум давнішого періоду А. Стратілат припускає, що їх інтонаційна спорідненість з сербськими та болгарськими піснями зумовлена активним спілкуванням їх виконавців дум, особливо в період турецько-татарських війн, із такими ж співцями південно-східного епосу. Відтак думи давнього періоду містять ці вкраплення та подібності, на що вказував у XIX ст. і М. Лисенко [14].

Думи, що сформувалися в добу боротьби українського народу проти польсько-шляхетського гніту, акумулюють в собі основні найдавніших музично-поетичні форми та прийоми зразків цього жанру. Проте як твори, що виникли в інших суспільно-політичнмих та географічних умовах, вони вносять нові риси в поетику і музичний стиль. Ці думи відрізняються більшою присутністю реалізму, критичним ставленням авторів-виконвців до оспівуваних подій. Ідейна позиція героїв дум суттєво відрізняється від попередніх творів, адже тут вони займають вищий суспільний статус, посідаючи ролі активних захисників батьківшини [7, 59].

Дослідники підкреслювали, що фольклорний термін «дума» ввів в науковий обіг М. Максимович для виділення цього відмінного від строфічної пісні жанру. Сама назва «дума» стосовно епічних творів зустрічається в літературі ще XVI ст [7, 44].

Як зазначає Т. Беценко, в період свого активного побутування народні думи не були стабільними, закостенілими текстами, а подібно до пісні, щоразу, у процесі живої фольклорної комунікації, відтворювалися в сталому вигляді, відповідно до певного зразка. Головний феномен дум, на думку дослідниці, полягає в їхньому імпровізаційно-відтворювальному характері [1, 13]. В проміжку між виконанням дум вони зберігається в пам’яті співця, а при озвучуванні текст щоразу ніби народжувався заново, з додаванням незначних нових елементів. Необхідною умовою для імпровізації під час виконання цих творів були навички володіння особливими конструктами як своєрідними вербальними інструментами вільного відтворювання (або творення заново) змісту твору.

Усна імпровізація було можливою і застосовуваною, оскільки існували художні канони і правила створення (структурування) фольклорних творів. До них, перш за все, належать мовні прийоми формування народного твору, ефективна дія яких досягається шляхом використання повторюваних різноструктурних мовних одиниць, які з точки зору в мовознавців та літературознавців дістали назву «формули» тобто певних універсалій.

Семантичне значення такої універсалії, що формує образне поле тексту твору обумовлюється набором її компонентів. Як мовні одиниці ці універсалії за своїми характеристиками тяжіють до багатовимірності, що потенційно їм притаманна, а в якості одиниць художнього тексту вони зорієнтовані на образність, дотакове смислоутворення, символізацію.

Текстово-образні універсалії ускладненого різновиду формуються їх розгортанням іншими елементами, що взаємопов’язані між собою. Головними характерними ознаками текстово-образних універсалій є їх повторення в тексті твору, та відносно сталий склад компонентів, робить легким їх відтворення та завдяки семантичній цілісності зближує до певної міри з мовними фразеологізмами [1, 15].

Поряд з мовними текстово-образними «формульними» універсаліями важливе значення відігравала здатність виконавця до інтерпретації. Основним засобом традиційної інтерпретації як головної з рис кобзарського виконавства І. Мацієвський вважав вокально-мовний апарат і слух виконавця. Комунікація і збереження традиції здійснюються по каналу «вуста - вуха - пам'ять - вуста» (звідси усність, усна традиція словесно-музичного фольклору) [11, 168].

Із музикознавчого погляду думи характеризуються особливим способом виконання. Дослідники думового епосу встановили, що розглядувані твори характеризуються специфічною інтонаційно-ладовою структурою: М. Лисенко і Ф. Колесса свого часу справедливо відзначали, що в думах домінує дорійський звукоряд із підвищеним четвертим ступенем і вступним тоном до тоніки. Колесса, зокрема писав, що кобзар користується великою свободою не так щодо тексту, як щодо мелодії думи. Співаючи думу декілька разів підряд, кобзар «подає за кожним разом новий варіант мело-

дії, бо він аж у хвилині співання надає думі музичну форму в її останньому викінченню та пристосуванні, і остільки рецитування думи близько підходить до імпровізації» [9, 53].

І. Зінків наголошувала, що структуротворення думи спирається на уступовий (тирадний) принцип розгортання речитативу, що передбачає розвиток великими наростаючими хвилями (асиметричними фразами, періодичностями-колами). Кожен з уступів (як утілення конфігурації хвилі має трифазову будову – початок-заплачку, співомову і кінцівку, з яких друга фаза є найрозгорненішою [8, 227].

Відома дослідниця думного епосу С. Грица вважала, що протягом часу свого існування думи викристалізували своєрідні парадигми мелодій, що являють собою певні музично-словесні згусткиміфологеми, які склали основу варіативності текстів, закладаючи, таким чином, принцип імпровізування. Аналіз обширного матеріалу дум дозволяє виокремити в ньому засадничі опорні мелодичні парадигми, які фактично є множиною інваріантів різних регіональних локацій та мають здатність відбивати своєрідність або модуси мислення середовищ, в яких такі тексти в різних варіантах були зафіксовані [2, 83].

Феноменальність дум постає й на внутрішньому рівні їхньої організації – власне текстовому (або мовно-образному). Думи мають астрофічну будову, вільний віршовий розмір, переважно дієслівне римування. Отже, думова оповідь розрахована на усномовне імпровізоване відтворення; але є дотримання загальних умов поетики. Рядки об'єднано в уступи (тиради). Таке об'єднання на зовнішньому текстовому рівні давало можливість висловити закінчену думку [1, 124].

Стосовно мови дум, М. Сумцов писав, що в них часто зустрічається тавтологія, співставлення синонімів, подвійних слів, прислівників, прийменників [15, 82].

Одним із суттєвих моментів в усвідомленні специфіки дум як жанру, є те, що, як наголошувалось, їх виконували експресивним імпровізованим у межах традиції соло-речитативом (наспівною декламацією уступів-тирад із відповідним інтонуванням риторичних фігур поетичного синтаксису) [16, 322]. Про рецитацію дум чи не вперше в своїй концепції сказав М. Костомаров, що стало кроком уперед у трактуванні дум, адже до нього такого твердження не висували інші дослідники [13, 165].

На думку музикознавців, речитативну ритміку дум визначають логічні та словесні наголоси в тексті, що дає підстави їх текст вважати не лише смисловою, але й структурною основою мелодії.

Масштабний епічний твір, як підкреслювала й С. Грица, неможливо запам'ятати дослівно: тому виконавець звичайно «засвоює сюжетний каркас твору, його будівельні блоки, тобто весь конструктивний план і типові засоби вираження. Периферійні частини він компонує на свій смак, додаючи і замінюючи деталі. Мовленнєва динаміка пісенного епосу, наближена до співаної прози, не втискує його в жорсткі рамки строфіки, а інструментальний супровід відкривають додаткові можливості для імпровізації» [3, 228].

Кобзарі запам'ятовували сюжет, композицію, образи і – ядерні мовні формули – лексико-синтаксичні повторювані конструкції, які називають текстово-образними універсаліями, що складають базові конструктивні елементи думової оповіді. Такі універсалії поєднуються в образно-змістову цілісність, та втілюються в тексті думи в мовних граматичних структурах, лінійно вибудованих та повторюваних.

Оскільки, як наголошував Ф.Колесса, рецитування дум має деякі ознаки імпровізації, кобзар може на свій розсуд і вподобання змінювати мотив думи, відтак речитатив кожного співця-кобзаря відрізнятиметься варіативність, створюючи окремий взірець, що при подальшому виконанні —зазнає інших змін. Кількість взірців поширюється на стільки, наскільки є живих виконавців, що співають думи. Речитативна форма мелодії думи повністю адаптується до ритміки слів і тексту загалом, передаючи як природну декламацію й текст, так і підкреслюючи зміст музикою [9, 33-34].

Створюючи народну думу, оповідач, творець і виконавець часто віддалявся від конкретних фактів і вже по-своєму, через домисел, художнє перетворення зображував події, епічних героїв у думах [12, 8].

С. Грица наголошувала також на доцентровості розвитку думової епіки, підтвердженням чого, на думку дослідниці, слугує вся фольклорна думна спадщина в різних варіаціях та стилістиці. Цикл класичних дум формувався довкола найбільш поширених сюжетів, які були фактично парадигмальними за розвитком своєї тематики. Кожен окремий твір був парадигмою варіантів, де із кожного текстового ядра інваріанта розгортається множина інших варіантів, що можуть доповнювати або створювати зовсім інший варіант твору, не сталої моделі та не контамінуючись з іншими жанрами. В той же час, такі поєднання для пісень є досить типовим явищем. Розвиток дум на засадах доцентровості відбувався й переважно під впливом закритого середовища співців-кобзарів, що утворювало творчу корпорацію, зберігаючи та розвиваючи думові традиції [2, 42].

Піку свого розвитку і поширення думи досягли в добу козаччини, що в історії позначена посиленою боротьбою за утвердження державної незалежності; ці суспільно-історичні події в сенсі культурного розвитку паралельно розгорталися з епохою бароко, який фактично позначився

впливами на всіх напрямах і явищах культури XVII – початку XVIII ст. Відтак для фольклорних текстів дум характерними є такі типові барокові іконографічні образи, як високі могили, степ, море, що поєднали епос античності й новітньої літератури доби Просвітництва. Ці словесні образи в поєднанні з музикою створили особливий бароковий стиль з елементами давніх псалмів, східної орієнталістики та новітнього «барокового флоридацизму» [2, 45].

Репертуар виконуваних дум та пісень кобзарів зазнавав змін в різні історичні епохи, еволюціонував, проте центральною тематикою в частині світської музичної складової залишався своєрідний поділ соціального простору на умовні частини: «світську» (яка була більш гріховною), й котру складали зрячі люди, і на «божеську», до якої належали співці як «божі люди» й інші, наближені до них.

Крім дум, в репертуарі виконавців були цикли релігійного напряму, до яких належали псалми, набожні пісні, канти. Менш поширеними були танцювальні інструментальні твори За будь-якого репертуару при виконанні творів інструмент слугував здебільшого акомпанементом, сам же кобзарсько-бандурний репертуар існував лише в усній традиції. До репертуару співаків того часу входили також історичні пісні, де головним предметом оспівування були конкретні історичні події, особистості.

Починаючи з кінця XVI ст. творча діяльність кобзарів була щільно пов'язаною з козацтвом, складаючи в цілому питому частку козацької культури, що теж надавало своєрідності кобзарській музиці та співам. Хоча історик М. Грушевський наголошував, що козаччина як окреме суспільне та культурне явище в першій половині XVI в. ще досить нечітко вирізнялося навіть на якомусь місцевому рівні, «і тим пояснюється також, що звістки про неї в тім часі у сучасників такі рідкі й припадкові. Вона не тільки не сформувалася ще як певна верства, але не набрала якоїсь виразности в своїм понятю» [4, 100].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що розкрито основні текстово-музикологічні особливості дум як основного історично сформованого репертуару бандуристів в процесі своєї ґенези й еволюції як цілісного художньо-естетичного явища музичної культури.

Висновки. В результаті дослідження встановлено, що думи, акумулюючи в собі найдавніші музично-поетичні форми, за допомогою речитативної ритміки та особливих вербальних конструктів мають здатність до імпровізаційного відтворення, вносячи нові риси в поетику та музичний стиль репертуару кобзарів-бандуристів. Перетворення козацтва на провідну соціальну верству і зосередженння ним в своїх руках політичної влади у козацькій державі створили максимально сприятливі умови для поширення серед українського населення козацької етнокультури загалом, і дум зокрема.

Література

1. Беценко Т. Природа імпровізаційного творення текстів народних дум (лінгвістичний аспект) // Народна творчість та етнологія. – 2011. – № 6. – С.13–22.

2. Грица С. Думи в синтезі слова, музики та виконавства // Українські народні думи. У 5 т. Т. 1. Думи раннього козацького періоду / [за заг. ред. М. К. Дмитренка, С. Й. Грици ; відп. ред. Г. А. Скрипник]. – К. : ІМФЕ НАН України, 2009. – С.33–118.

3. Грица С. И. Украинская песенная эпика / С. Й. Грица. – М.: Сов. композитор, 1990. – 262 с.

4. Грушевський М. Історія України-Руси: Т.УІІ. Козацькі часи. – Нью-Йорк: Видавниче товариство «Книгоспілка», 1956. – 644 с.

5. Данчук А. Л. Героїчна тема в українських думах та історичних піснях // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2005. – №20. – С. 151–155.

6. Дмитренко М. Українські народні думи як феномен традиційної культури // Українські народні думи: у 5 т. Т. 1. Думи раннього козацького періоду / [за заг. ред. М. К. Дмитренка, С. Й. Грици ; відп. ред. Г. А. Скрипник]. – К. : ІМФЕ НАН України, 2009. – С.6–32.

7. Історія української музики: в 6 т. Т.1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. / АН УРСР, Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр. ім. М. Т. Рильського; редкол.: М. М. Гордійчук (голова). – К.: Наукова думка, 1989. – 448 с.

8. Зінків І. Дума і східні форми монодії [Електронний ресурс]. – Електрон. дан. (1 файл). – Режим доступу: irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?.. С.220–227.

9. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К.: Наукова думка, 1969. –598 с.

10. Лисовский Н. А. Опыт изучения малорусских дум.– Полтава: Издание Полтавского губернского статистического комитета, 1890. –С.1–9.

11. Мациевский И. Народная инструментальная музыка ка феномен культуры. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 534 с.

12. Набок М. М. Українські народні думи: типологія героя і особливості національного характеру: автореф. дис.. канд філол наук / 10.01.07 – фольклористика. –Львів, 2010. –21 с.

13. Підгорна Л. Думознавча концепція Миколи Костомарова // Українське літературознавство. – 2012. – Випуск 75. – С. 161–168.

14. Стратілат А. Про стійкість традицій кобзарства в Україні / А. Стратілат // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 1-2. – С.79–82 [Електронний ресурс]. – Електрон. дан. (1 файл). – Режим доступу: http://nte.etnolog.org.ua/zmist/2004/N1_2/Art14.html.

15. Сумцов Н. Ф. Заметки о малорусских думах и духовных виршах // Этнограф. Обозрение / Под ред. Н. А. Янчука. – Кн. XXIV. – № 1. – М., 1895.– С.79–107.

16. Українська фольклористика: Словник-довідник / Уклад. і заг. ред. М. Чорнописького. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. – 448 с.

References

1. Betsenko, T. (2011). The Nature of the Improvisational Creation of Duma Folk Texts (linguistic aspects). Narodna tvorchist ta etnolohiya, 6, 13–22 [in Ukrainian].

2. Hrytsa, S. (2009). Dumas in the synthesis of words, music and performance. Ukrainian folk ballads. in 5 Volumes. Vol.1. Duma of Early of Cossacks period. (pp. C.33–118). Kyiv: IMFE NAN Ukrayiny [in Ukrainian].

3. Hrytsa, S. (1990). Ukrainian epic songs. Moscow: Sov. Kompozitor [in Russian].

4. Hrushevskyy, M. (1956). History of Ukraine-Russ: Vol.II. Cossacks times. Nyu-York: Vydavnyche tovarystvo «Knyhospilka» [in Ukrainian].

5. Danchuk, A. L. (2005). The heroic theme in Ukrainian ballads and historical songs. Visnyk Zhytomyrs'koho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka, 20, 151-155 [in Ukrainian].

6. Dmytrenko, M. (2009). Duma in the synthesis of words, music and performance. Ukrainian folk ballads. In 5 Volumes. Vol. 1. Duma of Early Cossacks period. (pp. C.6–32). Kyiv: IMFE NAN Ukrayiny [in Ukrainian].

7. History of Ukrainian music. (1989). in 6 Volumes. Vol.1: From ancient times to the mid-nineteenth century. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

8. Zinkiv, I. Duma and Eastern forms of mono-action. Retrieved from www. irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe? [in Ukrainian].

9. Kolessa, F. (1969). Melodies of Ukrainian folk duma. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

10. Lisowski, N.A. (1890). Experience of studying Little-Russian duma. Poltava: Izdanie Poltavskoho hubernskoho statystycheskoho komiteta [in Ukrainian].

11. Maciejewski, J.(2007). Folk instrumental music as a cultural phenomenon. Almaty: Dayk-Press [in Russian].

12. Nabok, M.M. (2010). Ukrainian people's duma: Typology of a character and features of the national character. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

13. Pidgorna, L. (2012). Duma science concept of Mykola Kostomarov. Ukrayins'ke literaturoznavstvo, 75, 161–168. [in Ukrainian].

14. Stratilat, A. (2004). Stability of kobza traditions in Ukraine. Narodna tvorchist ta etnohrafiya, 1-2, 79–82. Retrieved from http://nte.etnolog.org.ua/zmist/2004/N1_2/Art14.html [in Ukrainian].

15. Sumtsov, N.F. (1895). Notes on the Little-Russian ballads and spiritual verses. Etnohraf. Obozrenye, XXIV, 1, 79–107 [in Russian].

16. Ukrainian folklore. (2008). Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky [in Ukrainian].

УДК 785.75:78.071.1(439)

Шурдак Марія Ігорівна,
аспірант кафедри теорії музики
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
masyunchuk@mail.ru

ЦИКЛ «ДЕСЯТЬ П'ЄС ДЛЯ ДУХОВОГО КВІНТЕТУ» ЯК ПРИКЛАД ВТІЛЕННЯ СОНОРНОЇ ТЕХНІКИ У ТВОРЧОСТІ Д. ЛІҐЕТІ

Мета статті – спроба виявлення особливостей сонорної техніки композиції у творчості Д. Ліґеті. **Методологія дослідження** базується на використанні методики порівняльного аналізу, яка застосована до технік композиції. **Матеріалом дослідження** є цикл «Десять п'єс для духового квінтету» як кращий приклад втілення сонорної техніки композиції у камерно-інструментальній творчості композитора. Сонорна техніка є досить дослідженою у теоретичному музикознавстві. Однак питання техніки композиції у творчості Д. Ліґеті є мало дослідженим, що визначає **наукову новизну** публікації. **Висновки**. Доведено, що в даному циклі композитор використовує сонорну техніку композиції як головну, показує її у різних можливих варіантах. Даний цикл підтверджує, що сонорна техніка композиції в цьому циклі є основною, а також Д. Ліґеті зумів показати різновиди сонорної фактури, головний формотворчий принцип всього циклу – унісон-кластер, продемонстрував вплив сонорних пластів, пуантилізму, підсилив роль вертикалі і кластерів.

*Ключові слова***:** Д. Ліґеті, сонор, сонорна техніка композиції.

© Шурдак М. І., 2016

Шурдак Мария Игоревна *аспирант кафедры теории музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

Цикл «Десять пьес для духового квинтета» как пример воплощения сонорной техники в творчестве Д. Лигети

Целью статьи является попытка выявления особенностей сонорной техники в творчестве Д. Лигети. **Методология исследования** базируется на использовании методики сравнительного анализа, которая применена к техникам композиции. **Материалом исследования** является цикл «Десять пьес для духового квинтета» как лучший пример воплощения сонорной техники композиции в камерно-инструментальном творчестве композитора. Сонорная техника является достаточно исследованной в теоретическом музыковедении. Однако вопрос техники композиции в творчестве Д. Лигети мало исследованный, что определяет **научную новизну** публикации. **Выводы.** Доказано, что в данном цикле композитор использует сонорную технику композиции как главную, показывает ее в различных вариантах. Данный цикл подтверждает, что сонорная техника композиции в этом цикле является основной, а также Д. Лигети сумел показать разновидности сонорной фактуры, главный формотворческий принцип всего цикла – унисон-кластер, продемонстрировал влияние сонорных пластов, пуантилизма, усилил роль вертикали и кластеров.

Ключевые слова: Д. Лигети, сонор, сонорная техника композиции.

Shurdak Marya, *postgraduate of the theory of music chair, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

The cycle "Ten pieces for wind quintet" G. Ligeti – an example embodiment of the sonorant technique of composition

Purpose of Article. The purpose of the article is to identify the characteristics of sonorant technique in creation György Ligeti. **Methodology.** The research methodology is based on the application of the methodology of comparative analysis, which is applied to the techniques of composition. The material of the research is a series of "Ten Pieces for Wind Quintet", as the best example of an embodiment of sonor technique of composition in the chamber-instrumental composer's creativity. Sonorant technique is sufficiently studied in theoretical musicology. However, the issue of the composition techniques in the creativity of György Ligeti has been a little explored, that defines scientific novelty publication. **Conclusions**. It is proved that in this cycle, the composer uses a sonorant technique of composition as the main shows it in different ways. For Ligeti's sonorant technique became one of the leading places, it has devoted more than half his "composition" of life. This cycle confirms that sonorant technique of compositions in this cycle is the main one, and György Ligeti was able to show the variety of sonor textures, shaping the main principle of the entire cycle – unison-cluster, demonstrated the effect of sonor layers, pointillism and strengthened the role of the vertical and clusters.

Key words: György Ligeti, sonor, sonorant technique of composition.

Постановка проблеми. Серед великої різноманітності стильових напрямків і композиторських технік в XX столітті стиль Д. Ліґеті займає особливе місце. Для нього характерний дивовижний, багато в чому неймовірний синтез різного, із якого постійно народжується унікальний світ композитора, його власний, неповторний стиль. Показовим є те, що творчість Д. Ліґеті можна завжди «впізнати», оскільки композитор звертається до одних і тих же технік композицій, але кожного разу по-новому їх втілює. Показовим стає те, як композитор працює з різними техніками композиції. Д. Ліґеті працює з такими композиторськими техніками, як сонорика, алеаторика та пуантилізм. Що ж стосується серіалізму та додекафонії, то композитор використовує лише деякі прийоми з цих технік, а у своєму звичайному вигляді з ними не працює. Для Д. Ліґеті сонорна техніка зайняла одне з чільних місць, саме роботі з нею він присвятив більшу половину свого «композиторського» життя.

В своїй творчості Д. Ліґеті звертається до всіх жанрів, найбільш відомими і дослідженими є сценічні твори, перш за все, Le Grand Macabre – опера в двох діях (чотирьох картинах, 1974-1977); Aventures & Nouvelles Aventures («Приключения и Новые приключения», 1966); Rondeau (1976). Найбільш популярними є його симфонічні твори, із яких слід відмітити : Apparitions (1958-1959); Atmosperes (1961); Lontano (1967); а також San Francisco Polyphony (1973-1974). Однак камерно-інструментальна творчість композитора, крім фортепіанних творів, є практично мало дослідженою. Сонорна техніка, яка стала провідною у Д. Ліґеті, є теж недостатньо вивченою. Дослідження сонорної техніки композиції у циклі «Десять п'єс для духового квінтету» Д. Ліґеті обумовлюється актуальністю даної теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному вітчизняному музикознавстві творчість Д. Ліґеті представлена поодинокими роботами, серед яких –кандидатська дисертація О. Гармель «Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення» (2005); статті В. Савченко «Камерный концерт Д. Лигети (к вопросу о синтезе в технике композиции)» (2005) та «Фортепианный концерт Д. Лигети: смысловые трансформации жанра» (2006). У зарубіжному музикознавстві творча постать Д. Ліґеті більш досліджена, це монографія П. Гріффітса (P. Griffiths «Gyorgy Ligeti», 1983, 1997 друге видання), Р. Тупа (R. Toop «Gyorgy Ligeti», 1999), Р. Штайніца (R. Steinitz, «Music of the Imagination», 2003), стаття Ф. Саллеса (Friedemann Sallis. La

transformation d'un heritage:Bagatelle op. 6 n 2 de Bela Bartok et Invencio pour piano de Gyorgy Ligety, 1997); збірник статей присвячений пам'яті Д. Ліґеті під редакцією Л. Дучеснеу і В. Маркса («Gyorgy Ligeti Of foreign Lands and Strange Sounds», 2011); в Росії –дисертація Р. Разгуляєва («Фортепианное творчество Дьёрдя Лигети: проблемы стиля и интерпретации» Нижній Новгород, 2006); також виданий збірник «Дьердь Лигети. Личность и творчество» під редакцією Ю. Крейніної (1993).

Метою статті є спроба виявити особливості втілення сонорної техніки композиції у камерно-інструментальній творчості Д. Ліґеті.

Виклад основного матеріалу. В камерно-інструментальній творчості композитора проявляються такі риси його мислення, як вишуканість кожного елементу, камерність як поєднання солістів і, безумовно, сонорність. Як відмічає Ю. Крейніна, «За своєю натурою Ліґеті скоріше майстер камерної музики, якщо мати на увазі не кількість творів для оркестру, а їх реальне внутрішнє наповнення, де переважають прозорі ансамблеві епізоди і вишукано-витончені інструментальні соло…» [2, 110].

Цикл «Десять п'єс для духового квінтету» (1968) – твір, який поєднав у собі всі можливі для композитора засоби втілення сонорної техніки, продемонстрував вплив сонорних пластів, пуантилізму, роль вертикалі і кластерів. Одним із формотворчих принципів у циклі стає унісон-кластер, а також простежується вагомий вплив сонорної фактури (її різновиди) – кластерної вертикалі, лінеарної фактури, рухомої горизонталі пластів, сонорних пластів.

Саме сонорика привносить в музичне мистецтво нове відчуття лінії і фактури. «Сонорика – це техніка композиції, яка оперує темброспівзвуччями як такими відповідно до їх специфічних іманентних закономірностей» [5, 385]. Окремий звук в сонориці трансформується або в пласт, або в пляму. Звуковисотна диференціація максимально послаблена для кращого виявлення сонорності. Дискретний час перетворюється в континуальну поліпластовість. Традиційні функціональні відносини трансформуються в нову функціональність між унісоном і кластером. Окрім сонорної пластовості, в даній техніці важливим фактором стає не диференційованість звуків вертикалі (тобто «основні події» відбуваються на рівні сонорної плями чи сонорного пласту).

Сонорна техніка має різні градації: від мінімальної до ортодоксальної. Градації сонорних явищ вдало визначає О. Маклигін і виводить тріаду: колористика – сонорика – сонористика. І хоча дана класифікація не беззаперечна, за своєю природою вона постає дуже правильною, оскільки в конкретній музичній практиці ми зустрічаємося, наприклад, з поодинокими прикладами використання кластерів, а з іншого боку – тотальною сонористикою пластів, як, наприклад, у творчості К.Пендерецького. Слід підкреслити, що встановити градації сонорності з точки зору висотної диференційованості стає складним завданням, оскільки суть самого явища базується на слуховому сприйнятті. Сонорика, як зауважує Т. Кюрегян, «перевела гармонічне мислення на якісно новий рівень, коли диференційована звуковисотність <…> розчиняється в єдиному барвистому звучанні» [3, 200].

Сонорність є якістю звучання, де на перший план виступає саме звучання. Звуковий комплекс відчувається як цілий, неділимий на слух, вертикаль та горизонталь якого набуває тембрового значення. Сонорність - це явище комплексне, на нього впливають тембр, артикуляція, динаміка, метроритміка.

Ц. Когоутек розуміє алеаторику як «…техніку композиції, в якій певна частина процесу створення музичного твору, що стосується роботи з різними елементами і параметрами музики, підпорядкована більш чи менш керованій випадковості» [1, 236]. Алеаторику композитор використовує тільки контрольовану, де звук представлений як точка і як лінія. Окремі риси додекафонії у Ліґеті тісно взаємодіють з сонорикою і алеаторикою. Повертаючись до сонорики, найкращого рівня по звучанню сонорний ефект набуває при використанні секунд і мікроінтервалів. Перейдемо безпосередньо до аналізу втілення сонорної техніки у зазначеному творі Д. Ліґеті.

Цикл «Десять п'єс для духового квінтету» – твір зрілого (середнього) періоду композитора, це «енциклопедія сонорної техніки». Виконавський склад – флейта (Fl in Sol, Fl picc.), гобой (Ob d'amore, Cor. ingl.), кларнет (in B), валторна (in F), фагот.

У цьому циклі великого значення набуває концертність (п'єси з солістом і без нього).

Десять п'єс являють собою цикл контрастних мініатюр і за тематизмом, і за масштабами, і за темпами. Всі п'єси можна умовно поділити на «сонорні» і ритмічно-рухомі пуантилістичного складу. До першої групи можна віднести № 1, 3, 5, 6, 9, відповідно до другої – № 2, 4, 10. Це створює різні тематичні контрасти і співставлення, а також контраст різних елементів різних технік композицій. Кожна з п'єс представляє собою цілісну мініатюру. Об'єднання мініатюр складається в багатовимірний цикл п'єс. Стосовно форми, то все ж таки можна сказати, що в даному циклі переважає форма з двох розділів, яка тяжіє умовно до контрастної двочастинної.

Першу п'єсу композитор вирішує в сонорній техніці, яка так притаманна творам Д.Ліґеті 60-70-х років. Весь матеріал складається з окремих сонорних ліній, які створюють сонорний пласт, де цезурами є чи унісон, чи «випадково» утворений кластер. Композитор працює зі звукорядом. Загалом це створює розростання від досить вузького кластеру в першому такті (*es-a-f-g-h*), який поступовим секундовим рухом вгору приводить до досить широкого сонорного пласта в діапазоні півтори октави в кінці першої п'єси.

Сонорне відчуття поглиблює примхлива ритміка кожного з голосів, коли при відчутті постійного руху голоси не співпадають один з одним. Таке ритмічне неспівпадіння створює відчуття постійного руху сонорної маси.

В кульмінаційному розділі з'являється унісон, який стає акцентом, певною смисловою точкою для всього тематичного розвитку циклу. Показовим і для цієї п'єси, і для стилю Ліґеті стає те, що унісон *cis* двома поступовими рухами переходить в кластер *h-c-d*, який потім звужується до секунди *c-d*, якою закінчується п'єса. Підкреслимо, що ця мала секунда також відіграє значення лейткластеру в циклі. В останньому такті композитор написав для усіх інструментів гранд паузу як обов'язковий смисловий акцент, без якого не буде логічного завершення цієї п'єси. Для композитора гранд пауза дуже важлива – це також музика, але музика тиші, а тиша, в свою чергу, – це одна із складової саме сонорної музики Д. Ліґеті. Вся рухома горизонталь пластів проходить комплементарно, розширюючи діапазон і динаміку.

Завдяки обрамленню паузами спочатку і вкінці п'єси композитор користується не лише ідеєю музики-тиші, але й завдяки цьому прийому збільшується масштаб мистецького полотна, відповідно, і виростає форма. Тому пауза несе двояке смислове значення: це один із улюблених композиторських прийомів роботи зі звуком та формою.

Починаючи з Третьої п'єси, в кожній наступній Ліґеті змінює інструментальний склад (від квінтету, квартету і до тріо), а також працює з різноманітним звуковидобуванням, тембральними ефектами і спеціальними прийомами гри на кожному інструменті. Але протягом всього циклу зберігається важливий прийом для композитора – це рух від унісону до кластера.

Третю п'єсу композитор знову продовжує в сонорній техніці. На відміну від попередніх двох п'єс, у цій змінюється інструментальний склад (замість Ob, тепер Oboe d'amore). В повільному темпі (Lento) вся рухома горизонталь пластів проходить комплементарно, розширюючи діапазон і динаміку. Лише в деяких «точках» можна простежити інструментальну «вертикаль».

Рухома точка відліку присутня у першому такті, в якому закладено початкові точки для роботи з матеріалом. В першу чергу, слід відмітити, що в даній п'єсі основну роль відіграють секунда та терція (1 т. – *h-des-dis* – у Fl, Cl, Fg).

В 2 такті у валторни з'являється тон *«cis»*, який переходить плавним, низхідним секундовим рухом вниз у тон *«h»* – композитор проводить інтонацію поступеневу (секунду) вже не вертикально, а горизонтально. Весь перший розділ побудований на досить вузькому секундовому та терцево-квартовому русі. Особливо зібрано композитор тут зобразив ритмічний рух від найкоротших групувань (які зустрічались всередині твору) - до «найдовших» (тобто від септолей, а фактично октолей, секстолей, квінтолей, квартолей, тріолей - до цілої тривалості). Знову простежується секундове закінчення (велика секунда, як в першій п'єсі).

Загалом у кожній п'єсі Ліґеті працює по-новому, або оновлює якісь моменти сонорної техніки, або починає «грати» з виконавськими штрихами, як в наступній п'єсі. У шостій п'єсі (як і в п'ятій) в основі закладено принцип репетиції» у всіх інструментів.

В даній п'єсі солістом виступає гобой. Взагалі варто відмітити, що композитор зумів протягом всього циклу показати технічні можливості кожного з інструментів квінтету. Початковий кластер чотирьох інструментів, крім гобоя, утворює секундовий кластер (*cis-ces-c-ais*). У кожного інструменту є свій інтонаційний комплекс притаманний саме йому.

П'єса складається з трьох розділів (1р. – 1-8 тт., 2р. – 9-15 тт., 3р. – 16-25 тт.). Кожен розділ зроблений у своєрідній манері написання: І розділ – кластери, ІІ розділ – сонорний пласт, ІІІ розділ – алеаторика, шум.

Перший розділ будується як два фактурних пласта. Перший з них – у чотирьох інструментів (крім гобоя), які проводять довгими тривалостями (фонові звуки) кластерні звучання, які вписуються в звукорядний принцип. Другий пласт – у гобоя, де все починається з репетицій на одному тоні «*d*», що переходить у більш розгорнуті пасажі, однак теж тріолями, як і окремі тони у інших інструментів. Другий розділ сприймається дещо стриманіше. В третьому розділі у трьох інструментів композитор вводить алеаторику.

Шумове звучання (Fl, Cor, Fg) з різним ритмічним оформленням створює величезний контраст до всього попереднього. Така «відмова» від звуковисотності переводить сонорне звучання в шум, який все одно трактується сонорно. Завершується твір шумом флейти, після якої повну тишу утворюють два такти генеральної паузи (знову улюблений прийом Лігеті – сонорної «тиші»). Загальний задум цієї п'єси можна висловити, як рух від традиційної сонорики і кластерів (через контраст з унісоном), а також елементів алеаторики (тут в ритмічному плані) - до шумової сонорики і, нарешті, до повної тиші.

Сьома п'єса звучить в швидкому темпі (Vivo, energico), вона має чітку вертикаль. Мініатюра складається з двох контрастних розділів. Перший з них складається виключно з вертикалей і протягнутих тонів в окремих інструментів. Протягом всього першого розділу композитор використав прийом – один і той самий вертикальний кластер, тільки він його змінює, енгармонічно замінює тони або просто переставляє тони з одного інструменту в інший. Завдяки цьому створюється ефект різного тембрового звучання, хоча музиканти розуміють і знають, в чому полягає цей секрет.

Ця п'єса є яскравим прикладом роботи з вертикаллю. Таким чином, однакова вертикаль звучить ритмічно різно, проте кожному з виконавців доводиться не повторюватись, а грати різні мелодичні тони. Кожен інструмент грає якийсь інтервал, фонізм. І кожного разу ця вертикаль отримує різне темброве забарвлення. Для різноманіття не тільки ритмічного, Лігеті використовує різні динамічні відтінки – *sff*, *sfff*, *pp*, *p*, *f*, *mp*, *ffff*.

Витриманий тон – звук виконує функцію крапки («точки»), і звук як лінія, тобто зупинка (в 1 т. – це один протягнутий тон *«as»,* а в 12 т. – звучить кластер у трьох інструментів – Fl, Cl, Cor – *«a-g-b»*). Це є свідченням того, що Лігеті прагнув поєднати алеаторику з сонорикою. І це не єдиний такий приклад в цьому циклі. Але більш вагомою для композитора все таки було максимально різноманітно втілити в даному циклі сонорну техніку.

Відразу перейдемо до Дев'ятої п'єси. Це ще одне «тріо», тепер для флейти piccolo, гобоя та кларнета. П'єса звучить у стриманому темпі (sostenuto, stridente). Загальне спрямування п'єси і вся її концепція побудована на русі від унісону *«es»* через плавне секундове розширення до секундового кластеру *«as-b».*

П'єса – мініатюра (звучить одну хвилину), яка починається на *ff* пронизливим, навіть «кричущим» звуком *«es»* одночасно у всіх (трьох) інструментів (Fl picc., Ob, Cl). Ритмічна різноманітність трьох голосів створює ефект безперервного звучання цього тону. Вся п'єса створена як сонорне і дуже гучне звучання, на грані больового порогу. І хоча в кожному такті постійно відбуваються зміни, з точки зору слухацького сприйняття – це єдине «статичне» звучання. Одночасно – це новий вимір сонорики як звучання тривалого і дуже гучного.

Отже, композитор для задуму цієї п'єси прагнув, насамперед, втілити ідею сонорного руху від *es* (другої октави) до *as* (третьої октави у флейти пікколо); не менш важливою ознакою стала темброва барва як високий регістр Fl picc, Ob, Cl, а також не обійшлось без динамічного відтінку (*ff*) і різних технік видобування звуку. Тут, кластерна вертикаль, так як і в попередніх п'єсах, присутня, але її можна набагато краще прослідкувати. Десята п'єса – це підсумування всього циклу. В ній поєдналися всі уже відпрацьовані техніки і елементи, пов'язані зі звуком і не тільки.

Висновки. Цикл «Десять п'єс для духового квінтету» метафорично можна назвати «енциклопедією сонорної техніки» . Кожна з п'єс представляє новий варіант сонорної фактури і різні принципи її викладення, розвитку і формотворення. Як завжди, в сонорній музиці великого фактурного і формотворчого значення набуває унісон, що є підтвердженням в даному циклі. Він (унісон) протиставляється кластеру в різних фактурних умовах, а функціональна взаємодія «унісон – кластер» багато в чому визначає синтаксичні будови і формотворення. В даному циклі це виявляється в кожній п'єсі і на рівні композиції всього циклу стає одним з основних формотворчих принципів.

Композитор протягом всього циклу використав багаточисленні варіанти найрізноманітніших сонорних фактур (наприклад, кластерна вертикаль №1, 6, 7; лінеарна фактура у №2, 4; рухома горизонталь пластів в №3, 8, сонорний пласт – №5, 9. Десята п'єса як фінальна поєднала в собі всі фактурні ознаки разом.

В даному циклі велике значення для драматургії мають п'єси, які отримують свого «соліста» (наприклад, № 2, 6, 8, 10), тому що створюють низку варіантів викладення сонорного матеріалу – умовно «з солістом». Це привносить в «Десять п'єс» відчуття концертності, яке притаманне стилю композитора, про що свідчать його численні концерти для соліста з оркестром.

П'єси, які мають скорочений виконавський склад (наприклад, № 4, 8, 9), теж відіграють важливу функцію в драматургії циклу, створюють фактурні і смислові спади напруження, втілюють моменти камерного звучання. Лігеті наголошує на тому, що «який би метод не використовувався, він

відноситься до раніше заданого музичного результату і розробляється у відповідності до вимог цього результату» [4, 206].

Музична творчість Д. Ліґеті дуже багатогранна. Дослідження його циклу «Десять п'єс для духового квінтету» свідчить про сформовану сонорну техніку, власне, Д. Ліґеті. В кожній п'єсі простежуються різноманітні поєднання сонорики з іншими техніками, виконавські можливості кожного з інструментів, способи формотворення. За допомогою дослідження цього циклу ми змогли познайомитися із справді майстерним володінням сонорною технікою композиції Д. Ліґеті. Справедливо стверджувати, що творчість Д. Ліґеті – наочний «музичний посібник» для сучасних композиторів, тому що кожен наступний твір відкриває знайомі техніки композиції по-новому. Все завдяки тому, що Д. Ліґеті «ніколи не переставав навчатись і був завжди у розвитку не лише музичному, але й збагачував свої знання в літературі, культурі та науці» [6, XVIII].

Мабуть, через це його твори поєднали у собі все розмаїття сучасних композиторських технік, особливих якостей звуковидобування, а також, безперечно, ту вагому частинку самої особистості музиканта, яка проходить «золотою ниткою» крізь всю його творчу спадщину.

Література

1. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1984. – 301 с.
2. Крейнина Ю. 80-е годы: новое прочтение традиции. / Ю. Крейнина // Дьердь Лигети. Личность и творчество. – М. : Российский институт искусствознания, 1993. – С.91-112.
3. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков / Т. Кюрегян. – М.: Сфера, 1998. – 344 с.
4. Лигети Д. Форма в новой музыке / Д. Лигети // Дьердь Лигети. Личность и творчество. – М.: Российский институт искусствознания, 1993. – С. 190-207.
5. Ценова В. Теория современной композиции / под ред. В. Ценовою. – М. : Музыка, 2005 – 624 с.
6. Gyorgy Ligeti Of foreign Lands and Strange Sounds / edited by Louise Duchesneau and Wolfgang Marx. – Woodbridge : The Boydell Press, 2011. – 298 p.

References

1. Kohoutek, C. (1984). Technique of composition in music XX century. Moscow: Music [in Russian].
2. Kreynina, Y. (1993). 80-ty years: new perusal tradition. (pp. 91-112). György Ligeti. Personality and creativity. M. : Russian Institute of Art History [in Russian].
3. Kyureghyan, T. (1998). A form of music XVII-XX century. Moscow: Sphere [in Russian].
4. Ligeti G. (1993) Form in new music. (pp. 190-207). György Ligeti. Personality and creativity. M. : Russian Institute of Art History [in Russian].
5. Tsenova V. (2005). The theory of contemporary composition. Moscow: Music [in Russian].
6. Ligeti G. (2011). Of foreign Lands and Strange Sounds. Louise Duchesneau & Wolfgang Marx (Eds.). Woodbridge: The Boydell Press [in English].

В И М О Г И Д О О Ф О Р М Л Е Н Н Я С Т А Т Е Й

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались.**

Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 18.00) **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 204, тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua.**

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. До відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. **Правила цитування:**

– всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;

– посилання на підручники є небажаним;

– посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;

– вторинне цитування не дозволяється;

– якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. **Індекс УДК.**

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

3. **Контактна інформація**: номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати". Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат,** і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи**, **методологія**, **наукова новизна**, **висновки.**

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" *(Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).*

Наприклад:

Антропологічна компонента природи держави

В.В.Хміль, Т.В. Хміль

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів обґрунтування етичних моральних норм як основи для громадянського втручання в життя держави. Криза певних соціальних теорій та моделей розвитку суспільств не завжди враховує місце та роль держави в соціальних, політичних та духовних перетворень.**Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі стосовно антропологічної компоненти в соціальних відносинах, що надаються певними типами державних утворень з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширення уявлень про еволюцію свободи людини в різних історичних типах держав. Порівняльний аналіз розвитку держав та місця в них свободи людини надає можливість глибше усвідомити антропологічну детермінанту, яка поступово підпорядковує та бере під свій контроль державні інституції, що необхідні для гуманізації зовнішніх умов буття людини, а також виявити напрямки розбудови держави та простір для самодіяльності людини як "від чого" так і "для чого" необхідна свобода особистості. **Висновки.** Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на моральній складовій держави дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення держави з загальнолюдськими цінностями. Держава, розбудовуючи себе на моральних загальнолюдських принципах просувається до свого самознищення, як силового поля влади.

6. **Вимоги до основного тексту:**

– "постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження**. **Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., Дніпропетровськ – Д., Харків – Х., Одеса – О., Донецьк – Дн., Москва – М., Санкт-Петербург – СПб., Ленінград – Л., Мінськ – Мн.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style)**. Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (http://translit.kh.ua/#passport);
- для транслітерації російського тексту латиницею – систему Держдепартаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнового автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book)
- http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії:
http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf

Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: "..."; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: "“…”".
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю.
9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.
8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв’язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Герчанівська П. Е. Структурний аналіз: культурологічний аспект 3

Бабушка Л. Д. Фестивація як глобальна технологізація свята: філософсько-культурологічний аналіз....11

Гайдукевич К. А. Особливості мистецтва конферансу в практиці менеджера дозвілля 17

Денисюк Ж. З. Креолізовані тексти постфольклору як засіб інтернет-комунікації 23

Довгань О. В. Лінгвопрагматичні й культурологічні особливості інтерпретації змісту художнього тексту в контексті теорії множин 31

Шевченко Н. О. Використання народних обрядових свят в подієвому туризмі....35

Донченко Н. П. Загальна характеристика гри, її роль у духовній культурі народу....41

Сидоровська Є. А. «Життєвий світ» людини як чинник освоєння та конструювання соціокультурного простору: досвід опрацювання проблеми....46

Казимирів Х. Т. Метафізичний сенс міфологеми землі у музичній шевченкіані («Прощай, світе, прощай, земле…») 53

Барандій А. Ю. Трансформація української ідентичності кінця XIX – початку XX століть 61

Богатікова О. В. Формування наукових поглядів Григорія Павлуцького (1861 – 1924 рр.)....67

Колмикова А. С. Класифікаційні елементи футбольного фанатизму: соціокультурна парадигма сучасності 72

Наколонко І. М. Від «реакціонізму» до інтегрального підходу. здоровий спосіб життя: світові тенденції та порядок денний для України....77

Романенко А. Р. Оперне мистецтво Петербурга 60–70 років XIX століття як фактор творчого розвитку В.В. Пухальського (на матеріалі мемуарної спадщини митця)……84

Соболєвська С. О. Аматорський театр ляльок у творчій самореалізації дітей з обмеженими можливостями....91

ФІЛОЛОГІЯ

Хоролець Л. І. Слово мовлене 97

Путро А. О. Професійна іншомовна компетентність студентів: аналіз тексту (Частина ІІ) 102

Плотникова Г. М. Експансія викладу як монтажна техніка української постмодерної прози 109

Стельмах А. А. Поетика межі в романі Ф.М.Достоєвського «Злочин і кара» 116

МУЗИКОЗНАВСТВО

Козлін В. Й., Грищенко В. І Методические рекомендации для создания и аранжировки музыкального материала в нотаторе Sibelius 7.5 (Частина 1) 121

Лисенко О. В. Дискурс-аналіз процесів музично-виконавської діяльності в контексті теорії функціональної системи П.К Анохіна.... 130

Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції «подвійного кодування»

у музичному фольклорі 136

Батовська О. М. Проблеми строю в сучасній хоровій музиці a cappella 142

Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво в аспекті феноменології творчості: досвід конституювання 146

Громченко В. В. Універсалізація інструмента як характерна риса духового соло першої чверті XX століття 154

Ліва Н. В. Культурологічний контекст рецепції сакрального в музичному мистецтві Європи другої половини XX – початку XXI століть 160

П'ятницька-Позднякова І. С. Музичний знак: від наукових рефлексій до дефініції 166

Тормахова В. М. Творчість Джона Зорна та її вплив на розвиток джазового мистецтва 174

Грицюк О. Я. Жанровий синтез в музичному мистецтві XX ст.: теоретичний аспект 178

Гульцова Д. П. Поетика етюда в контексті жанрово-стильової специфіки творчості К. Сен-Санса та К. Дебюссі 184

Заєць Н. В. Фортепіанна творчість І. Альбеніса та Е. Гранадоса у руслі відтворення іспанської національної ідеї 191

Кочержук Д. В. Значення технологічного процесу звукозапису в мистецтві естрадного співу 197

Купіна Д. Д. Органна музика українських композиторів у навчальному курсі аналізу музичних творів (на прикладі культових жанрів) 202

Лисенко Н. А. Поетика величальної кантати та її відтворення у хоровій творчості С. С. Прокоф'єва (на прикладі кантати «Здравиця») 208

Павленко Л. О. Думи як історична основа бандурного репертуару 214

Шурдак М. І. Цикл «Десять п'єс для духового квінтету» як приклад втілення сонорної техніки у творчості Д. Ліґеті 219

С О Д Е Р Ж А Н И Е

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Герчановская П. Э. Структурный анализ: культурологический аспект 3

Бабушка Л. Д. Фестивация как глобальная технологизація праздника: философско-культурологический анализ 11

Гайдукевич К. А. Особенности искусства конферанса в практике менеджера досуга....17

Денисюк Ж. З. Креолизованные тексты постфольклора как средство интернет-коммуникации 23

Довгань А. В. Лингвопрагматические и культурологические особенности интерпретации смысла художественного текста в контексте теории множеств 31

Шевченко Н. А. Использование народных обрядовых праздников в событийном туризме 35

Донченко Н. П. Общая характеристика игры, ее роль в духовной культуре народа 41

Сидоровская Е. А. «Жизненный мир» человека как фактор освоения и конструирования социокультурного пространства: опыт осмысления проблемы 46

Казимирив Х. Т. Метафизический смысл мифологемы земли в музыкальной шевченкиане («Прощай, мир, прощай, земля ...») 53

Барандий А. Ю. Трансформация украинской идентичности конца XIX – начала XX веков 61

Богатикова Е. В. Формирование научных взглядов Григория Павлуцкого (1861 – 1924 гг.) 67

Колмыкова А. С. Классификационные элементы футбольного фанатизма: социокультурнаяпарадигма современности 72

Наколонко И. Н. От «реакционизма» к интегральному подходу. Здоровый образ жизни: мировые тенденции и повестка дня для Украины 77

Романенко А. Р. Оперное искусство Петербурга 60–70 годов XIX столетия как фактор творческого развития В.В. Пухальского (на материале мемуарного наследия музыканта)……..84

Соболевская С. А. Самодеятельный театр кукол в творческой самореализации детей с ограниченными возможностями 91

ФИЛОЛОГИЯ

Хоролец Л. И. Слово сказанное 97

Путро А. А. Профессиональная иноязычная компетентность студентов: проведение деловой презентации (часть II) ……102

Плотникова Г. Н. Экспансия изложения как монтажная техника украинской постмодерной прозы 109

Стельмах А. А. Поэтика границы в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»……..116

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Козлин В. Й.
Грищенко В. И. Методические рекомендации для создания и аранжировки музыкального материала в нотаторе Sibelius 7.5 (Часть1) 121

Лысенко О. В. Дискурс-анализ процессов музыкально-исполнительской деятельности в контексте теории функциональной системы П.К.Анохина....130

Афонина Е. С. Код и культурно-исторические традиции «двойного кодирования» в музыкальном фольклоре 136

Батовская Е. М. Проблемы строя в современной музыке a cappella 142

Иванников Т. П. Гитарное искусство в аспекте феноменологии творчества: опыт конституирования 146

Громченко В. В. Универсализация инструмента как характерная черта духового соло первой четверти XX столетия 154

Левая Н. В. Культурологический контекст рецепции сакрального в музыкальном искусстве Европы второй половины XX – начала XXI веков..... 160

Пятницкая-. Позднякова И. С Музыкальный знак: от научных рефлексий к дефиниции 166

Тормахова В. Н. Творчество Джона Зорна и его влияние на развитие джазового искусства 174

Грицюк О. Я. Жанровый синтез в музыкальном искусстве XX ст.: теоретический аспект 178

Гульцова Д. П. Поэтика этюда в контексте жанрово-стилевой специфики Творчества К. Сен-Санса и К. Дебюсси 184

Заец Н. В. Фортепианное творчество И. Альбениса и Е. Гранадоса в русле воспроизведения испанской национальной идеи..... 191

Кочержук Д. В. Значение технологического процесса звукозаписи в искусстве эстрадного пения 197

Купина Д. Д. Органная музыка украинских композиторов в учебном курсе анализа музыкальных произведений (на примере культовых жанров) 202

Лысенко Н. А. Поэтика славильной кантаты и ее претворение в хоровом творчестве С. С. Прокофьева (на примере кантаты «Здравица»)..... 208

Павленко Л. А. Думы как историческая основа бандурного репертуара 214

Шурдак М. И. Цикл «Десять пьес для духового квинтета» как пример воплощения сонорной техники в творчестве Д. Лигети..... 219

C O N T E N T S

CULTUROLOGY

Gerchanivska P. Structural analysis: culturological aspect 3

Babushka L. Festivation as a global holiday's technologization: philosophical and cultural analysis 11

Gaidukevych K. Features of compere art in practice of leisure manager practice 17

Denysyuk Zh. The creolized post-folklore texts as means of internet communications 23

Dovgan A. Lingvopragmatical and cultural features of interpretation of the sense of literary text in the context of the theory of sets 31

Shevchenko N. The use of folk ritual celebrations in event tourism 35

Donchenko N. General characteristics of the game, its role in spiritual culture of the people 41

Sydorovskaya E. "Life world" as a factor in human development and construction of socio-cultural space: the experience of working out problems 46

Kazymyriv Kh. The metaphysical sense of Earth mythologeme in musical Shevchenkiana («Farewell, world, farewell, earth ... ») 53

Barandiy A. Transformation of ukrainian identity koh. XIX start. XX century 61

Bogatikova O. The formation of scientific views of Grigory Pavlutskiy (1861 – 1924) 67

Kolmykova A. Classification elements of football fanaticism: social and cultural paradigm of our age 72

Nakolonko I. From «reactionism» to integrated approach. The healthy way of life: global trends and agenda for Ukraine 77

Romanenko A. The art of opera of st. petersburg in 60–70 years of XIX century as a factor of V.V. Pukhalsky's creative development (on the material of memoir heritage of the musician)…….. 84

Sobolevska S. Amateur puppet-show in creative self-realization of children with limit possibilities 91

PHILOLOGY

Khorolets L. The words we speak 97

Putro A. Professional foreign linguistic competence of students: text analysis (Part II) 102

Plotnykova G. Narrative expansion as a montage method of Ukrainian Postmodern prose 109

Stelmakh A. The poetics of boundary in the Fedor Dostoevsky's novel «Crime and Punishment» 116

MUSICOLOGY

Kozlin V., Grishenko V. Methodical recommendations for creation and arrangement of musical material in notatore sibelius 7.5 (Part 1) 121

Lysenko O. Discourse is analysis of the processes of musical performance in the context of the theory of functional systems of P.K. Anohin 130

Aphonina O. Code and the cultural and historical tradition

of «double coding» in folklore 136

Batovskya E. Problems of the order in modern music a cappella 142

Ivannikov T. Guitar art in aspect of phenomenology of creativity: experience of constitution 146

Gromchenko V. The universalization of the instrument as a characteristic feature wind solo in the first quarter of the XX century 154

Liva N. Culturological context of the reception of the sacred in the european music at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries..... 160

P'yatniskaya – Pozdnyakova I. Music sign: from scientific reflections to the definition 166

Tormakhova V. John Zorn works and their impact on the development of jazz..... 174

Gritsiuk O. Genre synthesis in musical art of XX century: the theoretical aspect..... 178

Gultsova D. Poetics of an etude in the context of genre and style specificity creativity C. Saint-Saëns and C. Debussy 184

Zayats N. Piano creativity of i. albeniz and e. granados in line with the implementation of the spanish national idea 191

Kocherzhuk D. Importance of process sound recordings in the art of pop singing..... 197

Kupina D. Organ music of ukrainian composers in the educational course of music analysis (for example, religious genres)..... 202

Lysenko N. The poetics of a glorifying cantata and its implementation in S. Prokofiev choral works (cantata «Cheers»)..... 208

Pavlenko L. Duma as historical basis of bandura repertoire 214

Shurdak M. The cycle "Ten pieces for wind quintet" G. Ligeti – an example embodiment of the sonorant technique of composition 219

Наукове видання

МІЖНАРОДНИЙ ВІСНИК

Культурологія. Філологія. Музикознавство

INTERNATIONAL JOURNAL

Culturology.Philology. Musicology

Випуск II (7), 2016

Редактор	***Ж. З. Денисюк*** ***К. І. Тишкевич***
Редагування англомовних анотацій і транслітерації	***Т. С. Рева***
Комп'ютерна верстка	***Ж. З. Денисюк*** ***Т. В. Кравченко***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Підписано до друку 12.12.2016. Формат 60х84 $^{1}/_{8}$. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Умов.-друк. арк. 13,8. 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