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 (11), 2018

INTERNATIONAL JOURNAL

Culturology. Philology. Musicology

УДК 168.522+80+78

Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. ІІ (11). 274 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 № 4 від 27.11.2018 р.

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

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

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018
© Автори, 2018

К У Л Ь Т У Р О Л О Г І Я

УДК 130.2 (091)

Овчарук Ольга Володимирівна,
доктор культурології, доцент, професор
кафедри культурології
та інформаційних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-5540-3286
OvcharukOlga.19@gmail.com

«КУЛЬТУРНА СВІДОМІСТЬ» ЯК КОНЦЕПТ ТЕОРЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Мета роботи полягає в обґрунтуванні категоріального статусу концепту «культурна свідомість» в теоретичній культурології. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні феноменологічної методології в цілому та методу феноменологічного аналізу зокрема – для розкриття сутності феномену свідомості, проникнення в імпліцитні шари ціннісно-смислової семантики змісту концепту «культурна свідомість». Також використано методи герменевтичної інтерпретації, семіотичного аналізу – при зверненні до структур свідомості, що породжують ціннісно-змістовий континуум культури. Метод інтенційного аналізу використовувався при реконструкції змістових інтенцій концептів «культура – свідомість – культурна свідомість». **Наукова новизна** роботи полягає розкритті культурологічної сутності концепту «культурна свідомість». Доведена його теоретична значущість в осмисленні закономірностей, явищ та процесів розвитку культури. Уточнено зміст концепту «культурна свідомість», що інтерпретується як смисли культури та їх знаково-символічні об'єктивації. **Висновки.** Уточнення змісту концепту «культурна свідомість» в теоретичній культурології сприятиме подальшому розкриттю ціннісно-змістового та смислотворчого потенціалу культури, виявом якого є такі духовні феномени як ідеї, віра, надія, знання, ідеали, цінності, норми тощо. Увесь цей поліфонічний комплекс смислів та значень знаходить вираження в різних формах об'єктивації людської буттєвості, сформованих на різних культурно-історичних етапах розвитку людства. Продуктом культурної свідомості Постмодерну стає візуальна та віртуальна реальність, в межах яких традиційні системи прийомів та засобів формотворення активно доповнюються сучасними візуальними, комунікативними та арт-практиками.

Ключові слова: свідомість, культурна свідомість, концепт, теоретична культурологія, феноменологічна методологія, знакові системи, символічні форми культури.

Овчарук Ольга Владимировна, *доктор культурологии, доцент, профессор кафедры культурологии и информационных коммуникаций Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

«Культурное сознание» как концепт теоретической культурологии

Цель работы заключается в обосновании категориального статуса концепта «культурное сознание» в теоретической культурологии. **Методология исследования** основана на применении феноменологической методологии в целом и метода феноменологического анализа в частности – для раскрытия сущности феномена сознания, проникновения в имплицитные слои ценностно-смысловой семантики содержания концепта «культурное сознание». Также использованы методы герменевтической интерпретации, семиотического анализа – при обращении к структурам сознания, порождающих ценностно-смысловой континуум культуры. Метод интенционального анализа использовался при реконструкции смысловых интенций концептов «культура – сознание – культурное сознание». **Научная новизна работы** заключается в раскрытии культурологической сущности концепта «культурное сознание». Доказана его теоретическая значимость в осмыслении закономерностей, явлений и процессов развития культуры. Уточнено содержание концепта «культурное сознание», которое интерпретируется как смыслы культуры и их знаково-символические объективации. **Выводы.** Уточнение содержания концепта «культурное сознание» в теоретической культурологии способствует дальнейшему обоснованию ценностно-смыслового потенциала культуры. Его проявлением являются такие духовные феномены как идеи, вера, надежда, знания, идеалы, ценности, нормы. Весь этот полифонический комплекс смыслов и значений находит выражение в различных формах объективации человеческого бытия, сформированных на различных культурно-исторических этапах развития человечества. Продуктом культурного сознания Постмодерна становится визуальная и виртуальная реальность, в пределах которых традиционные системы приемов и средств формообразования активно дополняются современными визуальными, коммуникативными и арт-практиками.

Ключевые слова: сознание, культурное сознание, концепт, теоретическая культурология, феноменологическая методология, знаковые системы, символические формы культуры.

©Овчарук О. В., 2018

Ovcharuk Olga, *Dr. of Culture Studies, Associate professor of Department of Cultural Studies and Information Communication National Academy of Managerial Staff*

«Cultural consciousness» as a concept of theoretical cultural studies

The purpose of the article is to substantiate the categorical status of the concept of "cultural consciousness" in theoretical culturology. **Methodology**. The research methodology is based on the application of the phenomenological methodology in general and the method of phenomenological analysis in particular - to reveal the essence of the phenomenon of consciousness, penetration into the implicit layers of value-semantic semantics of the content of the concept of "cultural consciousness." The methods of hermeneutic interpretation, semiotic analysis are also used when referring to the structures of consciousness that give rise to the value-semantic continuum of culture. The method of intentional analysis was used in the reconstruction of the semantic intentions of the concepts "culture - consciousness - cultural consciousness." **The scientific novelty** of the work lies in the disclosure of the culturological essence of the concept of "cultural consciousness." Its theoretical significance in understanding the laws, phenomena, and processes of cultural development has been proved. The content of the concept of "cultural consciousness" has been clarified, which is interpreted as the meanings of culture and their sign-symbolic objectification. **Conclusions**. Refining the content of the concept of "cultural consciousness" in theoretical, cultural studies contributes to the further substantiation of the value-semantic potential of culture. Its manifestation is such spiritual phenomena as ideas, faith, hope, knowledge, ideals, values, norms. This whole polyphonic complex of meanings and meanings finds expression in various forms of the objectification of human being, formed at multiple cultural and historical stages of human development. The product of the cultural consciousness of Postmodern becomes a visual and virtual reality, within which the traditional systems of methods and means of shaping are actively complemented by modern visual, communicative and art practices.

Key words: consciousness, cultural consciousness, concept, theoretical, cultural science, phenomenological methodology, sign systems, symbolic forms of culture.

Актуальність дослідження. Розвиток культурологічного мислення в гуманітарному просторі кінця XX – початку XXI століття формує нову полівекторну, полімодальну матрицю, пов'язану із поліфункціональністю, множинністю, варіативністю тяжіючих до гармонії структур культури. У свою чергу, культура як багаторівневий феномен передбачає розширення уявлень шляхом культурологічної концептуалізації складних категорій з різних сфер соціогуманітарних знань. Їх діалог спонукає до формування принципово нових категоріальних смислів, що виходять за рамки вже історично усталених у наявній соціальній дійсності. Проте, потребують уточнення з позицій сучасних світоглядних та теоретико-практичних засад культури. До категоріальних утворень, що функціонують в системі культури й належать до її універсалій, можна віднести концепт «культурна свідомість». Попри тривалу філософську традицію його осмислення, спроби його концептуалізації в межах спеціальних галузей знань, наявною є потреба в поглибленні змісту концепту «культурна свідомість» у вимірах культурологічної науки. Це сприятиме розширенню концептосфери сучасної теоретичної культурології, що постає методологічним інструментарієм у розкритті ціннісно-змістового та смислотворчого потенціалу культури.

Аналіз досліджень і публікацій. У цілому, філософська думка має свій специфічний ракурс осягнення сутності проблеми свідомості. Так, у феноменологічній теорії Е. Гуссерля, свідомість є простором конституюванням смислу, що постає смислоутворюючим відношенням до предмету як акту надання значення та смислу. В філософії Е. Гуссерля «бути свідомістю» означає «надавати смисл» й тому предметний світ речей набуває смислу тільки у зв'язку із діяльністю свідомості, оскільки саме в її актах народжується значення [1]. Як вказує сучасний вітчизняний вчений О. Опанасюк, для Е. Гуссерля спроби свідомості визначати і характеризувати предмет завжди позначені інтенціональністю, тобто певною смисловою направленістю на предмет. У цьому зв'язку, свідомість виконує смислоформуючу функцію [8, с. 46]. Тлумачення цілісності свідомості в єдності чуттєвості, розсудку та сили уяви, де остання постає як основа онтології, набуває свого обґрунтування в філософії М. Гайдеггера. Означення в ній Dasein («буття-у-світі») заклало вагоме підґрунтя для онтологізації культури, а феноменологічно-онтологічний варіант класичної феноменології відіграв визначальний вплив на розуміння культури як особливої екзистенційної реальності [13].

У межах матеріалістичної традиції свідомість розглядалася як найважливіший компонент людської психіки, найвища форма віддзеркалення об'єктивної дійсності, спосіб відношення людини до світу та самої себе.

Проблема свідомості у зв'язку із розумінням культури стала предметом досліджень сучасних вітчизняних вчених – А. Залужної [2], І. Надольного [6], О. Опанасюка [8], В. Сіверса [11] та ін. Так, на думку В. Сіверса, створення людиною своєї культури пов'язано із здатністю людини символізувати світ, відкривати та створювати нові смисли у процесі життєдіяльності. Це стає сутнісною родовою ознакою людини, яка відрізняє її від будь-якої іншої істоти. «Ця здатність пов'язана з наявністю у людини свідомості. Тому, щоб зрозуміти, що споріднює різні структурні елементи культури в межах її історичного типу і що споріднює самі історичні типи культури, варто звернути увагу на те, що споріднює самих людей. Передусім – це свідомість», зазначає дослідник [10, 7-10].

У працях сучасних вчених (А. Кашкаров, О. Семьонов, В. Семьонова, С. Храпов) робиться спроба визначити поняття «культурна свідомість». Воно трактується як художня свідомість, свідомість мас та усього суспільства, що ґрунтується на досвіді поколінь, який треба передати нащадкам [9; 14]. Відтак, у категоріальному вимірі культурології зазначене поняття знаходиться на стадії теоретичної розробки.

Мета роботи полягає в обґрунтуванні категоріального статусу концепту «культурна свідомість» в теоретичній культурології.

Виклад основного матеріалу. У методології культурології важливе місце належить категоріям як найбільш фундаментальним та субстанціальним поняттям про культурні закономірності, явища, процеси і зв'язки, сутнісні властивості культури, на основі яких здійснюється систематизація досліджуваних культурних феноменів та розробляються методології їх пізнання. Втім, до нинішнього часу в культурологічній науці залишається актуальною проблема розробки її категоріального апарату. Традиційно, його формування здійснювалося шляхом запозичення категорій та понять із філософії, політології, соціології, психології лінгвістики й інших галузей знань. Відтак, категорії культурології потребують самостійної розробки та обґрунтування.

Зауважимо, що культурологічні категорії виступають як інтегруючий компонент культури, охоплюють майже всю її функціональну різноманітність. Це дає можливість їм функціонувати у ролі парадигм, крізь призму яких відбувається осмислення закономірностей, явищ та процесів культури. На основі розуміння культури у її найширшому трактуванні – як сукупності різноманітних сфер духовного життя людства, їх практичної реалізації та матеріального втілення — культурологічні категорії виявляються зв'язаними з кожною із сторін культурного буття, пронизують усі його рівні, поєднують поліморфність проявів, забезпечують гетерогенність зв'язків. Категорії культурології функціонують у духовно-практичній, теоретичній, соціокультурній сфері, а також у формах методологічної рефлексії. Саме тому в культурологічних категоріях віддзеркалюється онтологія, епістемологія, феноменологія, гносеологія. Відтак, вони можуть виступати як об'єднувальний фактор ідеальних та реальних проявів культурологічного буття, як його синтезуюча форма.

Розуміння категорій культурології як певних пізнавальних моделей культурних явищ, закономірностей та процесів дозволяє визначити категоріальний статус концепту «культурна свідомість» у вимірах культурологічного знання. Це потребує конотації понять «свідомість» та «культура». Свідомість — це фундаментальне поняття філософії, психології, соціології тощо. Разом з тим, свідомість – це складана реальність, яка має три шари: духовний, буттєвий, рефлексивний. Духовний шар, породжений ставленням людини до іншої людини, у процесі якого формується сфера індивідуальної свободи, моральної поведінки й сумління. Духовний шар свідомості формується протягом усієї особистої історії індивіда, відбиває та зберігає духовно-культурні здобутки попередніх етапів культурного поступу людства. Тому його можна вважати унікальним способом втілення історичної форми культури в індивідуальній свідомості.

Буттєвий шар свідомості, створений живим рухом і предметною діяльністю людини. Рух надає будівельний матеріал функціональним органам індивіда та здійснює внесок у створення образу, який регулює процес руху. Буттєвий шар свідомості пов'язаний зі сприйняттям образів, він сприяє безпосередньому зв'язку людини і світу.

Рефлексивний шар свідомості утворює значення та смисл. У ньому відбувається осмислення значень і позначення смислів. Оскільки цей процес не є симетричним, то саме простір смислу сприяє розвитку свідомості загалом. Рефлексивний шар свідомості виявляє себе як межі між світом і людиною, яка усвідомлює себе як «Я». На цій межі і виникає здатність людини символізувати світ, тобто надавати його явищам нових і нових смислів. Ці нові смисли усвідомлюються як цінності, що

визначають прагнення і мету людської діяльності, у процесі якої вони втілюються в матеріальних та духовних результатах. Саме в цьому процесі і відбувається становлення і розвиток культури [5].

Функціонування свідомості забезпечує людині можливість виробляти узагальненні знання про відношення, закономірності об'єктивного світу, ставити мету та розробляти плани, регулювати та контролювати емоційні, раціональні та предметно-практичні відношення із дійсністю, визначати ціннісні орієнтири свого буття та творчо перетворювати умови свого існування. Через свідомість виявляється внутрішній світ почуттів, думок, ідей та інших духовних феноменів, які не сприймаються безпосередньо органами почуттів та принципово не можуть стати об'єктом предметно-практичної діяльності людини.

Незважаючи на те, що емпірично свідомість постає як сукупність безперервно змінюваних чуттєвих та мислених образів, у ній зберігається дещо стійке, інваріантне, що дозволяє говорити про спільний устрій свідомості як особистості, так і суспільства. Залучення структурно-функціонального підходу для аналізу структури свідомості дозволяє виокремити її елементи, що знаходяться у взаємодії, підпорядкуванні, певній ієрархії та виявляють сукупність стійких зв'язків і тим самим забезпечують цілісність системи. Структура свідомості може бути представлена як діалектична єдність «Я» та «не-Я». У якості останнього виступає буття, зовнішня дійсність об'єктивної реальності, власне тіло, власне «Я», інше «Я-Ти». До основних елементів свідомості зараховують: відчуття, сприйняття, уявлення, пам'ять, мислення, емоції, воля. Жоден із компонентів не може бути значущим сам по собі. Він набуває ролі необхідного структурного елемента свідомості лише у реально функціонуючій свідомості. Ознаками свідомості вважається розумна вмотивованість, передбачення особистих та соціальних наслідків дій, здатність до самоконтролю. Крім того, свідомість характеризується активністю, інтенціональністю, спрямованістю на рефлексію та самоспостереження, доцільністю, мотиваційно-ціннісною орієнтацією та різними рівнями ясності [4, 185].

Зв'язок свідомості із культурою у вимірах феноменологічних методологічних настанов дозволяє зосередити увагу не стільки на предметах свідомості, скільки на результатах її діяльності. Адже вони мають своїм підґрунтям мову, а способом руху свідомості в культурі – писемність. Як зауважує В. Сіверс, писемність є формою існування людської мови і виявляє графічну систему записування інформації. У свою чергу, мова – це знакова система, яка співвідносить понятійний зміст і певне звучання. Але мова і писемність не є самою культурою і свідомістю. Вони постають уже наслідками діяльності людини, яка рухається у просторі культури, що створюється свідомістю. Таким чином, розгляд свідомості стає наріжним каменем розуміння походження культури й результатів, досягнутих людиною у вигляді поняття «культура» [10, 8].

Сучасний погляд на культуру як систему інформаційних кодів, у яких закріплено історично накопичуваний соціальний досвід, що виступає по відношенню до різних видів діяльності, поведінки, спілкування (відповідно й до всіх породжуваних ними структур та станів соціального життя) дозволяє обґрунтувати зв'язок феноменів: культура →цінності → культурна свідомість. Якщо культура є складною організованою системою надбіологічних програм людської діяльності, то з позицій структурно-функціонального підходу, існування будь-яких систем передбачає різноманіття знакових структур, що забезпечують закріплення та передачу постійно поновлюваного соціального досвіду. Найбільш давнім способом кодування такого досвіду є функціонування суб'єктів поведінки, спілкування та діяльності як семіотичних систем, коли їх дії та вчинки стають зразками для інших. Знаковою системою може виступати символіка людського тіла, зокрема пози, жести, міміка. При цьому у різних культурах смисли і значення, які вони виражають, можуть суттєво відрізнятися. Специфічним засобом генерації та передачі соціального досвіду із власним виражальним інструментарієм є мистецтво, яке також постає як особлива семіотична система, що забезпечує відтворення та розвиток суспільства [12].

Відтак, процес розвитку культури передбачає як вироблення нових смислів й значень, так і формування нових кодових систем, які закріплюють та транслюють ці культурні смисли. Накопичення та збільшення їх масиву формує відповідний культурно-смисловий універсум, що призводить до появи таких феноменів, які забезпечують диференціацію та інтеграцію програм діяльності, поведінки та спілкування. Поява таких способів кодування закріплює зміни у характері комунікацій та способи включення індивіда у соціальні зв'язки шляхом опанування новітніх комунікаційних технологій.

Виокремлення самостійних сфер духовної діяльності, що стало результатом генерації смислів та значень як опосередкованих структур, сформованих по відношенню до програм конкретних видів

практик, привело до появи самостійних сфер духовної культури – релігії, мистецтва, моралі, науки, політичної та правової свідомості. Їх взаємодія здійснює регулюючий вплив на повсякденне життя людини шляхом трансляції цінностей, цілей, ідеалів, знань, оволодіння якими дозволяє суб'єкту впливати на об'єкт відповідно до поставленої мети. Отже, у процесі історичного розвитку культури поступово формується складана ієрархія програм діяльності, представлена сукупністю різних соціокодів, основу яких складають вироблені на різних рівнях соціокультурних систем матеріальні та духовні цінності. Саме вони, як культурні феномени, завжди спрямовані в майбутнє та утворюють програми соціального життя. Культура генерує їх завдяки внутрішньому оперуванню знаковими системами, в яких закладено ті цінності та ціннісні орієнтири, що визначають специфіку та особливості формування різних типів культурної свідомості.

У більш широкому розумінні, у проекції осмислення свідомості цілих культурно-історичних епох, воно трансформується у поняття «типи культурної свідомості» і постає як «системи світосприйняття та світовідчуття, що складаються в ході моделювання світу людською свідомістю на різних етапах культурної історії та формуються як результат принципово різних способів цілісно-системного осмислення та «відчуття» світу і характеру свої «присутності» у ньому» [3, 693]. Саме в межах культурної свідомості виробляються специфічні уявлення про системні параметри та способи «влаштування» світу, до складу яких входять ідеали, норми, цінності тощо.

Відтак, з культурологічних позицій закономірно виникає потреба в уточненні поняття «культурна свідомість». Свідомість як атрибут сфери психіки суб'єкта належить до уявного (на противагу символічному) у структурному психоаналізі; до царини інтенціональності (на противагу предметності) у феноменології; до царини внутрішньо психічного (на противагу соціальному) в еволюціонізмі; до царини семантичного (на противагу знаковому) у семантиці культури. Оскільки в усіх випадках знаки та символи культури є результатом екстеріоризації смислів культурної свідомості або продуктом інтеріоризації, то культурна свідомість інтерпретується як смисли культури та їх знаково-символічні об'єктивації. Вони виявляються через такі духовні феномени як ідеї, віра, надія, знання, ідеали, цінності, норми тощо. Разом з тим, у просторі культурної свідомості певного культурного сенсу набувають як раціональні, так і позараціональні, реальні та уявні, повсякденні та трансцендентні феномени, що породжують ціннісно-смисловий континуум світу. Увесь цей поліфонічний комплекс знакових смислів та значень знаходить вираження у різних формах об'єктивації людської буттєвості та характеризує цілісні системи світосприйняття та картини світу, що формувалися на різних культурно-історичних етапах розвитку людства. Розкриття їх ціннісно-смислового змісту стає можливим через герменевтичну інтерпретацію знакових систем та символічних форм культури.

Суттєвою ознакою культурної свідомості є її образність. Це дозволяє через різні форми художньої творчості та культурні практики створювати «іншу реальність» як відношення до фактично наявної з позицій соціально-бажаного та індивідуального. Такою реальністю сьогодні є візуальна та віртуальна реальність, що постає як продукт культурної свідомості. У сучасних умовах культурна свідомість позиціонується в образах культуротворчості, в яких традиційні системи способів та засобів формотворення активно доповнюються сучасними візуальними, комунікативними та арт-практиками (дизайн, мода, реклама, іміджмейкінг тощо). Домінування образного методу рефлексії, що характеризується пріоритетністю візуального над вербальним, підсвідомого над свідомим, створює підстави для трансформацій сучасних культурних практик у проекціях візуальних, інформаційних, комунікативних технологій.

Висновки. Уточнення змісту концепту «культурна свідомість» обумовлено необхідністю розширення концептосфери сучасної теоретичної культурології, що сприятиме подальшому розкриттю ціннісно-змістового та смислотворчого потенціалу культури. З окреслених позицій концепт «культурна свідомість» інтерпретується як смисли культури та їх знаково-символічні об'єктивації, виявом яких стають такі духовні феномени як ідеї, віра, надія, знання, ідеали, цінності, норми тощо. Увесь цей поліфонічний комплекс смислів та значень знаходить вираження у різних формах об'єктивації людської буттєвості, тим самим характеризуючи цілісні системи світосприйняття та картини світу, сформованих на різних культурно-історичних етапах розвитку людства. Продуктом культурної свідомості Постмодерну стає візуальна та віртуальна реальність, в межах яких традиційні системи прийомів та засобів формотворення активно доповнюються сучасними візуальними, комунікативними та арт-практиками.

Література

1. Гуссерль Э. Философия как строгая наука. Новочеркасск: Агенство САГУНА, 1994. 357 с.
2. Залужна А. Морально-естетичні засади життєвого світу людини: монографія. Рівне: НУВГП, 2012. 238 с.
3. Культурология: энциклопедия: в 2-х т. Т. 1 / гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит. Москва: РОССПЭН, 2007. 1392 с.
4. Лешкевич Т. Философия науки: учеб. пособие. Москва: ИНФРА-М, 2008.271 с.
5. Личковах В. Некласична естетика в культурному просторі XX — початку XXI століть: монографія. Київ: НАКККіМ, 2011.224 с.
6. Надольний І. Філософія. Суспільство. Культура (Філософські стежини в модернізації українського суспільства: державотворчий та культурологічний вимір). Київ: НАКККіМ, 2013. 335 с.
7. Найдорф М. И. Введение в теорию культуры: основные понятия культурологии: курс лекций. Одесса: Optinum, 2004.175 с.
8. Опанасюк О. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія. Київ: Аура-Букс, 2018. 472 с.
9. Семёнов А. , Семёнова В. Типы культурного (художественного) сознания: монография. Санкт-Петербург: Дорога жизни, 2010.483 с.
10. Сіверс В. Культура і свідомість // Історія світової культури. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 7-25.
11. Сіверс В. Філософія науки: навч. посіб. Київ: НАКККіМ, 2017. 144 с.
12. Степин В. Теоретическое знание. Структура, историческая эволюция. Москва: Прогресс-Традиция, 2003.744 с.
13. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления /пер с нем., вступ. ст. В. Бибихина. Москва: Республика, 1993. 445 с.
14. Храпов С., Кашкаров А. Культурное сознание в информационную эпоху: в 3-х ч. Ч. II. // Грамота. 2015. № 11 (61). С. 196–198.

References

1. Husserl E. (1994). Philosophy as a rigorous science. Novocherkassk: SAHUNA Agency. 357 p.
2. Zaluzhnaya A. (2012). Moral and aesthetic principles of the human life world: monograph. Rivne: NUVGP. 238 p.
3. Culturology. (2007). Encyclopedia: in 2 t. T. 1ch. E.d. and aut project S. Ya. Levit. Moscow: ROSSPEN. 1392 p.
4. Leshkevich T. (2008). Philosophy of science: study. allowance Moscow: INFRA-M. 271 p.
5. Lychkovah V. (2011). Non-Classical Aesthetics in the Cultural Space of the 20th - the beginning of the 21st Century: Monograph. Kiev: NAKKKiM. 224 c.
6. Nadolnuy I. (2013). Philosophy. Society. Culture (Philosophical Paths in the Modernization of Ukrainian Society: State-building and Cultural Dimension). Kyiv: NAKKKiM. 335 p.
7. Naydorf M. (2004). Introduction to the theory of culture: the basic concepts of culturology: the course of lectures. Odessa: Optinum. 175 p.
8. Opanasyuk O. (2018). Intentional in the cultural space: art studies, cultural and philosophical aspects: monograph. Kyiv: Aura-Buks. 472 p.
9. Semenov A., Semenova V. (2010). Types of cultural (artistic) consciousness: monograph. St. Petersburg: The Road to Life.483 p.
10. Sivers V. (2011). Culture and Consciousness. History of World Culture. Kyiv: NACCK. pp. 7-25.
11. Severs V. (2017). Philosophy of science: teaching. manual Kyiv: NAKKKiM. 144 p.
12. Stepin V. (2003). Theoretical knowledge. Structure, historical evolution. Moscow: Progress-Tradition.744 p.
13. Haidegger M. (1993). Time and Being: Articles and Speeches. First Photo, Introduction. Art. V. Bibikhin Moscow: Republic. 445 p.
14. Khrapov S., Kashkarov A. (2015). Cultural consciousness in the informational era: in 3 ch. Ch. II. Diploma. No. 11 (61). pp. 196-198.

УДК: 130.2:316

Гоцалюк Алла Анатоліївна,
доктор філософських наук,
доцент кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-5171-536X
goz_pravo@ukr.net

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ МИСТЕЦТВІ

Метою роботи є визначення особливостей збереження традицій сучасному українському декоративно-прикладному мистецтві. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні діалектичного, аналітичного методів для виокремлення особливостей та форм сучасного українського декоративно-прикладного мистецтва; функціонально-інструментальний – дослідження трансформацій декоративно-прикладного мистецтва та їх вплив на зміни естетичних смаків та уподобань споживачів. **Наукова новизна** полягає у тому, що поглиблено вивчено особливості збереження традицій сучасному українському декоративно-прикладному мистецтві. **Висновки.** У результаті дослідження, дійшли висновку, що феномен неотрадиціоналізму позначився на більшості творів декоративно-прикладного мистецтва, реалізуючись у різних художніх стилях і напрямках з використанням низки сучасних технологій та матеріалів. В умовах стрімкої динаміки тенденцій етнокультурної еволюції дизайну одягу, інтер'єру й побутових речей зміна художніх стилів і течій є суголосною з новітніми технологічними процесами й прагненням подолати суперечність між уніфікацією предметно-просторового середовища і тенденцією його індивідуалізації. Встановлено, що сучасному декоративно-прикладному мистецтву внутрішньо притаманно новаторське формотворення й поширення творчої індивідуалізації. Визначено, що процес збереження традицій в сучасному українському декоративно-прикладному мистецтві бачиться в органічному поєднанні новаторського формотворення й використанні найсучасніших технологій з вічно живими казково-міфологічними мотивами й уявленнями східних слов'ян про космос та рідну природу.

Ключові слова: традиції, декоративно-прикладне мистецтво, неотрадиціоналізм, уніфікація предметно-просторового середовища, новаторське формотворення, етнодизайн.

Гоцалюк Алла Анатолиевна, *доктор философских наук, доцент кафедры ивент-менеджмента и индустрии досуга Киевского национального университета культуры и искусств*

Сохранение традиций в современном украинском декоративно-прикладном искусстве

Целью работы является определение особенностей сохранения традиций в современном украинском декоративно-прикладном искусстве. **Методология исследования** заключается в применении диалектического, аналитического методов для выделения особенностей и форм современного украинского декоративно-прикладного искусства; функционально-инструментальный – исследование трансформаций декоративно-прикладного искусства и их влияние на изменения эстетических вкусов и предпочтений потребителей. **Научная новизна** заключается в том, что углубленно изучены особенности сохранения традиций в современном украинском декоративно-прикладном искусстве. **Выводы.** В результате исследования сделан вывод, что феномен неотрадиционализма сказался на большинстве произведений декоративно-прикладного искусства, реализуясь в различных художественных стилях и направлениях с использованием ряда современных технологий и материалов. В условиях стремительной динамики тенденций этнокультурной эволюции дизайна одежды, интерьера и бытовых вещей смена художественных стилей и течений является созвучна с новейшими технологическими процессами и стремлением преодолеть противоречие между унификацией предметно-пространственной среды и тенденцией его индивидуализации. Установлено, что современному декоративно-прикладному искусству внутренне присуще новаторское формообразования и распространение творческой индивидуализации. Определено, что процесс сохранения традиций в современном украинском декоративно-прикладном искусстве видится в органическом сочетании новаторского формообразования и использовании самых современных технологий с вечно живыми сказочно-мифологическими мотивами и представлениями восточных славян о космосе и родной природе.

Ключевые слова: традиции, декоративно-прикладное искусство, неотрадиционализм, унификация предметно-пространственной среды, новаторское формообразования, этнодизайн.

© Гоцалюк А. А., 2018

Hotsaliuk Alla, *doctor of philosophical sciences Associate Professor of the Department of Event Management and the leisure industry Kiev National University Culture and Arts*

Preservation of traditions in contemporary Ukrainian decorative and applied art

The purpose of the article is to determine the features of the preservation of traditions for contemporary Ukrainian arts and crafts. **The methodology** is applied dialectical, analytical methods for isolating characteristics and forms of modern Ukrainian arts and crafts; functional and instrumental - the study of transformations of decorative and applied arts and their influence on changes in aesthetic tastes and preferences of consumers. **Scientific novelty** consists in the fact that in-depth study of features of preservation of traditions to modern Ukrainian arts and crafts. **Conclusions.** The study concludes that the phenomenon neo-tradition affected the majority of arts and crafts, realized in various art styles and directions using a number of modern technologies and materials. With the rapid evolution of the dynamics of ethnic and cultural trends in fashion design, interior and household items changing artistic styles and trends are in unison with the latest technological processes and the desire to overcome the contradiction between the unification of object-spatial environment and its trend of individualization. It has been established that contemporary decorative and applied art is inherently inherent in innovative forms of creation and the spread of creative individualization. It was determined that the process of preservation of traditions in modern Ukrainian arts and crafts is seen in the organic combination of innovative shaping and use the most advanced technologies ever live the fantasy, mythological motives and beliefs of Eastern Slavs of space and native nature.

Key words: tradition, arts, and crafts, neo-tradition unification object-spatial environment, innovative shaping, ethnic-design.

Актуальність теми дослідження. Здавна люди в міру розвитку естетичного смаку, створювали побутові речі не тільки корисними, а й ззовні привабливими, здатними підкреслити певний стиль художнього вираження дійсності, який підкреслює їх призначення, несе узагальнену інформацію про спосіб життя, епоху, про світобачення та життєві пріоритети народу. Естетична виразність прикладного мистецтва діє на людину щоденно і в тому полягає його важливість та незамінність. Деякі напрями цього мистецтва вже набули характеру окремого виду мистецтва; такими є, зокрема, конструювання одягу, ювелірне мистецтво, художні вироби із скла, окремі види керамічних виробів тощо. Популярність українського народного мистецтва і професійного декоративно-прикладного мистецтва в нашій країні та за її межами є по суті визнанням його здобутків. У предавніх образах цього мистецтва, його зручних для побуту формах й динамічних мотивах орнаменту сконцентровано символіку рідної природи, складні перипетії історичної долі, доброта й щедрість душі української людини.

Аналіз досліджень та публікацій. Проблематика традиційності в декоративно-прикладному мистецтві доволі детально вивчена на теренах України. Однак питання актуалізації традицій у сучасних творах декоративно-прикладного мистецтва потребує доопрацювання з огляду на зміни культурного середовища. Цій проблематиці присвячені твори таких науковців: М. Бойчук, С. Волков, О. Годенко, В. Жаворонок, Б. Тимків та ін.

Метою статті є визначення особливостей збереження традицій сучасному українському декоративно-прикладному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Сучасний дизайн декоративно-прикладної продукції позначений широким діапазоном технологій і матеріалів, стилів і напрямів. Процес поступової їх еволюції є закономірним у контексті з новітніми технологічними процесами та намаганням подолати протиріччя предметно-просторового середовища між прагненням його уніфікувати до його індивідуалізації зі збереженням тенденційності неотрадиціоналізму [1, 171].

Декоративно-прикладне мистецтво – це художнє оздоблення речей, що оточують і обслуговують нас, прикрашають наш побут, створюють родинний затишок. На межі XX–XXI ст. разом з активною світовою міграцією відбувається деяке послаблення етнічних і культурних особливостей європейських народів. Справді, треба визнати, що швидкий поступ глобальної цивілізації дещо зменшує культурні надбання окремих націй. В українському мистецтві також спостерігається «запозичення» мистецьких схем від інших культур. У добу глобалізації – це неминучий процес. Саме він призводить до поступової руйнації автентики національного мистецтва, тобто порушує семантико-ментальний код мистецьких творів.

Водночас глобалізація, як не парадоксально, породжує і зворотний процес, а саме: підштовхує як українське мистецтво, так і мистецтво багатьох європейських країн до національної ідентифікації, спрямовує до пошуків архетипів своєї культури, повертає до національної культурної спадщини, стимулює збереження національної самобутності.

Кожний народ упродовж своєї історії накопичує ідеї, традиції, які передає в спадок наступним поколінням. Тривалий час він формує базову структуру уявлень про світ, що відображуються передовсім у міфології. Саме вона є органічним поєднанням історичної правди і вигадки. Це підвалини, на яких базується розуміння мистецтва і літератури, етнонаціональна їх своєрідність [2], [3].

Нині, коли гостро постала проблема глобалізації культури, питання збереження генної історичної пам'яті, архетипів рідної культури є особливо актуальними і важливими. Для України, яка розміщена між Заходом і Росією, небезпека проникнення і впливу іншої маскультури вже реально усвідомлена. Щоб протидіяти цьому процесові, важливо не дати піти в небуття символам і знакам, які прийшли до нас через тисячоліття, а вдихнути в них нове життя, збагатити ними наше сьогодення. Необхідно віднайти саме ті глибинні полісемантичні образи, що були біля витоків української культури, з яких сформовано архетипові «матриці» сприйняття світу, які відображають усю систему уявлень наших предків про світ, уособлюють правічний Український Дух [4, 16].

У давніх слов'ян, зокрема східних, історію впорядкування всесвіту, історію космосу містили міфи, легенди, казки, пісні, а згодом – літописи. Саме з них дізнаємося про природний і людський світ, про моральні норми життя, про звичаї і свята наших предків. Яку величезну інформацію дають нам щедрівки, колядки, веснянки, пісні весільні й поховальні, численні приказки, примовки, прислів'я і загадки. І хоча релігійно-міфологічну цілісність язичництва в період християнізації було порушено, наші пращури зуміли багато зберегти і пристосувати до нової релігії (і свята, і певні традиції). Окремі мотиви, персонажі живуть у нашій культурі й донині. Чимало з них трансформувалося завдяки фантазії та уяві народних майстрів і професійних художників декоративного мистецтва. Безумовно, у процесі розвитку українського мистецтва трактування багатьох знаків і символів значно змінено.

Народне декоративне мистецтво України розвивалось у двох основних формах – домашнє художнє ремесло й організовані художні промисли, пов'язані з ринком. Природні багатства України, вигідне географічне і торговельне положення сприяли розвиткові домашніх ремесел та організованих художніх промислів. Як уже зазначалося, перехід від мануфактур до фабрик, промислового виробництва у XIX ст. негативно позначився на подальшому розвиткові художніх промислів, основа яких - традиційна художня рукотворність.

До того ж, українське народне декоративне мистецтво – це все ж величезний світ духовної і матеріальної спадщини етносу, набуток художніх ідей численних поколінь народу, дорогоцінна скарбниця, що живить сьогодні професійно-мистецьку творчість. Шлях розвитку мистецтва – це постійний процес відокремлення, виділення його видів. Він відбувається безперервно, на різних етапах історії людського суспільства.

Мистецтво, що зародилося в процесі трудової діяльності, нерозривно пов'язане з життям народу, першопочатково було тільки народним. Демократизм народного мистецтва як особливого засобу пізнання, відображення та творення дійсності, виховання й ґрунтування людей мав важливе значення для майбутнього розвитку художньої культури.

Високого художнього рівня досягли художні ремесла у східних слов'ян (метал, кераміка, різьблення на дереві тощо). Їхню оригінальну, високохудожню творчість засвідчують збережені пам'ятки, літописні дані та описи іноземців, які за рівнем художнього ремесла ставили Давню Русь на друге місце після Візантії.

Декоративно-прикладне мистецтво безпосередньо входить у сферу матеріальної і духовної культури народу. У цьому плані становлять інтерес думки дослідників про аспекти умовного розмежування матеріальної і духовної культури, спеціальне виділення художньої культури на тій основі, що в останній відбувається процес злиття матеріальної, реальної форми і духовного змісту. Килими, кераміка, одяг, тканини, вишивка є результатом як духовної, так і практичної діяльності людей.

Поступово традиціоналізуючись, самобутнє народне мистецтво України втілилося у килимарстві, художній вишивці, кераміці та різьбленні по дереву. Кінець XIX – початок XX ст. позначилося розвитком народно-ужиткового мистецтва у напрямі бережливого ставлення до його видів та форм. Українське народно-ужиткове мистецтво характерне оригінальними композиціями, в яких задіяні фантастичні квіти, звірі та птахи, вибагливі рослинні та геометричні орнаменти. Крім того воно славиться прекрасними різьбленими інкрустаціями, в яких використовується бісер, перламутр, ріг, різнокольорова деревина, Користуються великою популярністю барвисті вишиванки та килими. Найвідоміші осередки прикладної майстерності знаходяться у Решетилівці Полтавської області (килимарство), Ічні і Дегтярах Чернігівської області (гончарство), Косіві, Пістині та Яворіві в Івано-Франківській області (керамічні вироби, різьблення), фаянсові вироби виготовляють у Кам'яних бродах Житомирської області. У XIX ст. було створено й заводи з вироблення фарфору та скла.

Культурна спадщина декоративно-прикладного мистецтва базується на загальноукраїнських національних традиціях, які передаються з покоління в покоління, збагачуючись змістовно і духовно. Споконвіку у слов'ян дерево було основним матеріалом для формування предметного довкілля. Здебільшого з дерева будувалися житлові і господарські будинки, церкви і каплички. Значною мірою це зумовлювалося доступністю й дешевизною деревини.

Початок художньої обробки дерева своїм корінням сягає чи не найпоширенішого виду ремесла - майстерної обробки дерева в усіх його видах. Як відзначають вітчизняні науковці-мистецтвознавці (І. Дида, А.Чебикін та ін.), ще належить створити об'ємну базу систематизованих теоретичних надбудов еволюції розвитку не лише в художній обробці дерева, а і в інших видах декоративно-прикладного мистецтва України [5, 56].

Упродовж історії декоративно-прикладне мистецтво України неодноразово змінювало свій вигляд, переживаючи то падіння, то злети, але щораз відкриваючи нові прикмети національної культури. Та й шлях українського мистецтва в цілому позначений неабиякими контрастами, нерівномірністю внаслідок трагічної історії, складних умов існування нації та культури.

Сучасні художники з професійної декоративної майстерності в найрізноманітніших мистецьких жанрах і техніках використовують різноманітні матеріали в контексті сюжетного, образно-пластичного композиційного рішення. Послуговуючись однаковими символами, індивідуально кожен митець надає їм своє, нерідко неспоріднене, змістовне значення. Це робить символіку декоративного мистецтва доволі строкатою та суперечливою.

З цікавістю сприймаються постмодерністські інтерпретації найдавніших символічних форм (глека, макітри, миски), здійснені сучасними художниками-керамiками Леонідом Богинським, Володимиром Оврахом, Олександром Росєм та Андрієм Скорим та ін., які, як ми бачимо, можуть бути універсальними і яскравими засобами втілення найсучасніших мистецьких ідей. Зазначені предмети, які були найритуалізованішими символами вмістилища душ і духів у прадавні часи, використовували в обрядових слов'янських ритуалах, пов'язаних з шануванням предків. Створені нашими пращурами зразки стилізованого домашнього посуду просякнуті ідеєю антропоморфізму, що проявляється не лише у формах, а й у побутово-господарській лексиці (назві окремої частини посуду: горло, плічка, ручки, носик тощо), утіленої здатністю, як і людина, народжуватися та вмирати [6, с. 141].

Центральним скульптурно-декоративним зразком професійної оригінальної кераміки художників У. Ярошевич, Г. Липи та П. Печорного є образ язичницької Берегині, яка разом з Родом породила все суще і виступала охоронницею і заступницею наших предків. Кожен з цих митців створив оригінальний образ цього стародавнього жіночого божества - годувальниці й захисниці сімейного вогнища, Жінки-Матері великої життєдайної сили, неповторного у своїй материнській любові до людства. А засобами художнього текстилю її інтерпретували Л.Довженко, Н. Борисенко та Н. Саєнко. Гармонійне поєднання художниками рослинних і тваринних мотивів при зображенні Берегині як упорядкувальниці Всесвіту й всієї живої природи наділяє її життєтворною енергією і стійко асоціюються із скульптурами неолітичних богинь, яким колись поклонялася людина. Це Рожаниця, богині пологів; Берегиня, захисниця від лиха; Мокоша, богиня животворящої вологи.

Українські гобелени та батики, створені Н. Гронською, Т. Кисельовою та Л. Майданець-Саєнко, Н. Саєнко, відтворили образ древнього універсального Світового Дерева як символу невичерпного життя. Саме це Дерево, яке називалося по-різному: Деревом життя, Космічним деревом, Райським дерево, Деревом просвітління в залежності від його сприйняття світовими культурами, і було невід'ємним образно-пластичним компонентом культури всіх народів світу, основним традиційним символом безсмертного життя. Його вертикальна спрямованість є втіленням світової вісі (axis mundi), коріння - неосяжних глибин підземного світу, а стовбур з гіллям - землі з рослинами та живими істотами. За твердженням М. Еліаде, загадковий Всесвіт, неосяжний космос сприймався давньою людиною у формі велетенського дерева, здатного до постійного самовідродження. У Світовому Дереві наші пращури вбачали джерело життя й плодючості, знання і мудрості. Воно символізувало також жіночу силу – безсмертну продовжувачку людського роду [7, 21].

Спираючись на багатовікову культурну традицію, прикарпатські митці звертаються до експресивної мови геометрії кола (символ абсолютної довершеності у дохристиянському культі сонця, мандалу тибетських монахів, сферичних конструкцій прадавніх астрономів тощо), квадрату (символу орієнтації людини у просторі, знаку матеріального світу, чотирьох життєдайних стихій та сторін світу), трикутника (символу триєдності, в язичництв - людської душі, а у християнстві - Святої Трійці). Щоправда, у творах сучасних художників світоглядні змісти давньої символіки, як правило, втрачаються, й вони постають лише орнаментальними мотивами (мистецькі композиції О. Парути-Вітрук, Л. Квасниці-Амбіцької та В. Ганкевича, Б. Губаля).

Митці, які використовують техніку батика, послуговуються першоджерелами народного мистецтва. Їх звернення до його прадавньої практики допомагає поєднати у своїх композиціях старовинний досвід і сучасне художнє мислення, втілити в них неосяжний і плинний час. У творах художників Н. Дяченко-Забашти, Л. Нагорної, З. Шульги, Г. Забашти, А. Шнайдера відчувається генетичний зв'язок з

минувшиною, подих віків через орнаменти і символи керамічних виробів, які нагадують первісні архетипи трипільської культури.

Професійних митців сучасної української декоративної майстерності, які прагнуть відновити давні народні традиції ремесла, надихають пам'ятки трипільської культури і княжої доби, традиційносхідної слов'янської етики та естетики. Роботи художниць Л. Семикіної, Г. Забашти, Т. Печенюк та ін. відображають символіку закодованих орнаментів язичництва та християнства.

Продовжують залишатися актуальними і у XXI ст. інтерпретовані на сучасний лад біблійні мотиви та християнські образи. «Християнство, – зазначає І. Нечуй-Левицький, - принесло ще один елемент в давню українську міфологію, надавши міфічним богам колорит християнський, змінивши давніх богів на Христа, св. Петра, св. Миколу і Богородицю й змішавши докупи події християнської історії і факти міфологічні» [8, 7-8]. Через більше ніж 100 років у своїх архаїзованих і водночас модерних творах майже те саме творять майстри професійної кераміки, скла, текстилю.

Привабливими для сучасних художників-декораторів є символічні образи хреста, райського птаха, а також риби. Остання як ранньохристиянський символ причастя Христа асоціювався у багатьох попередніх релігіях з божествами кохання й родючістю землі. Середземноморська культура бачила в ньому ще і символ щастя. Нерідко сучасні митці у своїх роботах використовують образ янгола, підкреслюючи його неземне походження й мотив ковчегу - символу спасіння людства від гріховного безбожжя через хрещення, корабля, який не потопає у житейському морі.

Перелік цих символів може бути нескінченним. Декоративно-прикладне мистецтво постійно розширює діапазон своїх зображальних засобів, поглиблює філософічність змісту й ускладнює образність художнього рішення твору.

Потужною символічною силою наділяється квітка, яка часто використовується в декоративному мистецтві.

Архетиповий символ духовного в людині – квітка – вважається у світовій художній культурі знаком Землі і центром Всесвіту. Квітуча рослина асоціюються передусім з весною, красою природи, символікою молодості, здоров'я й радості життя, сонячного й оптимістичного сприйняття природи, смислу життя. Культ квітучої рослини супроводжував людину весь її життєвий шлях і навіть по смерті. Голови українських дівчат, як у Давній Греції та Римі, на святах прикрашали барвисті вінки [9, 380].

Сучасне інформаційне суспільство характерне зростанням духовних запитів людей, які не задоволені домінуванням раціонального над емоційно-почуттєвим під впливом тотальної прагматизації. На зміну цій стильовій системі прийшли інші напрями та стилі. Серед них - фольклорний напрямок.

Реалізації художньо-естетичних потреб українців успішно сприяє діяльність дизайнерів на ниві декоративно-прикладної майстерності, поглибленій у народно-етнографічні джерела. Власне етнодизайн існував завжди, адже творча діяльність народних майстрів та професійних художників має в собі національні риси. Тому нині існує стійка зацікавленість тими видами прикладного мистецтва, які спрямовані на створення досконалих естетичних практичних об'єктів матеріального середовища. Значною мірою ця зацікавленість стосується дизайну, об'єкти якого включають в себе сукупність естетичних, функціональних, ергономічних технологічних властивостей.

Всі ці риси притаманні й предметам народного мистецтва, яке з повним правом можна назвати етнодизайном. Протягом останніх десятиліть традиційне прикладне мистецтво перебувало у кризовому стані. На нашу думку, становлення етнодизайну як нової поліфункціональної галузі гуманітарної теорії і практики потребує передачу молодим художникам знань навичок, вироблених цілими поколіннями народних майстрів, кваліфікованої підготовки їх у вищих мистецьких навчальних закладів із застосуванням новітніх освітньо-виховних методик і технологій. Художники-дизайнери у своєму зв'язку з народним мистецтвом, природою дотримуються у своїй діяльності живих традицій у шанобливому ставленні до природи, фольклору.

Художник М. Бойчук започаткував новий творчий напрямок в галузі монументально-декоративного мистецтва, який ґрунтувався на традиціях українського середньовічного іконопису. Він писав: «Український народ у своїх кращих колективних творах надає таке саме розуміння мистецтва, як і ми. Треба лише аналізувати, дивитися, у який спосіб переводиться в дійсність, який має містично-ідеалістичний смак... як витворюється національний тип [10, 345].

Килимарство та декоративне скло все активніше використовується в якості культурного простору для втілення символічних образів у яскравих декоративних формах. Великого значення в оформленні інтер'єрів набуває гобелен — сюжетний килим великих розмірів. Багата українська традиція гобелена, який став дуже популярним на початку XX століття. Основоположниками українського гобелена були Є. Кульчицька, М. Бойчук, С. Колос. Нині ці традиції продовжують насамперед випускники Львівського інституту побутового і декоративного мистецтва. Гобелен демонструє багатство пластичних

можливостей, є синтетичним жанром. У ньому поєднується гладкий текстиль і навіть «текстильна скульптура» – об'ємне ткацтво.

Висновки. Таким чином, феномен неотрадиціоналізму позначився на більшості творів декоративно-прикладного мистецтва, реалізуючись у різних художніх стилях і напрямках з використанням низки сучасних технологій та матеріалів. В умовах стрімкої динаміки тенденцій етнокультурної еволюції дизайну одягу, інтер'єру й побутових речей зміна художніх стилів і течій є суголосною з новітніми технологічними процесами й прагненням подолати суперечність між уніфікацією предметно-просторового середовища і тенденцією його індивідуалізації. Сучасному декоративно-прикладному мистецтву внутрішньо притаманно новаторське формотворення й поширення творчої індивідуалізації. Процес збереження традицій в сучасному українському декоративно-прикладному мистецтві бачиться в органічному поєднанні новаторського формотворення й використанні найсучасніших технологій з вічно живими казково-міфологічними мотивами й уявленнями східних слов'ян про космос та рідну природу, які сповнені глибоким сакральним змістом, на жаль, нині уже втраченим.

Література

1. Тимків Б. М. Роль етнодизайну в підготовці художників декоративно-прикладного мистецтва. *Декоративно-ужиткове мистецтво й етнодизайн у технологічній професійній освіті. Наукові записки. Серія: Педагогка.* 2011. С. 171-176.

2. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. 2-е изд., испр. Москва: Искусство, 1995. 320с.

3. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 2001. 608 с.

4. Годенко О. Образи-коди пам'яті (Скульптурні Мамаї Володимира Наконечного). *Образотворче мистецтво*. 2007. № 3. С. 16.

5. Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво: історія, теорія, практика. *Вісник ЛДІПДМ*. Львів: Світ, 1992. 156 с.

6. Волков С.М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка; Ін-т культурології НАМ України. Київ, 2010. 248 с.

7. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. Київ: Обереги, 2003. 144 с.

8. Жаворонок В. Знаки української етнокультури. Словник-довідник. Київ: Довіра, 2006. 703 с.

9. Бойчук М. Л. З нагоди коломийської виставки українського домашнього промислу. Літературно-науковий вісник. Київ, 1912. Т. LX. Кн. XI. листопад. С. 344-347.

References

1. Tymkiv B. M. (2011). The role of ethnodizaina in the preparation of artists of decorative and applied arts. Dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo y etnodyzayn u tekhnolohichniy profesiyniy osviti. Naukovi zapysky. Seriya: Pedahohka, 171-176 [in Ukrainian].

2. Losev A. (1995). The Problem of Symbol and Realistic Art. 2nd ed., Corr. Moskva: Iskusstvo [in Russian].

3. Rudnev V. (2001). Encyclopedic Dictionary of Twentieth Century Culture. Moskva: Agraf. [in Russian].

4. Godenko O. (2007). Images-Codes for Memory (Sculptural Mamy Vladimir Nakonechny). Obrazotvorche mystetstvo. 3, 16 [in Ukrainian].

5. Decorative and applied arts: history, theory, practice (1992). Visnyk LDIPDM. L′viv: Svit [in Ukrainian].

6. Volkov S. M. (2010). Institutionalized socio-cultural systems: regional specificity and dynamics. Institut kul′turolohiyi NAM Ukrayiny. Kiev [in Ukrainian].

7. Nechuy-Levytsky I. (2003).Worldview of the Ukrainian people. Sketch of Ukrainian mythology. Kyiv: Oberehy [in Ukrainian].

8. Zhavoronok V. (2006). Signs of Ukrainian ethnoculture. Dictionary-directory. Kyiv: Dovira [in Ukrainian].

9. Boychuk M. L. (1912) On the occasion of the Colomian exhibition of Ukrainian domestic fishing. Kyiv, T. LX. in. XI November, 344-347 [in Ukrainian].

УДК 130.2:79(793.2)

Бабушка Лариса Дмитрівна,
кандидат філософських наук, доцент,
докторант кафедри історії та теорії культури
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
ORCID 0000-0001-8563-646X
larisababushka@gmail.com

ФЕСТИВАЦІЯ ЯК РИТУАЛІЗОВАНИЙ АРТ-ПРОСТІР У ВИМІРАХ ГЛОБАЛІЗМУ ТА АЛЬТЕРГЛОБАЛІЗМУ

Метою дослідження є характеристика дієвих механізмів, архетипів й реалій фестивації в межах ритуалу та ідеації як своєрідного естетичного механізму артизації культури повсякдення в контексті глобалізаційних та альтерглобалізаційних інтенцій. **Методологія** дослідження передбачає семіотичний метод, тобто, семіотика знакових реалій комунікації тісно презентується як соціокультурний простір, де і формується образ сучасного свята (Festive), який набуває синтетичного, діалектичного й водночас трансформативно тотального характеру, що мімікрує між глобалізаційними та альтерглобалізаційними інтенціями. Також використано метод соціопрагматики у контексті лінгвістичних парадигм, соціологічних, а також семіотичних підходів, що пов'язані з презентацією та аналізом комунікативних повідомлень текстових, екранних, візуальних, які характеризують феномен артизації в контексті конструювання моделей арт-простору. У дослідженні застосовуються також феноменологічний, історико-генетичний, філософсько-культурологічний та порівняльний методи, які використовувались для експлікації фестивації культуро творчого процесу та прояснення їх смислової інтенціональності. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні естетичних ознак категорії фестивації в рамках діючих механізмів комунікативних систем, зокрема, соціопрагматики, симіозу та актуалізації культурно-історичного потенціалу. А також у виявленні культуротворчого аспекту комунікативної прагматики фестивації як реально діючого механізму масової культури. **Висновки.** Доведено, що фестивальні заходи є виходом мистецтва в контекст культури повсякдення, це відбувається за допомогою арт-практик, та постають ареною розмивання меж мистецтва й аматорської творчості. Святкова стихія дедалі частіше перетворюється на своєрідну можливість експериментальних образних майданчиків (найрізноманітніші за жанровою специфікою Fest, етно-фольклорні «Шешори, «Країна Мрій», «Дзвінкі перлини Верховини» (Свято Коломийки, «Гоголь-фест», фестивалі-конкурси «Червона рута», «Оберіг», «Танці з зірками» тощо) та інші театральні, музичні фестивалі, в яких можливість експериментування є необмеженою.

Ключові слова: фестивація, ритуал, символ, семіотика, арт-простір, глобалізм, альтерглобалізм

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

Фестивизация как ритуализированное арт-пространство в измерениях глобализма и альтерглобализма

Целью исследования является характеристика действенных механизмов, архетипов и реалий фестивизации в пределах ритуала и идеации как своеобразного эстетического механизма артизации культуры повседневности в контексте глобализационных и альтерглобализацийних интенций. **Методология** исследования предполагает семиотический метод, иными словами, семиотика знаковых реалий коммуникации тесно презентуется как социокультурное пространство, где и формируется образ современного праздника (Festive), который приобретает синтетический, диалектический и одновременно трансформированный тотальный характер, и мимикрирует между глобализационными и альтерглобализационными интенциями. Также использован метод социопрагматики в контексте лингвистических парадигм, социологических, а также семиотических подходов, связанных с презентацией и анализом коммуникативных сообщений текстовых, экранных, визуальных, характеризующих феномен артизации в контексте конструирования моделей арт-пространства. В исследовании применяются также феноменологический, историко-генетический, философско-культурологический и сравнительный методы, которые использовались для экспликации фестивизации культуры творческого процесса и прояснения их смысловой интенциональности. **Научная новизна** работы заключается в расширении эстетических признаков категории фестивизации в рамках действующих механизмов коммуникативных систем, в частности, социопрагматикы, симиоза и актуализации культурно-исторического потенциала. А также в выявлении культуротворческого аспекта коммуникативной прагматики фестивизации как реально действующего механизма массовой культуры. **Выводы.** Доказано, что фестивальные мероприятия является выходом искусства в контекст культуры повседневности, это происходит с помощью арт-практик, и становятся ареной размывания границ искусства и любительского творчества. Праздничная стихия все больше превращается в своеобразную возможность экспериментальных образных площадок (самые разнообразные по жанровой спецификой Fest, этно-фольклорные «Шешоры, «Страна Грез», «Звонкие жемчужины Верховины», «Гоголь-фест», фестивали-конкурсы «Червона рута», «Оберег», «Танцы со звездами» и т.п.) и другие театральные, музыкальные фестивали, в которых возможность экспериментирования является неограниченной.

Ключевые слова: фестивизация, ритуал, символ, семиотика, арт-пространство, глобализм, альтерглобализм

© Бабушка Л. Д., 2018

Babushka Larisa*, candidate of Philosophical Sciences, associate professor, doctoral student of history and theory of culture historical and theoretical faculty of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Festivation as a ritualized art space in the dimensions of globalism and alterglobalism

The purpose of the research is to describe the effective mechanisms, archetypes and the realities of the festivation within the limits of the ritual and the ideation as a kind of aesthetic the mechanism of the cultural culture of everyday life in the context of globalization and alterglobalization intentions. **The research methodology** suggests the semiotic method, that is, the semiotics of sign communication realities is closely related Presented as a socio-cultural space, where the image of modern holiday is formed (Festive), which becomes synthetic, dialectical and at the same time a transformational total character that mimics between globalization and alterglobalization intentions. The method is also used sociopragmatics in the context of linguistic paradigms, sociological, as well semiotic approaches related to presentation and analysis communicative messages of text, screen, visual, which characterize the phenomenon of artistic activity in the context of constructing models of art- space The study also uses phenomenological, historical- genetic, philosophical and culturological and comparative methods which are were used to explicate the culture of the creative process and clarification of their semantic intentionality. **Scientific novelty of work** is to expand the aesthetic features of the festivation category within the existing one's mechanisms of communicative systems, in particular, sociopagramatics, symiosis and actualization of cultural-historical potential. And also in detection the cultural aspects of the communicative pragmatics of the festivation as real active mechanism of mass culture. **Conclusions**. Festival events are available the output of art in the context of the culture of everyday life that goes on with the help of art practice and appear to be the scene of blurring of art and art amateur creativity. Festive element is increasingly transformed into a peculiar opportunity for experimental shaped platforms (the most diverse genre specificity of «Fest», ethno-folklore: «Sheshory», «Kraina Mriy», «Ringing pearls of Verkhovyna» (Holyday of «Kolomyika»), «Gogol Fest», festivals-competitions «Chervona ruta», «Oberig», «Dancing with stars», etc.) and other theatrical, musical festivals, in which the opportunity for experimentation is unlimited.

Key words: festival, ritual, symbol, semiotics, art space, globalism, alterglobalism.

Актуальність теми дослідження. Процеси сучасної культури, супроводжувані глобалізмом й альтерглобалізмом, позначені амбівалентним, почасти полівалентним характером й пов'язані, з одного боку, взаємообміном та збагаченням полілогу культур, а з іншого – ризиками нівелювання та тривіалізації естетичних, художніх цінностей, нерідко втратою національної культурної ідентичності. Проблема фестивації імпліцитно існує в межах моделей, пов'язаних із ритуалом та ідеацією, що тяжіють до етнокультурних імплікацій, а відтак, мультикультуралізму та мультиідентичності, геополітичних презентацій культурного нігілізму та альтерглобалізму. Багатомірність емпіричного знання, яке утримує здебільшого позанауковий контекст, спрямовує до осмислення й дискурсивності проблеми фестивації, пов'язаної з генеалогією та рефлексією культури, де перша виявляє подібність, проформу, тотожність із самою собою, а друга – орієнтована на відмінність й розпізнання «іншості», формоутворюючі конструкти. Останню доволі часто пов'язують з процесами сучасної кроскультурності, ризомності, пастишності, однак взаємопроникнення культур одна до одної, їх обмін існували впродовж віків, хоча й не артикулювалися у презентаційному вимірі. Відтак, слушно вести мову швидше про тенденцію динамічної інтенсифікації, пришвидшення та масштабності поширення глобалізаційних та альтерглобалізаційних проектів, аніж їх новизну.

Аналіз досліджень і публікацій. Значний внесок до тематичної проблематики здійснювався впродовж усіє історії розвитку філософської та культурологічної думки, адже свято завжди було універсалією буття. Процес фестивації культуротворчості охоплює увесь контекст інтегративного змісту культурних арт-практик, носить міждисциплінарний характер, відтак ці тенденції находять відображення у працях мислителів М. Бахтіна, О. Ф. Лосєва, К. Левіна, Г. Костіної, Ф. Мюре, В. Савчука, В. Тернера, З. Фрейда, М. Хренова та інших; дослідженнях культуротворчості в контексті глобалізму та альтерглобалізму З. Баумана, Д. Гелда, Е. Мак-Ґрю, вітчизняних науковців, що досліджували ґенезу чуттєвої культури в мистецтві та різні аспекти культуротворчості Т. Андрущенко, М. Бровка, Т. Гуменюк, Л. Левчук, Ю. Легенького, А. Канарського, Т. Кривошеї, С. Кримського, О. Оніщенко, О. Поліщук, С. Тишка та інші. Варто зауважити, що кожен з них по-своєму в межах того чи іншого предмету дослідження так чи інакше піднімає проблему фестивації, але вона існує імпліцитно в межах заданих моделей, які так чи інакше тяжіють до етнокультурних імплікацій, згодом мультикультуралізму та мультиідентичності, геополітичних презентацій культурного нігілізму та альтерглобалізму.

Метою дослідження є характеристика дієвих механізмів, архетипів й реалій фестивації в межах ритуалу та ідеації як своєрідного естетичного механізму артизації культури повсякдення в контексті глобалізаційних та альтерглобалізаційних інтенцій.

Провідним методом дослідження визначається соціопрагматика, тобто презентація у контексті лінгвістичних парадигм, соціологічних, а також семіотичних підходів, що пов'язані з презентацією та аналізом комунікативних повідомлень текстових, екранних, візуальних й інших презентацій, які характеризують феномен артизації в контексті конструювання моделей арт-простору. Іншими словами, семіотика знакових реалій комунікації тісно презентується як соціокультурний простір, де і формується образ сучасного свята (Festive), який набуває синтетичного, діалектичного й водночас трансформативно тотального характеру, що мімікрує між глобалізаційними та альтерглобалізаційними інтенціями.

Виклад основного матеріалу. Історико-культурологічні рефлексії сучасних дослідників, які вдаються до реконструкцій специфічних типів людської поведінки, нерідко непомітно для самих себе підміняють місцями звичне співвідношення ритуального й прагматичного. Це своєрідна постмодерністська інтонація подвійного кодування, коли будь-яка культурна практика стає не лише амбівалентною, а й полівалентною, де ритуальне й прагматичне, сакральне й профанне трансгресують одна до одної, обмінюються місцями. Звертаючись до архаїчних традиційних культур, базисом повсякденної трудової діяльності людини був ритуал. Сучасний дослідник В. І. Овчаренко в Новітньому філософському словнику (за загальною редакцією Грицанова), вказує на семантику мовних позначень ритуалу, яка свідчить про спорідненість двох основних значень – «священнодійство» й «порядок ритуалу» як священнодійство, пов'язане з встановленням або підтриманням вселенської й соціальної впорядкованості. Зокрема, соціальний досвід архаїчних колективів він представляє як «чергування двох основних станів: а) життєдіяльності в упорядкованому й стабільному космосі, священні центри якого забезпечують надійний захист від сил хаосу, витіснених за межі впорядкованого світу; б) періодичної хаотизації космосу при проходженні ним критичних точок свого існування (фази "структури" і "коммунітас", за В. Тернером)» [7, 839]. Тимчасова позаструктурність світу, що виявляється в архаїчному святі, є продуктивною, оскільки забезпечує оновлення могутності сакральних об'єктів. Формою обов'язкової людської участі в святковому оновленні світу і постає архаїчний ритуал. Механізм дієвості ритуалу засвідчує підкреслений характер суперечності загальноприйнятим нормам: асоціативно, занурюючи застарілий космос в плідний хаос, і цим самим відновлюючи споконвічний порядок речей. Природа архаїчного ритуалу є синкретичною, до нього в процесі раціоналізації міфічної свідомості підіймаються більш пізні спеціалізовані форми діяльності: виробничо-економічна, військово-політична, релігійно-культова, художня. Відтак, ритуал слугує «засобом інтеграції і підтримки цілісності людських колективів (Малиновський, Дюркгейм), а також знімає психологічну напругу і гармонізує людську психіку (Юнг)» [7, 839]. Дослідник, який поєднав британську школу антропології з французькою щодо розуміння ритуалу, В. Тернер вказує на нього як важливий засіб постійної підтримки загальних норм і цінностей народу, оскільки складна система ритуалу пов'язана з символом, наслідуванням і сприйняттям, тобто спирається на домінантні сторони людської психіки. Автор праці «Символ і ритуал» розглядає структуру останнього в чотирьох аспектах, а саме, символічному, ціннісному, телеологічному, рольовому. Перший аспект подає ритуал в контексті «збору символів», а останній як «найдрібнішу одиницю ритуалу, що зберігає специфічні особливості ритуальної поведінки» [10, 4]. Другий аспект – це «передача інформації щодо найважливіших цінностей та їх ієрархій. Третя точка зору – це погляд на ритуал як на систему цілей і засобів, які здатні й не утримувати релігійного значення. І, нарешті, четверта точка зору дозволяє розглядати ритуал як продукт взаємодії різних соціальних статусів і положень. Кожна з цих точок зору здатна схопити лише один з аспектів структури ритуалу, яка може бути описана повністю лише при поєднанні всіх чотирьох точок зору» [10, 4]. Поряд з цим В. Тернер виокремлює три способи символічної референції: «1) явний сенс, що відноситься до експліцитних цілей ритуалу та повністю усвідомлюваний виконавцями; 2) латентний зміст, що знаходиться на межі свідомості суб'єкта, але здатний повністю усвідомлюватися; 3) прихований сенс, повністю несвідомий і відноситься до базового (інфантильного) досвіду, спільного для всіх людських істот» [10, 4]. Подібна класифікація ритуалу, за В. Тернером, допомагає досліднику проникнути в «культурний код» самого ритуалу й розглядає його в конкретних історичних умовах.

Глобалізаційні та альтерглобалізаційні проекти сучасності, незважаючи на властивий їм механізм фундаментальної інтеграції, здебільшого характеризуються нігілістичним відношенням до ритуалу, і першорядно продукують прагматично-утилітарну інтенцію автономного індивіда. Простір сучасної культури позначений деритуалізацією та декарнавалізацією, де непрописними маркерами для нових свят виступають формалізм, нудьга, порожнеча. Підтвердженням даного розмірковування є зростання напруги в численних точках соціального, культурного й психологічного тіла. На думку В. Савчука, «нова обрядовість має шанс прижитися тоді, якщо обряд, котрий вводиться, чітко проводить ритм архаїчних ритуалів, веде за відповідними станами свідомості, втягуючи в серйозність гри, дійства, свята. У точці кульмінації остаточно блокується іронія й поривається зв'язок з повсякденністю. Вирішується проблема колективної ідентичності» [9, 18]. Насправді, проблеми сучасності оголили реальні, а не бажані відмінності людства. Аналізуючи кризу ідентичності в контексті повороту модернізму, К. Левін наводить думку стосовно «пошуку витоків ідентичності, що поклав край такому незаплямованому поняттю, як «початковість», і присутня девальвація унікального індивіда призвела до пошуку колективних коренів» [4, 89]. Принцип маніфестації унікальності індивіда, що передував сьогоднішній його девальвації, став ключовим конструктом, що викликав до життя сучасний тип представника культури споживання, – Homo Festivus – людини, яка святкує. Реалії сьогодення з інтенцією на споживання як абсолютну цінність є формою ініціації та соціалізації людини. Homo Festivus – насамперед репрезентант, дітище суспільства споживання, в якому сам акт споживання подається як святкове дійство. За таких обставин святкове набуває десакралізації, потенціал піднесеності, відчуття святковості девальвується, а повсякденне, навпаки, зводиться та підноситься до естетичного ідеалу. Цікавим

є той факт, що сучасний процес фестивації піддається абсолютизації, супроводжується стиранням відмінностей та суперечностей. Хрещеним батьком Homo Festivus є французький мислитель Ф. Мюре, який в якості експерименту дав їй саме таку назву: «…що стосується нової людини, чоловіка чи жінки, яких формує ця цивілізація, ... я назвав її Homo festivus – Людина, що святкує» [6, 225], а сьогоднішній час іменував «гіперфестивною ерою». Далі він проводить ідею щодо ідентичності Homo Festivus, точніше, повної її втрати: «вона безмірно горда тим, що рухається в єдиному умиротвореному потоці, де не можна розрізнити обличчя, в певному космічному континуумі світу й любові, від якого, за суттю, ми відділені коротким історичним періодом розвитку людства, на досить недовгий час» [6, 237]. Сучасна дослідниця Г. Костіна, характеризуючи концепцію динаміки культури XX-XXI століть М. Хренова, дійшла висновку, що «культурна криза сучасності пов'язана не стільки з приходом на історичну арену нового презентанта культури – людини маси, як це було століттям раніше, а з поверненням статусу активно діючого культурного і соціального агента колективній людині» [3, 65].

Масштабність поширення глобалізаційних та альтерглобалізаційних тенденцій якраз і викликало до життя (позасвідомо) саме колективне начало, на відміну від індивідуалізованого та анонімно-масового, оскільки саме колективне володіло потенціалом спротиву до універсалізації, будучи представником традиційно-родової культури. Річ у тім, що людина маси не акумулює потенціал причетності до коріння, відповідно, не відчуває ідентичності з прасвітом, що виплекав її, у власних вчинках вона керується здебільшого стратегіями володіння. Ось як характеризує Х. Ортега-і-Гассет найбільшу сенсожиттєву трагедію «людини-маси», котра замість того, щоб опертися на надійний ґрунт власної долі, воліє «існувати фіктивно, висіти у повітрі», жити немовби жартома: «ще ніколи стільки життів не було з коренем вирвано з ґрунту, зі своєї долі, й не неслось невідомо куди, мов те перекотиполе [8, 122]. Це світ онтичного постає як світ прагматичного зразку, де визначають людину за маркерами побутового рівня існування в суспільстві. Не дивно тому, що в останні десятиліття, як підтверджують дослідження М. Хренова, знову присутнє розчинення особистості в «єдиному колективному тілі», що зумовлене ситуацією переходу, трансгресії, коли «людина починає відчувати до-індивідуальний хаотичний стан, який скасовує все приватне й індивідуальне, занурює людину в телургічну сферу, повертає її в біокосмічну єдність і дає їй за допомогою злиття з родом шанс на відродження» [3, 71].

Звернення до ритуалу, свята, трагедії спираються на давню традицію та здатні формувати почуття колективної причетності. Згідно В. Тернеру, вони постають «не просто епіфеноменами чи маскуванням глибинних соціальних і психологічних процесів ... , вони володіють онтологічною цінністю, що має певне відношення до стану людини, яка розвивається, чия еволюція відбувається здебільшого за допомогою її культурних інновацій ... Розшифровка ритуальних форм і розкриття походження символічних дій, можливо є більш корисними для нашого культурного зростання, аніж досі припускали» [10, 9]. Попри все, сучасне життя людей сповнене ритуалами та символізмом, незважаючи на майже відсутню його усвідомленість, відіграє важливу роль у культурі. Справжній ритуал не тільки дозволяє знайти / віднайти ідентичність, однак постає «рядом запам'ятовуючих механізмів щодо пробудження, спрямування та приборкання могутніх емоцій, таких, як ненависть, страх, любов і горе. Вони також цілеспрямовано забезпечуються інформацією і утримують «вольовий» аспект» [10, 11]. Щоправда автор виходить з усвідомлення дослідження не з тексту, що описує ідеальний випадок гармонійної пропорційності, а з ритуальної ситуації, тобто зі стану суспільства, при якому конфлікт сягає того рівня, коли лише засобами ритуалу можна або відновити близьку до розколу соціальну структуру, або досягти умиротворення, узаконивши розкол. Символи ритуалу позначені синтетичним характером, оскільки об'єднують в собі різнорідні й логічно несумісні ідеї.

Відтак, звернення та повернення до процедури ревізії історичного лона культури є не просто спробою реконструкції архаїки в контексті дзеркальної заміни «вад» сучасника на «гідності» людини архаїчної, а швидше її реновацією – «тілесною практикою, яка культивує чистоту наскрізних станів свідомості: розгубленість, страх, біль, жах, екстатичне забування себе і, нарешті, почуття тілесної спорідненості з предками і одноплемінниками, а також досвід воскресіння Космосу. Саме це, а не дещо інше, є гідною долею людини в новоархаїчному проекті» [9, 10].

Наукова новизна. Свята поставали ареною викиду деструктивної енергії, коли Homo Sapiens, за суттю, усувався Homo Naturalis. Людина як істота біологічна (природна), протиставлена суспільству, і водночас, на думку З. Фрейда, будучи суб'єктом культури, «...насправді є противником культури, і це в той час, коли, здавалося б, вона має загальнолюдське значення» [Фрейд, Невдоволеність культурою]. І справа тут в тім, що XXI століття частково повернулося до логіки первісного мислення, але не до дологічного, а «доформальнологічного» (О. М Фрейденберг), «імагінативного» (Я. Е. Голосовкер) мислення. Ця думка прояснює той факт, що дослідження доісторичного минулого зруйнували міфологему «доброго дикуна», повсюдно знаходячи у нього «жахливі звичаї й людські жертвоприношення і саме тому, що першопредок був постійно на межі виживання, включав до свідомості страшне і жахливе (закарбоване в табу) й знаходив способи вижити, а також позбутися від них (під час ритуалу і свята), саме тому архаїку необхідно культивувати» [9, 10-11]. Мова йде не про те, щоб ввести архаїку в культ як необхідний проект сучасності, а

саме в культивуванні як процесу обробки, рефлексивному опосередкуванню тих актів, інтенцій і мотивів, які раніше здійснювалися стихійно, природно. За таких обставин людина вже поставлена самим фактом свого буття в світі перед проблемою виживання, оскільки світ змінюється водночас з нею і за її допомогою. Культурологічна експертиза арсеналу навичок, вмінь та знань, якими володіла архаїчна людина, вже сьогодні може стати об'єктом культивування, до прикладу: техніки психофізіологічної саморегуляції, цілющих засобів древньої медицини, способів підтримки екологічного гомеостазу, вміння святкувати, жертвувати й виконувати табу в повсякденності. М. М. Моісеєв наступним чином формулює власне передчуття необхідності культивування архаїчної свідомості: «Перехід в епоху ноосфери буде, ймовірно, дуже складною межею в історії розвитку суспільства, якому доведеться відмовитися від багатьох традиційних форм, що обумовлюють його сучасний розвиток. Він зажадає і нової моралі, нової системи заборон, як це було на початкових етапах антропогенезу» [5, 94].

Одна із незаперечних царин культивування архаїки – мистецтво, яке демонструє зворотній рух логосу до міфу, втілилося в творчості Р. Вагнера, Д. Джойса, Т. Манна, А. Білого, С. М. Ейзенштейна, Г. Г. Маркеса, Г. Г. Шпета, та інших. Сформовані в процесі секуляризації суспільної відповідальності та приватного життя світські ритуали значною мірою успадкували зовнішню, психологічну структуру відповідних культових актів, позбавивши їх сакрального змісту. Як офіційно-державні церемонії (інавгурації, паради, зустрічі), так і урочисте оформлення подій, пов'язаних зі змінами в цивільному стані, статусі, – світські ритуали відзначають важливість залучення індивіда до соціальної спільноти й переходу від індивідуальних цінностей до колективних. Залежно від сприйняття світського ритуалу його учасниками він може виступати і як чиста умовність (свого роду групова гра), і як засіб масової екзальтації, елемент квазісакрального політичного чи іншого групового культу.

Подвійний аспект сприйняття світу і людського життя існував уже на самих ранніх стадіях розвитку культури. У фольклорі первісних народів поряд з серйозними (за організацією та тональністю) культами існували й сміхові культи, поруч з серйозними міфами – міфи сміхові й лайливі, героями – їх пародійні двійники-дублери [1, 45].

Карнавальна культура, яка тимчасово скасовувала табу та соціально-ієрархічні бар'єри між людьми, створювала «особливий ідеально-реальний тип спілкування між людьми, неможливий в звичайному житті. Це вільний фамільярно-майданний контакт між людьми, що не знає ніяких дистанцій між ними» [1, 62]. Зникали умовності станового, майнового, службового, сімейного і вікового стану людини, яка святкує. Подібна фамільярна модель поведінки людини поставала суттєвою в просторі карнавального світовідчуття. Відбувалося своєрідне переродження людини в людину людяну, поза відчуженістю, з прийняттям гармонійного себе в оточенні собі подібних. На думку, М. Бахтіна, «ця справжня людяність відносин була не тільки предметом уяви або абстрактної думки, а реально здійснювалася й переживалася в живому матеріально-чуттєвому контакті. Ідеально-утопічне й реальне тимчасово зливалися в цьому єдиному роді карнавальному світовідчутті» [1, 65].

Такий стан породжував нову модель спілкування, відповідно давав життя іншим формам мовної практики у світлі авторського забарвлення, жанровості, спростувань старих або утверджень нових. Зрозуміло, фамільярний стан послаблює мовний етикет і заборони, з'являються непристойні слова і вирази тощо. Проте дану модель народної карнавальної культури небезпечно ототожнювати в контексті сучасного буденного виміру з народною карнавальною культурою, оскільки формат буденної рутинності не припускає всенародності, святковості, світоглядної глибини.

Загалом для сучасної фестивної культури притаманна втрата основної ознаки свята, – окремішності та вибірковості із пересічного буденного часу. Відповідно, фестивація культуротворчого процесу розуміється як гіперболізація святкового компонента в буденному, повсякденному житті, де активна, подекуди, й основна роль відводиться, як ми уже зауважували, Homo Festivus. Свято як універсалія буття, на відміну від буденності з її випадковістю, навантажене чіткою аксіологічною осмисленістю, оскільки утримує в собі подію. Воно потребує санкціонованості «зі світу вищих цілей людського існування, тобто зі світу ідеалів», і водночас є незалежним від світу засобів чи необхідних умов. Традиційне розуміння свята поза цим немислиме й не утримує ніякої святковості. Як помітно, онтологічний смисл свята полягає у його відношенні до системи смислотворних цінностей.

Підсумовуючи вищевикладене варто зауважити наступне: по-перше, спостерігається суттєва зміна сенсу ритуалів, оскільки царина, що підлягає ритуальній регуляції, значно інституалізується. Реальність цієї сфери відділяється від символів, відповідно, відбувається певна втрата повноти життєвості як відсторонення від міфології, яка її організовує й проводить. По-друге, символи спустошуються, а їх конкретно-життєвий зміст виявляється підміненим раціоналістичними конструкціями і цей процес спостерігається майже у всіх розвинених суспільствах. Подібна ситуація показує, що основою символізації й ритуалізації, поза яким жодне масове свято не проходить є ідеологічна концепція, котра заздалегідь постулює смислову навантаженість щодо критерійності краси, добра, зла тощо. В такому випадку людська взаємодія в кращому випадку перетворюється у взаємні узгодження, що виробляють загальні оцінки явищ і конструювання соціального

світу в цілому. Більш того, сучасне деритуалізоване суспільство дедалі частіше вдається до зовнішньої оболонки символу, який сповнюється необхідним змістом для замовника свята, де єдиною вимогою постає домовленість та взаємодія учасників щодо прийняття нового конвенційного змісту-наповнення.

Висновки. Сучасний розквіт традиції фестивалів свідчить про глибоку необхідність віднаходити часопростір для періодичних зустрічей, щоб дізнаватися та бути в курсі тенденцій щодо фестивного життя, заповнювати недостатність відвідувань театру, відчувати почуття причетності до чуттєво-інтелектуального співтовариства, долучатися до сучасної форми культу і ритуалу. Фестивальні заходи є виходом мистецтва в контекст культури повсякдення, що відбувається за допомогою арт-практик, і постають ареною розмивання меж мистецтва та аматорської творчості. Святкова стихія дедалі частіше перетворюється на своєрідну можливість експериментальних образних майданчиків (найрізноманітніші за жанровою специфікою Fest, етно-фольклорні «Шешори, «Країна Мрій», «Дзвінкі перлини Верховини» (Свято Коломийки), «Гоголь-фест», фестивалі-конкурси «Червона рута», «Оберіг», «Танці з зірками» тощо) та інші театральні, музичні фестивалі, в яких можливість експериментування є необмеженою.

Література

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990. 543 с.

2. Витгенштейн Л. Заметки о «Золотой ветви» Дж. Фрэзера // Историко-философский ежегодник. Москва: 1989. С. 251-268.

3. Костина А.В. Зрелище как актуальная культурная форма переходной епохи: концепция дмнамики культуры Н. А. Хренова // А. В. Костина Избранные работы по теории культуры. Москва: Издательство «Согласие», 2014. С. 65-74

4. Левин К. Кризис идентичности // Кабинет: Журнал группы исследования современного искусства. 1993. № 5. С. 89.

5. Моисеев Н. Н. Теория ноосферы и математические модели // Философия и социология науки и техники. Москва: Наука, 1987. С. 94-114.

6. Мюрэ Ф. После Истории. Фрагменты книги / Философия. Философские проблемы духовной жизни. Литература Европы 20 в. / пер. с фр. Н. Кулиш // Иностранная литература, 2001. № 4. С. 224-241.

7. Овчаренко В. И. Ритуал // Новейший философский словарь под ред. А. А. Грицанова. Минск: Книжный Дом, 2003. С. 839

8. Ортега-і-Гассет Х. Бунт мас. Вибрані твори / пер. з іспан. Київ: Видавництво «ОСНОВИ», 1994. С. 15-140.

9. Савчук В. В. Кровь и культура. Санкт-Петербург: Издательство С.-Петербургского университета, 1995. 180 с.

10. Тэрнер В. Символ и ритуал. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. 277 с.

11. Фрейд З. Неудовлетворенность культурой // З. Фрейд. По ту сторону принципа наслаждения. Тотем и табу. «Я» и «Оно». Неудовлетворенность культурой. Харьков; Белгород: Клуб семейного досуга, 2012. С. 147-259.

12. Mey K. Art and Obscenity. I.B. Tauris & Co Ltd, 2007. 168 p.

References

1. Bakhtin, M. M. (1990). Creativity Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and the Renaissance. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 543 p. [in Russian].

2. Wittgenstein, L. (1989). Notes on the “Golden Branch” by J. Frazer // Historical and Philosophical Yearbook. Moscow, pp. 251-268. [in Russian].

3. Kostina, A. V. (2014). The spectacle as a current cultural form of the transitional epoch: the concept of the culture of the culture N. A. Khrenova // A. V. Kostina. Selected works on the theory of culture. Moscow: Izdatelstvo «Soglasie», pp. 65-74. [in Russian].

4. Levin, K. [1993]. Identity Crisis // Cabinet: Journal of the Contemporary Art Research Group. № 5. p. 89. [in Russian].

5. Moiseev, N. N. [1987]. The theory of the noosphere and mathematical models // Philosophy and sociology of science and technology]. Moscow: Nauka, pp. 94-114. [in Russian].

6. Myure, F. (2001). After the Story. Fragments of the book. Philosophy. Philosophical problems of the spiritual life. Literature of Europe 20th century. / Translated from France by N. Kulish // Foreign Literature № 4. pp. 224-241. [in Russian].

7. Ovcharenko, V. I. (2003). Ritual // The Newest Philosophical Dictionary ed. A. A. Gritsanova. Minsk: Knizhnyy Dom, p. 839. [in Russian].

8. Ortega-i-Gasset, H. (1994). The riot of the masses // H. Ortega-i-Gasset. Vibrani create / Translation from Spanish. Kyiv: Vydavnyctvo «OSNOVY», pp. 15-140. [in Ukrainian].

9. Savchuk, V.V. (1995). Blood and culture . St. Petersburg: Publishing House of the St. Petersburg University, 180 p. [in Russian].

10. Turner, V. (1983). Symbol and ritual. Moscow: The main editorial board of the oriental literature of the Nauka Publishing House, 277 p. [in Russian].

11. Freud, Z. (2012). Dissatisfaction with culture // Z. Freud. On the other side of the principle of pleasure. Totem and taboo. "I" and "It." Dissatisfaction with culture. Kharkov; Belgorod: Family Leisure Club, pp. 147-259. [in Ukrainian].

12. Mey, K. (2007). *Art and Obscenity*. I. B. Tauris & Co Ltd. 168 p. [in English].

УДК 316.324.8:005

Коваленко Єлена Ярославівна,
кандидат економічних наук, доцент,
доцент кафедри арт-менеджменту
та івент-технологій Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-2253-5762
elena.kovalenko.ya@gmail.com

ГУМАНІСТИЧНІ («УТОПІЧНІ») ПРОЕКТИ КУЛЬТУРИ МЕНЕДЖМЕНТУ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

Мета роботи – теоретичний аналіз і узагальнення особливостей гуманістичних («утопічних») проектів культури менеджменту епохи Відродження, що сприятиме збагаченню гуманітарної науки новими знаннями про становлення культури управління на етапі розкладання феодалізму й зародження нового суспільного ладу. **Методологічною** основою дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний, цивілізаційний, соціокультурний, діяльнісний, історичний підходи, фундаментальні положення теорії та історії культури суспільства і його менеджменту. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз і синтез, індукція і дедукція, порівняння, формалізація та узагальнення. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у виявленні й системному узагальненні особливостей гуманістичних концепцій культури менеджменту в епоху Відродження. **Висновки.** Встановлено, що паралельно з ідеями, які звеличували й обґрунтовували ліберальний ринковий устрій та культуру управління, які зароджувалися на розвалинах феодалізму, з'являлися вчення, прихильники яких заперечували цей порядок і висували проекти щодо побудови ідеального суспільства. Згідно з цими вченнями, побудова гуманістичного суспільства та системи його управління мають відбуватися на принципах рівності, солідарності, рівнодоступності благ, колективізму й добровільності праці на загальну користь, що забезпечувало б справедливе й щасливе життя. Організація управління в такому суспільстві відбувається за лінійно-функціональним і територіальним принципами по ієрархічній вертикалі, але на відміну від ліберального суспільства, знизу вверх. Усі посадові особи обираються з тих людей, що володіють найбільшою мудрістю. Діяльність виконавчих органів контролюється зборами громадян. Немає приватної власності та поділу населення на класи. Головна мета суспільного ладу і системи управління полягає в позбавленні громадян тілесного рабства, вивільнивши їм якнайбільше часу для духовної свободи та освіти.

Ключові слова: культура гуманістичного менеджменту, епоха Відродження, суспільство.

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

Гуманистические («утопические») проекты культуры менеджмента эпохи Возрождения

Цель работы – теоретический анализ и обобщение особенностей гуманистических («утопических») проектов культуры менеджмента эпохи Возрождения, что будет способствовать обогащению гуманитарной науки новыми знаниями о становлении культуры управления на этапе разложения феодализма и зарождения нового общественного строя. **Методологической** основой исследования является диалектический принцип познания, системный, цивилизационный, социокультурный, деятельностный, исторический подходы, фундаментальные положения теории и истории культуры общества и его менеджмента. Использованы общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ и синтез, индукция и дедукция, сравнение, формализация и обобщение. **Научная новизна** полученных результатов заключается в выявлении и системном обобщении особенностей гуманистических концепций культуры менеджмента в эпоху Возрождения. **Выводы.** Установлено, что параллельно с идеями, которые возвеличивали и обосновывали либеральный рыночный уклад и культуру управления, зарождавшимися на развалинах феодализма, появлялись учения, сторонники которых отрицали этот порядок и выдвигали проекты относительно построения идеального общества. Согласно этих учений, построение гуманистического общества и системы его управления должны происходить на принципах равенства, солидарности, равнодоступности благ, коллективизма и добровольности труда на общую пользу, что обеспечивало бы справедливую и счастливую жизнь. Организация управления в таком обществе происходит по линейно-функциональному и территориальному принципам, по иерархической вертикали, но в отличие от либерального общества, снизу вверх. Все должностные лица избираются из тех людей, которые владеют наибольшей мудростью. Деятельность исполнительных органов контролируется собраниями граждан. Нет частной собственности и деления населения на классы. Главная цель общественного строя и системы управления заключается в избавлении граждан от телесного рабства, высвободив им больше всего времени для духовной свободы и образования.

Ключевые слова: культура гуманистического менеджмента, эпоха Возрождения, общество.

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

Projects of humanisms («utopian») of culture of management of Renaissance age

The purpose of the article is theoretical analysis and generalization of features of projects of humanisms («utopian») of a culture of management of Renaissance which will be instrumental in enriching of humanitarian science new knowledge about becoming of management culture on the stage of decomposition of feudalism and origin of the new framework of society age.

© Коваленко Є. Я., 2018

Methodology. Methodological basis of research is the dialectical principle of cognition, systemic, civilization, socio-cultural, activity, historical approaches, the fundamental tenets of the theory and history of the culture of the company and its management. General scientific and interdisciplinary methods of research were used: analysis and synthesis, induction and deduction, comparison, formalization, and generalization. **The scientific novelty** of the got results consists of an exposure and system generalization of features of conceptions of humanisms of management culture in Renaissance age. **Conclusions**. It is established those parallel ideas that are praised and justified the liberal market structure and the management culture, which arose on the ruins of feudalism, a doctrine, whose adherents denied the order and put forward the project of building an ideal society. According to these teachings, building a humanistic society and its control system should be based on principles of equality, solidarity, the fairness of benefits, collectivism and voluntary labor for the common good, what would be a fair and happy life. Organization of management in such a society occurs at the linear-functional and territorial principles of vertical hierarchy structure, but unlike a liberal society from the bottom up. All public servants are elected from those people who own most wisdom. The activity of executive branches is controlled collections of citizens. There is not a peculiar and division of population on classes. The primary objective of the framework of society and control system consists in deprivation of citizens of corporal slavery, freeing them most to time for spiritual freedom and education.

Key words: the culture of humanism management, Renaissance age, society.

Актуальність теми дослідження. Менеджмент як феномен культури відіграє важливу роль в житті суспільства. Будучи невіддільним від організацій (політичних, економічних, соціокультурних), він, як особливий вид інтелектуальної діяльності людей, забезпечує цілісність й життєздатність цих організацій та суспільства в цілому. І оскільки суспільство невпинно змінюється, відповідно, змінюється й сам менеджмент, виступаючи зазвичай генератором цих змін.

Виникнення менеджменту пов'язане з появою найдавніших організацій людства. Однак, спеціальні наукові дослідження цього культурного феномену розпочалося відносно недавно – тільки на початку XX ст. Й усе це століття було ознаменоване виникненням цілої низки різних наукових шкіл і культур менеджменту: наукової організації праці й управління Ф. Тейлора, адміністративна А. Файоля, бюрократична М. Вебера, людських відносин М. Фоллет, поведінкова А. Маслоу, кількісна Л. Канторовича, системна О. Богданова, ситуаційна Дж. Томпсона та інші.

Усі теорії, розроблені цими школами, й відповідні їм культури, стосуються тільки одного історичного періоду розвитку суспільства – індустріального. І лише незначна частина робіт, які появилися в кінінці XX – початку XXI ст., присвячена культурі менеджменту прийдешнього постіндустріального суспільства: К. Камерон і Р. Куінн [1], Я. Мартинишин [4; 5], Г. Мінцберг [6], Д. Пінк [12], П. Сенге [9], Р. Флорида [10], Г. Хемел [11] та інші.

Проте, майже відсутні наукові праці, в яких були б представлені системні дослідження культури менеджменту в доіндустріальні періоди суспільства, зокрема, в епоху зародження раннього капіталізму.

Мета роботи – теоретичний аналіз і узагальнення особливостей гуманістичних («утопічних») проектів культури менеджменту епохи Відродження, що сприятиме збагаченню гуманітарної науки новими знаннями про становлення культури управління на етапі розкладання феодалізму й зародження нового суспільного ладу.

Виклад основного матеріалу**.** Поряд із політичними й управлінськими ідеями, які звеличували та обґрунтовували новий соціально-політичний лад і ринковий устрій, що зароджувалися на розвалинах пізнього феодалізму, з'являлися вчення, прихильники яких не тільки жорстко критикували та заперечують цей лад, а й висували ідеї щодо кардинального оновлення соціального устрою, вказуючи на необхідність зміни системи управління в державі на всіх рівнях і побудову ідеального суспільства. Побудова такого суспільства, на їх думку, мала відбуватися на принципах рівності, солідарності, рівнодоступності благ, колективізму й добровільності праці на загальну користь. Такі соціалістичні проекти – невід'ємний елемент уявлень людини щодо справедливого й щасливого життя, де відсутні приватна власність, жорстокість, насильство та експлуатація людини людиною.

Одним із перших у XVI ст. з проектами перебудови суспільства виступив *Томас Мор* – англійський філософ, політик, релігійний діяч, письменник, святий Римо-Католицької Церкви [8, 465].

Найбільш відомою працею Т. Мора є «Утопія», опублікована в 1516 р. Назва «Утопія» (з грец. «місце, якого немає») нажаль стала прозивним, а термін став використовуватися для характеристики нездійсненого, вигаданого суспільного порядку.

У першій частині книги Т. Мор виступив з критикою сучасних йому суспільно-політичних порядків в Англії. Основна причина всіх пороків і лих, на його думку, – це приватна власність й зумовлені нею протиріччя інтересів особистості та суспільства, багатих і бідних, розкоші й убогості. Приватна власність і гроші породжують злочини, які не можна зупинити жодними законами та санкціями [7, 16–49].

У другій частині дається опис соціально-економічного ладу вигаданої країни – Утопії. Описується географія і природа острова, його історія: колись це не був острів, а звичайний дикунський край. Сюди

прийшов і здобув перемогу Утоп, на честь якого тепер називається острів. Утоп наказав прорити канал, який відділив новостворений острів від суші та підняв культуру й освіченість варварського народу.

Утопія є своєрідною федерацією із 54 міст, серед яких головне – Амаурот. Вигляд, устрій та управління кожного міста однакові. Кожне місто за формою квадратне, забудоване триповерховими будинками, оточене високими мурами. Оскільки немає приватної власності ніхто не має власного житла й кожні десять років утопійці жеребом визначають хто в якому будинку житиме. Місто чисте, доглянуте, з квітучими садами. Всі жителі острова носять однаковий одяг – гарний, зручний, пристосований до холоду й спеки [7, 50–55].

Основний соціальний осередок суспільства – сім'я. Місто складається із 6 тис. сімей, у сім'ї від 10 до 16 дорослих. Кожна сім'я займається певним ремеслом (дозволено перехід з однієї сім'ї в іншу). Для роботи у прилеглій до міста сільській місцевості утворюються «сільські родини» (від 40 дорослих), в яких житель міста зобов'язаний пропрацювати щонайменше двох років. Люди навперемінно живуть у селах та містах (рис. 1).

Усі посадові особи в Утопії виборні. Кожні 30 сімей на конкурсній основі на рік обирають собі філарха (представника виконавчої влади, його функції в чомусь схожі з функціями менеджерів). На чолі 10 філархів та їхніх господарств стоїть протофіларх. Протофілархи обираються із числа вчених, які й утворюють міський сенат, очолюваний князем. Князь обирається філархами міста із кандидатів, запропонованих народом (кожна чверть міста шляхом виборів пропонує свого кандидата). Посада князя довічна, хоча він і може бути зміщений у разі прояву самоуправства. Найбільш важливі справи міста вирішують народні збори, вони ж обирають більшу частину посадових осіб і заслуховують їх звіти.

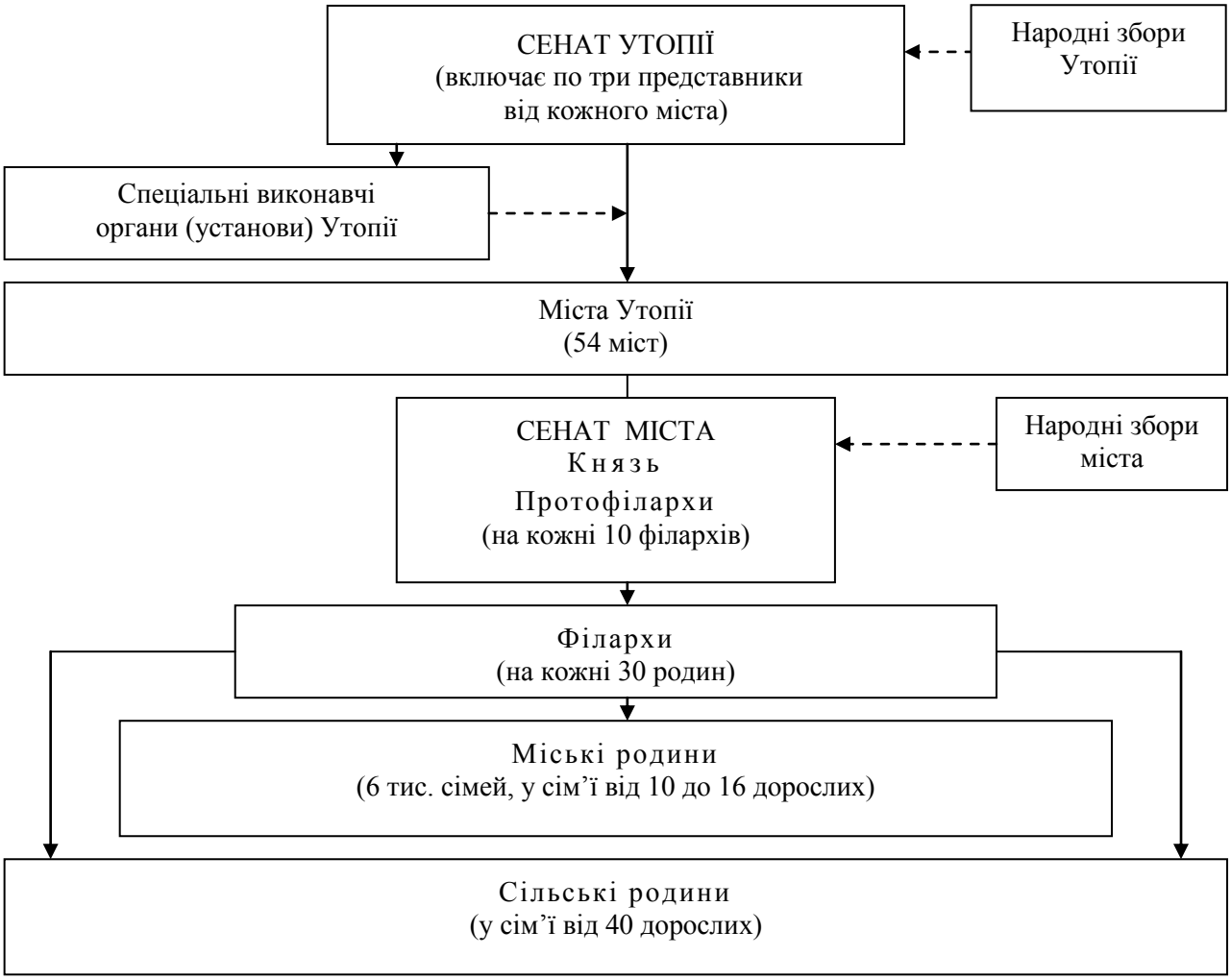


Рис. 1. Організаційна структура управління Утопії. Джерело: розроблено на основі [7]

Утопійський сенат, у який входить по три представники від кожного міста, здійснює загальне керівництво народним господарством й освітою острова – перерозподіл продуктів, робочої сили, прийом іноземних посольств тощо. Для координації виробництва та споживання у масштабах країни

також створюються спеціальні установи. Таким чином, на думку Т. Мора організація управління в суспільстві будується по вертикалі, але знизу вверх.

На острові Утопія немає приватної власності, поділу суспільства на класи, бідних і багатих, засуджуються гроші, а праця обов'язкова для всіх. Загальним заняттям чоловіків і жінок є землеробство, якому всі вчаться з дитинства. Крім землеробства, кожен вивчає яке-небудь одне ремесло, як спеціальне. Для роботи утопійці відводять тільки шість годин на день. На думку Т. Мора, шестигодинного робочого дня цілком достатньо для запасу всім необхідним для життя, його комфорту та навіть певного залишку. Вільний час присвячують публічним читанням, спілкуванню, музиці, розумовим іграм або додатковій праці. Головна мета суспільного ладу в країні – наскільки це дозволяють можливості, позбавити громадян тілесного рабства, вивільнивши їм якнайбільше часу для духовної свободи й освіти.

Чисельність населення міст підтримується майже постійною завдяки переїзду людей із міст, які мають надлишок населення у міста з його нестачею або в колонії. Посеред кожного міста є ринок, куди всі віддають вироблені товари. Кожний голова сім'ї приходить сюди і без грошей, без будь-якої винагороди одержує потрібну річ. До згаданих ринків прилягають продовольчі ринки, куди доставляють продукти. Утопійці забороняють своїм громадянам убивати тварин, бо від цього в людей притуплюється милосердя – найлюдяніше почуття нашого єства. Цю брудну роботу виконують раби. Харчуються острів'яни (міська частина населення) спільно, у палацах філархів.

Якщо якийсь остров'янин захоче відвідати інше місто, то він може це зробити лише з дозволу філархів і протофілархів. Доброзичливо в Утопії ставляться до чужоземних гостей. Надлишок товарів жителі Утопії продають, а отримане за них золото тримають для різних потреб, передусім для утримання найманого війська у випадку війни.

Розглянувши функції працівників, Т. Мор вказував на функції посадових осіб. З цього приводу він писав: «Головне та майже виняткове заняття філархів полягає в турботі і спостереженні, щоб ніхто не сидів без діла, а щоб кожен старанно займався своїм ремеслом, але не з раннього ранку й до пізньої ночі та не втомлювався подібно худобі» [7, 88].

Поряд з вільними громадянами, на острові існують раби. Однак, на відміну від античного, рабство тут не довічне (князь або народ можуть пом'якшити або припинити рабство злочинців, які розкаялися і виправилися). Т. Мор писав, що «утопійці не вважають рабами ні військовополонених, крім тих, кого вони взяли самі в бою з ними, ні дітей рабів, ні, нарешті тих, що знаходяться у рабстві в інших народів, кого можна було б купити. Але вони перетворюють на рабів свого громадянина за ганебне діяння або тих, хто в чужих народів був приречений на страту за вчинений ним злочин» [7, 90].

Рабами виконуються усі роботи, що вимагають дещо більшого бруду та праці. На думку Т. Мора, праця рабів приносить більше користі, ніж їх страта, оскільки така практика відлякує інших від скоєння подібного ганебного діяння. Щоб виховати суспільне презирство до дорогоцінних металів, раби закуті в золоті ланцюги. Поруч із рабами можуть трудитися вільні утопійці, які добровільно виконують брудні роботи, оскільки чим більше вони несуть рабську працю, тим більшу шану отримують від інших. Згідно з Т. Мором, жителі острова зуміли перетворити його в краще місце на Землі завдяки своїй праці.

Для всіх жителів Утопії характерно прагнення до вивчення наук, дисципліни й самоорганізації. Обдарованих юнаків звільняють від праці, щоб вони могли повністю зосередитись на науці. Утопійці визнають за необхідне дотримуватися не тільки договорів, укладених між приватними особами, а й суспільні закони про розподіл зручностей життя. Ці закони затвердив одностайною згодою народ, що не пригноблений тиранією і не обманутий підступом.

До війни утопійці мають велику відразу, як до справи воістину звірячої. Незважаючи на це чоловіки й жінки наполегливо вправляються у військовому ремеслі. Війну вони ведуть лише для того щоб захистити себе та своїх союзників, звільнити якийсь народ від гніту тирана або, якщо якийсь народ нерозумно використовує свою територію, то жителі Утопії вважають, що мають право силою завоювати ці землі. Найбільше утопійці радіють безкровним перемогам, здобутим за допомогою хитрості й розуму. Воюють острів'яни передусім силами найманців і союзників, до яких приєднуються добровольці з Утопії.

В Утопії є багато різноманітних релігій і всі ревно дотримуються віротерпимості. Прихильники всіх вірувань збираються у просторих спільних храмах і моляться кожний згідно зі своєю вірою. Не терплять утопійці атеїзму, суворо його засуджують. На їхню думку, не може бути повноцінним громадянином той, хто не боїться вищих сил і ні у що не вірить крім себе самого.

Таким чином, у роботі «Утопія» Т. Мора описано багато функцій (організація, координація, контроль, облік) і принципів управління (централізація і децентралізація, ієрархія і поділ влади,

демократизм і волевиявлення). По суті, ідеї Т. Мора про управління державою визначили напрямок, в якому повинні розвиватися культура та мистецтво менеджменту. Вважається, що він уперше представив детально розроблений проект комуністичної продуктивної організації із абсолютно іншою культурою державного управлінням, яка засновується на принципах рівності, свободи та демократизму державних інститутів.

Прихильником нового гуманістичного державного управління в умовах розкладання феодалізму виступив і *Томмазо Кампанелла* – домініканський монах, італійський філософ, теолог, поет [3; 8, 310].

Свою головну працю – «Місто Сонця», видану в 1623 р., Т. Кампанелла повністю присвячує моделюванню майбутнього ідеального Міста Сонця – якісно нового суспільства, заснованого на острові народом, який вирішив вести філософський спосіб життя общиною. У цьому творі філософ обстоює ідеї політичної й економічної рівності, піддає критиці експлуатацію людини людиною, розробляє проект організації суспільства без насильства та соціальної нерівності. «Крайні злидні, – писав Т. Кампанелла, – роблять людей негідниками, хитрими, лукавими, злодіями, підступними, брехунами, лжесвідками тощо, а багатство – пихатими, гордовитими, зрадниками, неуками, що міркують про те, чого вони не знають, обманщиками, хвастунами, черствими, кривдниками тощо» [2, 119].

У «Місті Сонця», про яке розповідає настоятелю готелю мореплавець, що повернувся із далекого походу, немає приватної власності; немає негідників і нероб; усі працюють; усі всебічно розвинуті – як фізично, так і духовно; в місті панує розподільна рівність; кожен отримує за потребами. У цьому місті немає сім'ї; жінки та чоловіки однаковою мірою здійснюють військову службу; народ обирає державників. Вирішальна роль в організації життя солярійців (так називаються мешканці міста) належить науці та вченим, тісно пов'язаним із релігією і священнослужителями. У результаті цього зв'язку створюється магічний культ знань, завдання якого – проникнення у таїнство Всесвіту, вдосконалення людини та суспільства.

Місто Сонця, розташоване на горі й поділялося на сім поясів, або кіл. У кожному з них були зручні приміщення для житла, роботи, відпочинку. Передбачено й оборонні спорудження: вали, бастіони. У цьому Місті встановлена рівність чоловіка та жінки.

Усе населення міста – це община, яка об'єднана єдиними цілями, справами й ідеалами. Один за усіх і всі за одного – ось головний принцип, за яким живуть громадяни Міста Сонця. Ні в одного з них немає особистого майна або приватної власності, а навпаки, все загальне, тому жителям щасливого міста не через що ворогувати, нікому заздрити, ні на кого ображатися і нікого боятися. Де немає особистої користі, там немає злочинів, немає нещасть, вважав Кампанелла вслід за Платоном. Люди роблять одну загальну справу, рухаються до єдиної мети, вони рівні й тому ніколи не конфліктують, що робить усе суспільство й кожну людину сильною, щасливою і впевненою у завтрашньому дні.

Нове суспільство ґрунтується на праці, що є найбільш шанованою справою. Праця триває не більш ніж чотири години. Мета цього суспільства – земне щастя солярійців на засадах рівності, добробуту, вгараздіння і розквіту культури.

Надзвичайно великого значення філософ надавав розвиткові науки і техніки. Він розглядав їх як головне джерело розвитку суспільства, основу зміни суспільних відносин. Важлива роль відводилася освіті та вихованню. На думку Т. Кампанелли, керівництво суспільством, яке він називає комуністичним, знаходиться у руках вчено-жрецької касти [2, 179].

У гуманістичних проектах італійця Т. Кампанелли й англійця Т. Мора багато спільного. Першою серед цього спільного є ідея усуспільнення власності, точніше, ідея побудови суспільства на засадах відсутності приватної власності. Ця ідея, народжена народними низами, зустріла шалений опір з боку як релігійної, так і буржуазної ідеології. Саме тому кожен мислитель, що брався за її більш-менш солідне теоретичне обґрунтування, зазнавав гонінь і прикрощів як від світської, так і від духовної влади.

Що стосується народних мас, які могли б розділити й підтримати пропозиції щодо досягнення суспільного щастя в рівності, то, по-перше, можливо самі ідеологи народу були далекими від нього й боялися (а може, і не зовсім розуміли) вільнолюбної соціальної творчості; по-друге, вони висловлювали свої думки в формі, не зовсім зрозумілій масам у зв'язку із загальним низьким культурним рівнем і досить вузьким світосприйняттям народу. Народна свідомість, що дрімала, повинна ще була пройти шлях Просвітництва, щоб зрозуміти свої власні інтереси. Саме тому ранній гуманістичні проекти неначе «зависли у повітрі».

Пізніше, вже на нових соціальних засадах, узагальнивши ідеї гуманістів більш пізнього періоду – А. Сен-Сімона, Ш. Фур'є, Р. Оуена, до цих ідей звернеться марксистська соціологічна думка. А поки що ці ідеї просто відсовувалися від головних шляхів теоретичного пошуку матеріальних і духовних засад побудови нового суспільства. Цей пошук пов'язується передусім з іменами Т. Гоббса й Б. Спінози, пізніше – мислителів французького Просвітництва та матеріалізму XVIII ст.

Хоча ідея організації гуманістичного суспільства, запропонована Т. Кампанеллою, і близька поглядам Т. Мора, проте можна виділити ряд відмінностей:

– принцип спільності поширюється і на шлюбно-сімейні відносини;

– основним виробничим осередком у Місті Сонця є не сім'я, а майстерня або бригада;

– засуджується рабство, тому злочинців у Місті Сонця не присуджують до громадських робіт;

– усе життя жителів Міста Сонця підпорядковане принципу рівності, грубого аскетизму та ретельно регламентоване: всі носять однаковий одяг, отримують однакову їжу (тільки в громадських їдальнях), військовим строєм відправляються працювати, харчуватися, відпочивати, розважатися тощо.

Влада й управління в Місті Сонця Т. Кампанелли ґрунтуються на трьох принципах [2, 147–148]:

1) головними завданнями нової держави є організація виробництва та розподілу, управління вихованням громадян;

2) ці завдання держави зумовлюють значну роль вчених у здійсненні влади й управління;

3) новий суспільний лад вимагає участі народу в управлінні державою.

Побудова системи управління у Місті ієрархічна і містить цікаві елементи культури й мистецтва менеджменту. На чолі Міста стоїть верховний правитель, первосвященик, який іменується Сонцем (Сол) – усебічно освічена людина, обізнана в усіх науках, мистецтвах, ремеслах і наділена правами абсолютного монарха. Він вирішує всі мирські й духовні питання. Сол не завоював своє високе місце правителя, не отримав його у спадок. Проте не можна сказати також, що він обраний народом. Звання Сола може отримати лише той, хто виявиться настільки вчений, що знатиме все. Він повинен виділитися серед усіх інших своєю непомірною мудрістю: «Нехай він навіть буде недосвідчений у справі управління державою, проте ніколи він не буде ні жорстоким, ні злочинцем, ні тираном саме тому, що настільки мудрий» [2, 153]

Верховному правителю допомагають три співправителя (помічники), між якими відбувається розподіл функціональних завдань – Могутність, Мудрість і Любов. Перший займається справами миру і війни, другий – науками й відповідними їм установами та навчальними закладами, а також мистецтвом і будівельною справою. Любов піклується продовженням роду, вихованням дітей, медициною, аптечною справою, сільським господарством, а також питаннями харчування й одягу (рис. 2).

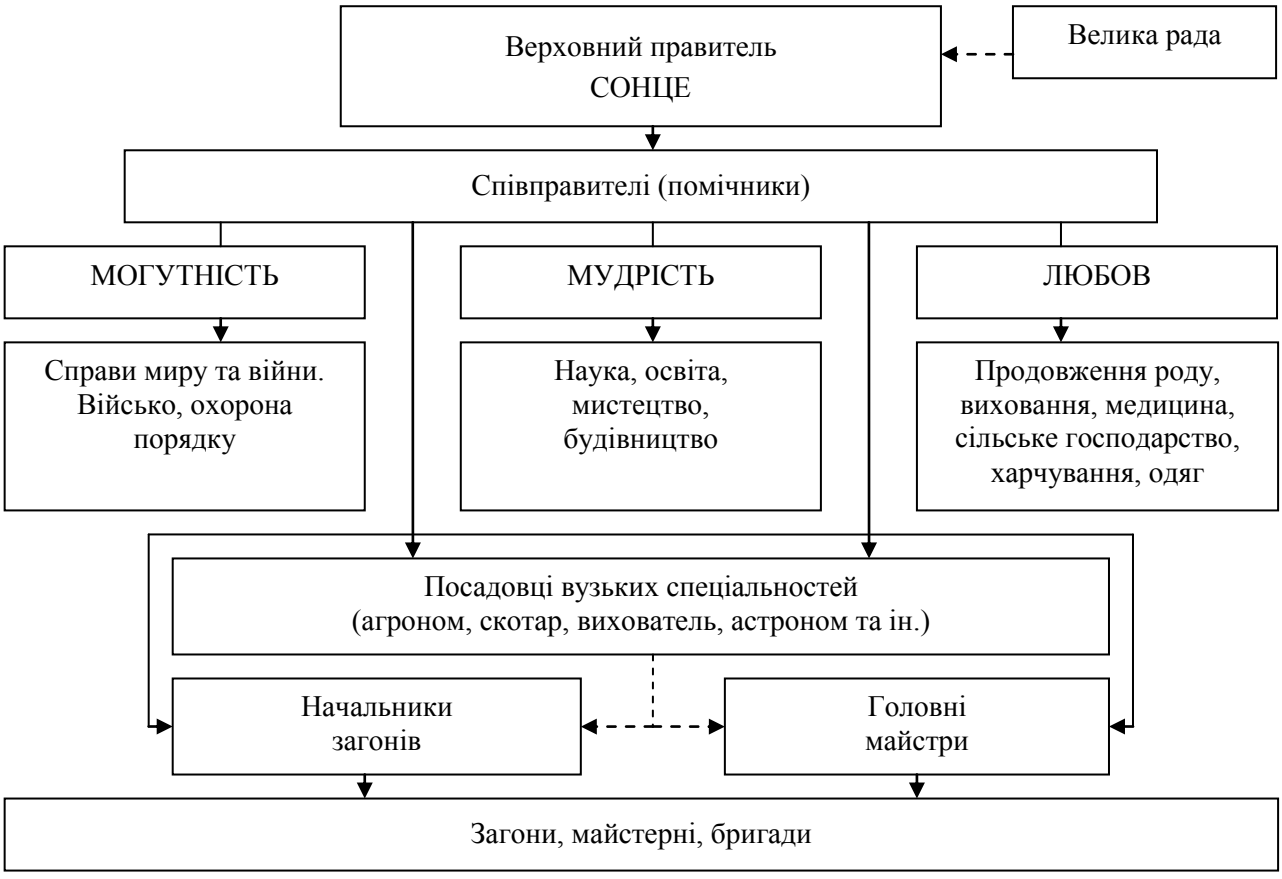


Рис. 2. Організаційна структура управління Міста Сонця. Джерело: розроблено на основі [2]

Тобто співправителі, на відміну від верховного правителя, не мають бути всезнаючими, проте вони повинні бути прекрасно обізнані в тих справах, якими їм безпосередньо належить займатися.

Колегії найвищих посадових осіб підпорядковані особи, що володіють вузькими спеціальностями (головні: агроном, скотар, вихователь, астроном і т. д.). Є начальники загонів і головні майстри. Регулярно збирається Велика рада (загальні збори всіх соляріїв, що досягли 20-річного віку), на якій обговорюються всі найважливіші питання життя держави.

Як і в «Державі» Платона, в місті Сонця володарює духовна аристократія. Проте у Т. Кампанелли це не замкнена каста з особливим розпорядком життя та вихованням. Голова держави за Т. Кампанеллою це не просто філософ, як у Платона, але й священик в одній особі. Кампанелла сам був священиком, тому релігія у «Місті Сонця» посідає одне з найголовніших місць.

Судді та нижчі посадовці в місті Сонця – вчителі та священики – духовна аристократія. Т. Кампанелла сам належав до класу інтелігенції, за яким і закріпив владу в Місті Сонця. Інтелігенція того часу була відносно освіченою, і хто, як не вона, могла розібратися у всіх питаннях з приводу управління суспільством. Політичний устрій міста Сонця можна охарактеризувати як своєрідну інтелектуальну олігархію або меритократію при формальній демократії. Таким чином, можна дійти висновку, що влада у Місті Сонця більше віддалена від народу, ніж в Утопії Т. Мора.

Томмазо Кампанелла засуджував політиків і тиранів, які придумали поняття «державна необхідність», яке зводиться до вигідного тільки їм правила: «Для збереження і придбання влади можна переступити будь-який закон».

До головних завдань управління державою Т. Кампанелла відносив: організацію виробництва й розподілу благ, управління вихованням, залучення вчених і народу до управління. Важливу роль він також відводив функції контролю.

Таким чином, Т. Мор, і Т. Кампанелла, за допомогою створення ідеальних гуманістичних моделей суспільного устрою, виступили з критикою феодалізму, його системи експлуатації, пропагували ідеї соціальної справедливості, розробили проекти майбутнього устрою та мистецтва управління державою.

Висновки. Одержані результати дослідження доповнюють науку новими знаннями про культуру менеджменту на етапі розкладання феодалізму та становлення нового суспільного ладу й дають змогу дійти таких висновків:

1. Паралельно з ідеями, які звеличували й обґрунтовували ліберальний ринковий устрій та культуру управління, що зароджувалися на розвалинах феодалізму, з'являлися вчення, прихильники яких заперечували цей порядок і висували альтернативні проекти щодо побудови ідеального суспільства.

2. Згідно з цими вченнями, побудова ідеального (гуманістичного) суспільства та системи його управління мають відбуватися на принципах рівності, солідарності, рівнодоступності благ, колективізму й добровільності праці на загальну користь, що забезпечувало б справедливе й щасливе життя, де відсутні приватна власність, жорстокість, насильство та експлуатація людини людиною.

3. Організація управління в такому суспільстві відбувається за лінійно-функціональним і територіальним принципами по ієрархічній вертикалі, але на відміну від ліберального суспільства, знизу вверх. Усі посадові особи виборні, однак насамперед з тих людей, що володіють найбільшою мудрістю. Діяльність виконавчих органів контролюється і врівноважується зборами громадян.

4. В ідеальному суспільстві немає приватної власності, поділу населення на класи, багатих і бідних, праця обов'язкова для всіх. Головна мета суспільного ладу й системи менеджменту полягає в позбавленні громадян тілесного рабства, вивільнивши їм якнайбільше часу для духовної свободи та освіти. Існує безгрошовий ринок, куди всі віддають свої продукти праці й звідкіля кожен може собі взяти будь-яку потрібну річ. І, як правило, засуджується атеїзм.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у виявленні й узагальненні особливостей гуманістичних концепцій культури менеджменту в епоху Відродження, а практичне значення – у доповненні теорії та історії культури систематизованими теоретичними знаннями щодо розвитку світової культури й мистецтва управління.

Перспективами подальших наукових розвідок у цьому напрямі може стати поглиблення такого роду досліджень в умовах окремих країн світу.

Література

1.Камерон К., Куинн Р. Диагностика и изменение организационной культуры. Пер. с англ. Санкт-Петербург : Питер, 2001. 320 с.

2.Кампанелла Т. Місто Сонця. *Мор Т., Кампанелла Т. Утопія. Місто Сонця*. Пер. з лат. Київ : Дніпро, 1988. С. 115–196.

3.Львов С. Л. Гражданин Города Солнца: повесть о Томмазо Кампанелле. Москва : Политиздат, 1981. 439 с.

4.Мартинишин Я. М., Коваленко Є. Я. Мистецтво управління й освітні технології підготовки менеджерів соціокультурної діяльності. Біла Церква : Видавець Пшонківський О. В., 2018. 374 с.

5.Мартинишин Я. М., Коваленко Є. Я. Формування сучасної системи управління життєдіяльністю суспільства. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності*. 2018. Вип. 1. С. 7–24.

6.Минцберг Г. Создание эффективной организации. Пер. с англ. Санкт-Петербург : Питер, 2011. 502 с.

7.Мор Т. Утопія. *Мор Т., Кампанелла Т. Утопія. Місто Сонця*. Пер. з лат. Київ : Дніпро, 1988. С. 16–114.

8.Політична енциклопедія. За ред. Ю. Левенець. Київ : Парламентське видавництво, 2011. 808 с.

9.Сенге П. Преображение. Потенциал человека и горизонты будущего. Пер. с англ. Москва : Олимп-Бизнес, 2014. 304 с.

10. Флорида Р. Большая перезагрузка. Пер. с англ. Москва : Классика XXI, 2012. 240 с.

11. Hamel G. The Future of Management. Boston : Harvard Business School Press, 2007. 255 с.

12. Pink D. A whole new mind why right brainers will rule the future. New York : Riverhead Books, 2015. 329 p.

References

1.Cameron, K., & Quinn, P. (2001). *Diagnosing and Changing Organizational Culture.* (Trans. in Eng.). St. Petersburg: Piter [in Russian].

2.Kampanella, T. (1988). City of the Sun. *Mor T., Kampanella T. Utopiia. Misto Sontsia.* (Trans. in Lat.). Kyiv: Dnipro, 115-196 [in Ukrainian].

3.L'vov, S. L. (1981). *Citizen of the City of the Sun: the story of Tommaso Campanella*. Moscow: Politizdat [in Russian].

4.Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, Y. Y. (2018). *Art of management and educational technologies of preparation of managers of of social and cultural activity.* Bila Tserkva: Vydavets O. V. Pshonkivskyj [in Ukrainian].

5.Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, Y. Y. (2018). Formation of the modern system management of life society. *Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Seriia: Menedzhment sotsiokul'turnoi diial'nosti, 1*, 7-24 [in Ukrainian].

6.Mintsberg, G. (2011). *Creation of an effective organization*. (Trans. in Eng.). St. Petersburg: Piter [in Russian].

7.Mor, T. (1988). Utopia. *Mor T., Kampanella T. Utopiia. Misto Sontsia.* (Trans. in Lat.). Kyiv: Dnipro, 16-114 [in Ukrainian].

8.Levenets', Y. (Ed.). (2011). *Political encyclopedia*. Kyiv: Parlaments'ke vydavnytstvo [in Ukrainian].

9.Senge, P. (2014). *Transformation. The potential of man and the horizons of the future*. (Trans. Eng.). Moscow: Olimp-Biznes [in Russian].

10. Florida, R. (2012). *Big reboot*. (Trans. Eng.). Moscow: Klassika XXI [in Russian].

11. Hamel, G. (2007). *The Future of Management*. Boston: Harvard Business School Press.

12. Pink, D. (2015). *A whole new mind why right brainers will rule the future*. New York: Riverhead Books.

УДК 791

Пашкевич Марина Юхимівна,
кандидат культурології,
старший викладач кафедри
івент-менеджменту та шоу-бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-4573-9429

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ У ХХ СТОЛІТТІ

Мета роботи. У дослідженні проаналізовано становлення та розвиток української видовищної культури у ХХ столітті, охарактеризовано розвиток видовищного мистецтва та його вплив на суспільний устрій української нації. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, загальнонаукового методів аналізу, культурологічний, соціологічний підходи дозволяють виявити напрями видовищного мистецтва, проаналізувати їхні форми, які стосовно соціокультурної сутності інструментів та засобів масової комунікації, надаються певних змін щодо видовищної культури. **Наукова новизна** полягає **у** дослідженні видовищної культури її становлення та розвитку протягом ХХ століття. Порявняльний аналіз видовищних форм з початку ХХ ст. до часів незалежності надає можливість глибоко усвідомити загальнокультурний процес світоглядних змін у видовищній культурі. **Висновок.** Історико-культурний екскурс у проблему становлення вітчизняних видовищних форм дозволяє говорити про те, що вітчизняні видовищні форми протягом свого становлення до часів незалежності адекватно втілювали набутий культурний досвід, адаптуючи загальнокультурний процес і виступаючи, певною мірою, генератором нового, виражаючи модерні світоглядні зміни. Вітчизняні видовищні форми паблік рилейшнз є впливовими інструментами соціального виховання засобами публічної комунікації, які на сьогодні відіграють відповідну роль в історії України та допомагають адаптуватись у соціокультурному середовищі.

Ключі слова: українська видовищна культури, видовищні форми, культурний досвід.

***Пашкевич Марина Ефимовна**, кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры ивент-менеджмента и шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

Становление украинской зрелищной культуры в ХХ веке

Цель работы. В исследовании проанализированы становление и развитие украинской зрелищной культуры в ХХ веке, характеризуемые развитие зрелищного искусства и его влияние на общественное устройство украинской нации. **Методология исследования** заключается в применении сравнительного, общенаучного методов анализа, культурологический, социологический подходы позволяют выявить направления зрелищного искусства, проанализировать их формы, относительно социокультурной сущности инструментов и средств массовой коммуникации, предоставляются определенные изменения по зрелищной культуры. **Научная новизна** заключается в исследовании зрелищной культуры ее становления и развития на проятжении ХХ века. Сравнительный анализ зрелищных форм культуры с начала ХХ в. и до периода независимости дает возможность глубоко осознать общекультурный процесс мировоззренческих изменений в зрелищной культуре. **Вывод.** Историко-культурный экскурс в проблему становления отечественных зрелищных форм позволяет говорить о том, что отечественные зрелищные формы культуры в течение своего становления в годы независимости адекватно воплощали приобретенный культурный опыт, адаптируя общекультурный процесс и выступая в определенной степени генератором нового, выражая современные мировоззренческие изменения. Отечественные зрелищные формы паблик рилейшнз являются влиятельными инструментами социального воспитания средствами публичной коммуникации, которые сегодня играют соответствующую роль в истории Украины и помогают адаптироваться в социокультурной среде.

Ключевые слова: украинская зрелищная культура, зрелищные формы, культурный опыт.

***Pashkevich Marina,** candidate of cultural studies, senior lecturer of the Department of Event Management and Show Business, Kiev National University of Culture and Arts*

The development of Ukrainian educational culture in the 20th century

The purpose of work. The study analyzes the formation and development of Ukrainian entertainment culture in the 20th century, characterized by the development of spectacular art and its influence on the social structure of the Ukrainian nation. **The methodology** of research consists in the application of comparative, general scientific methods of analysis, cultural, sociological and methodological approaches that allow to reveal the directions of spectacle art, to analyze their forms, in relation to the sociocultural essence of instruments and means of mass communication, and to provide certain changes in the spectacular culture. **The scientific novelty** consists in studying the spectacular culture of its attitude and development during the twentieth century. Pro forma analysis of spectacular forms from the beginning of the 20th century. in the time of independence, gives an opportunity to fully understand the general cultural process of worldview changes in spectacular culture. **Conclusion**. Historical and cultural excursion into the problem of the formation of domestic spectacle forms suggests that domestic spectacular forms during its

©Пашкевич М.Ю., 2018

formation during the years of independence adequately embodied the acquired cultural experience, adapting the general cultural process and acting to a certain extent by the generator of the new, expressing contemporary world-view changes. Domestic spectacle forms of public relations are influential instruments of social education by means of public communication, which today play an appropriate role in the history of Ukraine and help to adapt in a socio-cultural environment.

Key words: Ukrainian entertainment cultures, spectacular forms, cultural experience.

Загальний прогрес культури українських видовищ ХХ ст., зокрема у період революції, став переконливим фактом. Видовища, з огляду на їх розповсюдження та впливу на широкі верстви населення, одразу опинилися під контролем держави. Націоналізувавши цю справу як галузь культури, радянська влада обмежила свободу творчості у видовищному мистецтві. Воно мало функціонувати лише у межах, які відповідали моралі та ідеології комуністичної партії. Радянський режим проголосив створення «робітничо-селянського» театру, розрахованого на нового масового глядача, тому сприяв поширенню і розвитку видовищного мистецтва. Видовища поступово перетворювалися на мистецтво, зрозуміле широким масам.

Аналіз досліджень і публікацій. Місце видовища в українській культурі досліджували вітчизняні науковці: С. Безклубенко, В. Гайдабура, Ю. Раєвська, І. Романко, В. Скуратівський, Л. Наумова, Н. Чечель, О. Щербатюк, вивченням його історичних форм займався український теоретик і практик видовищного мистецтва В. Кісін. Як зазначає Н. Чечель: «Перша світова і революція зрушили з місця буденність, зламали звичний суспільний устрій. У ХХ столітті відбувається політизація всього життя. Історія, соціальне буття стають головним предметом мистецтва. Образ революційної епохи, якій властива небачена досі присутність народу в історії, у багатьох митців молодої країни ототожнюється з масовістю й монументальністю спектаклю, з могутнім вражаючим видовищем» [10, 238].

Мета роботи. У дослідженні проаналізовано становлення та розвиток української видовищної культури у ХХ столітті, характеризовано розвиток видовищного мистецтва та його вплив на суспільний устрій української нації.

Виклад основного матеріалу. Характерною особливістю видовищного життя ХХ ст., що особливо яскраво виявилося у театральній справі, було його активне втручання в політичний процес, оскільки вистави, які збирали масову аудиторію, органічно перетворювалися на мітинги та інші політизовані видовища. Видовищні мистецтва, попри військові дії та соціально-економічні негаразди, переживали період розквіту. Піднесення його ролі у громадсько-політичному житті в роки революції пояснювалося тим, що поряд з естетично-просвітницькою місією вони виконували агітаційно-пропагандистські функції. Тому і національні уряди, і радянська влада приділяли значну увагу розвитку видовищ. У липні 1917 при українському уряді створюється Театральний відділ, голова якого Марія Старицька у своєму зверненні до свідомих громадян українського суспільства зауважує: «Впливом і значенням театру навіть переважується вплив школи у справі піднесення морального рівня громадянства» [11, 28].

Відчуваючи себе своєрідними місіонерами у справі поліпшення стану українського театру на шляхах його професіоналізації, члени Театрального відділу часто виносили рішення на користь українських аматорських гуртків та державних театрів, завдяки приватним розважальним закладам, чию діяльність вони вважали не гідною національного мистецтва. Майно й приміщення закладів, чия програма була малохудожньою, позбавленою освітніх цілей, підлягали реквізиції. За цим самим принципом диференціювалася податкова система щодо театрально-видовищних закладів. У 1918 Рада Міністрів УНР ухвалила закон «Про державну і міську оплату українських культурно-просвітницьких вистав». За цим законом від оподаткування звільнялися «всякого роду українські вистави, сільські народні вистави, робітничі вистави, кіно й театральні вистави, в яких завжди демонструються фільми з українськими написами, та театральні вистави, українські концерти, в котрих текст до виконання, афіші, програми, на українській мові, видовища, гулянки і музичні розваги, влаштовані коштом і засобами Державних і громадських культурно-освітніх, мистецьких, чи наукових закладів, а не приватних підприємців. Лише п’ять відсотків театрального побору бралося з видовищ, «які мають культурно-освітнє й художнє значення, а саме оперні вистави, драматичні вистави, по тих театрах, що становлять у вечір одну тільки виставу, симфонічні оркестри і балетні вистави». Вже двадцять відсотків податку сплачувалося з вистав, «що не мають культурно - освітнього чи художнього значення, а саме: всякі вистави, видовища й розваги, улаштовані по ресторанах, кафе шантанах, кабаре і по всяких інших закладах ресторанного характеру, кіно-театральні вистави, мініатюри, фарси, опереточні вистави, літні садові гулянки з виставами характеру вар’єте» [6, 136].

Нові форми видовищного мистецтва виконували виключно пропагандистсько-агітаційні функції. Оскільки професійний театр надто повільно переходив до нового репертуару, його соціальні функції

перебрала на себе театральна самодіяльність. Зміст цього терміну включав усі види масової творчості: театральні гуртки, вуличні святкування, клубні інсценування, «живі газети» тощо. Радянська влада включила самодіяльний театр до системи культосвітньої роботи. У сфері самодіяльного театрального руху більшовики опирались на ідеї Пролеткульту. Протягом 1919 – 1920 рр. відбувалося масове утворення аматорських театрів, головним чином робітничих і червоноармійських. Нерідко вистави театру доводилося переривати через тривалість у місті воєнних дій: «вояки з шаблями й гвинтівками, обвішані ручними гранатами, приходячи на вистави безкоштовно любили займати перші ряди партеру. Інколи серед дій вибухав постріл – це випадково у когось розряджалась рушниця» [6, 140].

У 1919 виходить директивний документ – «Наказ виконавчого комітету Київської Ради робітничих депутатів про націоналізацію київських театрів», якбим буде перетворено театри з українських мистецьких закладів на радянські агітаційні майданчики [6, 150]. У процесі становлення радянської влади ідеологічний вплив пронизував усі сфери культурної діяльності в країні, включаючи й святкові видовища. В. Обюртен у перекладеній Лесем Курбасом книзі «Мистецтво вмирає» з розпачем писав: «мистецтво соціальної будучини – це буде мистецтво на смак членів міської ради» [8, 50].

Навесні 1922 р. створюється художнє об'єднання «Березіль», яке очолює талановитий режисер Лесь Курбас. Слово «березіль» – стара назва місяця березень символізувала образ весняного оновлення життя. Програмою цього об'єднання була задекларована режисером Курбасом, як відверто політична програма. Виконуючи прохання міськради та партійних закладів, «Березіль» брав на себе допомогу в організації урочистих маніфестацій на честь свят, проведення вечорів-концертів, в організації масових видовищ та святкових карнавалів, де його давні ідеї «театралізованого життя» знаходили нове призначення, викликане самою дійсністю. Серед різноманітних форм агітаційної роботи, які використовувалися у роки громадянської війни, найбільше розповсюдження отримали масові мітинги, на яких виступали агітатори, партійні та радянські працівники. Після політичної частини мітингів відбувався художній відділ – концерт, інсценування, демонстрація кінофільму, виступ оркестру тощо. Така форма політосвітньої роботи називалась мітингом-концертом, або мітингом-виставою. Вони надавали можливість політичний зміст промов підкріплювати образними засобами мистецтва, емоційно піднімати настрій слухачів. У цей час виникла якісно нова форма агітації й пропаганди – масові театралізовані видовища. Вони вели своє походження від пролетарських політичних масовок – мітингів і демонстрацій. Радянські органи використовували у політичній роботі засоби театру у вигляді інсценівок, вистав просто неба, співу і танців. Масовий вихід театру на вулиці відбувався з приводу пролетарських свят, визначних подій, політико-пропагандистських кампаній. Організаторами завжди виступали професійні театральні режисери, виконавцями були як професійні, так і самодіяльні актори. Найбільш значні святкування, такі як «Інтернаціонал», «Політична карусель», «Петлюріада» – у Києві, «Свобода» – у Луганську, «Повстання на броненосці «Потьомкін»» – в Одесі. Широкого розповсюдження набули суто агітаційні видовища – «живі газети», політсуди, сатирично-естрадні номери. «Живі газети» інтерпретували події внутрішнього та міжнародного життя у потрібному владі напрямі. Політсуди були спрямовані проти політичних противників більшовиків (світова буржуазія, Денікін, Петлюра, польські пани тощо) або культурно-мистецьких явищ, які влада засуджувала (політсуд у Києві над О. Вертинським – співцем «учорашнього дня»). Агітаційний театр у своїх проявах був відверто тенденційним. Віднести його до театрального мистецтва можна лише умовно, адже у ньому політика завжди домінувала над мистецтвом [7, 87].

Мітинги-концерти проводилися також у формі масових вистав на різноманітні історичні та революційні теми. У травні 1919 року у Києві на Софіївській площі була розіграна інсценізація «Звільнена праця» по сценарію Л. Нікуліна. В Умані в масовці, присвяченій подіям 1905 року, крім професійних акторів брали участь п'ятсот робітників, рота червоноармійців, кавалерія, військовий оркестр. Була продемонстрована сцена мітингу протесту проти політичного терору царської влади. У червні 1920 року в Одесі на Приморському бульварі відбулася вистава «Повстання на броненосці «Потьомкін»; дійові особи її були загримовані під історичних учасників подій у Чорноморському флоті 1905 року. На всіх цих масовках виступали доповідачі, оратори, агітатори, що пояснювали глядачам політичну сутність сценічного дійства, поєднуючи виставу з політичними завданнями існуючого моменту [4, 120].

8 листопада 1927 року в Києві, на площі іподрому були інсценізовані епізоди «Повстання арсенальців у 1917 році, пройшли сцени засідання більшовиків – підпільників, сцени розгону робітничих демонстрацій, штурму Арсеналу та розстрілу його робітників. Фіналом інсценізації був парад частин Червоної армії. Цікаво, що документальну та історичну точність інсценізації надало участь в її розробці реальних учасників подій повстання 1917 року – робітників – арсенальців [4, 20].

Ідеологи радянської влади змінювали разом з календарними ритуалами і ритуали, пов'язані з особистим життям людини. Хрестини перетворювались у «червоні хрестини», «жовтнини», з призначенням «червоних кумів», із числа партійних активістів. Зародженням традицій займались відповідні спеціалісти, якими були випущені велика кількість посібників по втіленню нових свят та обрядів. Наводимо приклад з дослідження Л. А. Тульцева «Современные праздники и обряды народов СССР» «Невигадливі були перші «червоні хрестини» – ця подія супроводжувалася жартівливим, але не без урочистостей «оглядинами» малюка. В урочистостях брали участь товариші по роботі, радянські та партійні працівники, які вручали батькам особливу «постанову» про включення новонародженого до числа громадян Країни Рад. На Україні одним з перших початківцем нового громадянського обряду «червоні хрестини» став легендарний герой громадянської війни Г. І. Котовський» [9, 15].

Впливову роботу у робочих клубах проводили самодіяльні колективи «живгазетчиків», або, як їх ще називали «синьоблузників». Свої живі газети вони будували на матеріалі того виробничого колективу, який обслуговувався клубом. Гуртки «живої газети» активно брали участь у політичних та господарських кампаніях, пропагували досягнення передовиків соціалістичного змагання, критикували недоліки.

У роки колективізації з'явилася ще одна ефективна форма сільськогосподарської та кооперативної пропаганди – святкування «Днів колективізації та врожаю». У жовтні 1930 року спеціальну постанову по цьому питанню прийняв ЦК ВКП (б). У постанові рекомендувалось проводити «Дні колективізації та врожаю» щороку після закінчення осінніх польових робіт. Святу передували огляди розвитку колгоспного виробництва, соцзмагання, розвитку соціально-побутового будівництва. Організовувалися спеціальні виставки колгоспних досягнень. У дні колективізації та врожаю 1931 року, наприклад, працювало 76 виставок, з якими познайомилось 24, 5 тис. чол. У Будинках соціалістичної культури, сільських клубах, хатах-читальнях стрімко розвивалися гуртки художньої самодіяльності, особливо гуртки художнього слова та драматичні колективи. У 1929 році в селах України працювало майже вісім тис. драмгуртків. Вони брали активну участь у проведенні революційних та трудових святах, проводили вечори колективізації [1, 120].

У червні–липні 1930 року в Москві відбулася Перша Всесоюзна олімпіада мистецтва, яка поклала початок періодичному проведенню оглядів літератури та мистецтв, а саме самодіяльної художньої творчості. Далі відбулися Всесоюзна олімпіада художньої самодіяльності, Всесоюзна олімпіада національних театрів та Міжнародна олімпіада революційних театрів, на якій спеціально були відзначений Харківський театр робітничої молоді (ТРАМ).

Сучасним спеціалістам важливо знати форми роботи, які використовували політпрацівники у роки Великої вітчизняної війни. Так, у розпалі Берлінської операції радянські льотчики, які підтримували наступ восьмої гвардійської армії, скинули на парашутах чотири великих ключі, які були виготовлені у стилі історичних ключів від Берліну, до кожного з них були прикріплені дощечки з написами: «Гвардейцы – друзья, к победе – вперед! Шлем вам ключи от берлинских ворот!» Заклик бойових соратників (льотчиків) миттєво поширився серед частин, що наступали на Берлін, і викликав у гвардійців велике піднесення. На початку Другої світової війни всі культурні, й видовищні заклади УРСР були евакуйовані, завдяки чому було збережено кадри і свою вдячну аудиторію вони отримали в тилу і на фронті. Важливою формою роботи щодо підтримки войовничого настрою в Збройних Силах відігравали бригади артистів. Вони проводили виступи перед фронтовиками в резервних частинах, в госпіталях. У жовтні 1943 року колектив Київського театру опери та балету ім. Шевченка провів 102 концерти для поранених бійців. Перед воїнами виступали прославлені корифеї української опери М. І. Литвиненко - Вольгемут, З. М. Гайдай, І. С. Паторжинський.

У цей же час народ України залишившись у культурному вакуумі, створює форми видовищного мистецтва, які в умовах фашистського геноциду висловлюють ідеї української історичної свідомості і певною мірою дистанціюються від моделі радянської культури. Український народ переживав по суті дві війни – з гітлерівським фашизмом та внутрішню – національно-визвольну, котра велась масою українців як проти режиму СРСР, так і проти фашистської Німеччини. Вітчизняний науковець В. Гайдабура уперше досліджує тему впливу українських видовищних форм на організацію громадської думки у період Другої світової війни в дисертаційному дослідженні «Театр в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944 роки). Для вітчизняних мистецтвознавців, істориків, та культурологів питання розвитку видовищних форм у період німецько-фашистської окупації було табуйовано радянською політико – ідеологічною системою. Автор дослідження зазначає, що під час окупації України на фоні фашистського нищення культурних цінностей, національних інститутів користолюбний дозвіл ворогів на функціонування сценічного мистецтва спричиняє до театрального вибуху. Виконуючи як окупаційну повинність обслуговування німецької армії, національна сцена водночас спрямувала духовну енергію на контакти з власним народом. Автор зазначає, що «обминаючи загрозу колабораціоналізму, театр стає мистецьким механізмом самозбереження нації» [3, 15]. Очевидно, що саме Західна Україна мала вкорінений

антибільшовицький комплекс і тому таким духовно монолітним було саме львівське соціокультурне середовище і мистецьке угрупування. В. Гайдабура у статті «Львівський гамбіт» розповідає про факт, який складно знайти у вітчизняній історії видовищних мистецтв. Театрознавець С. Максименко віднайшла інформацію про виставу-видовище «Живі шахи», яка відбулася в окупованому Львові 12 вересня 1943 року на площі занедбаного стадіону по вулиці Замарстинівській. Перед масовою аудиторією просто неба демонструвалась шахова партія, що здобула назву «безсмертної». Вона була розіграна великим німецьким шахістом Адольфом Андерсеном у Лондоні 1851 року. Актори Львівського Оперного Театру, одягнені в історичні костюми, пересувалися «шаховими клітинами», накресленими на величезному квадраті землі. Хто пішки, хто на конях –залежно від шахової фігури, яку зображали. Як описували видовище «Львівські вісті», «половці піддаються українському князеві Володимиру Мономаху. Звучать бадьорі переможні звуки княжого тріумфального маршу. Половців беруть у полон, їх обеззброюють княжі дружинники. Княжа дружина, що перемогла, повертається, овіяна славою, несучи похвалу своєму князеві. Перемога тішить усіх, у тому числі багатотисячну публіку, яка уважно слідкувала за битвою… Під час вистави грав духовий оркестр із Самбора. Пояснював усі ходи фігур шахіст-інженер Романишин. Його коментар, гра оркестру та спів хору передавалися через мегафон». Як згадує син акторів Левицьких Юрій: «Я бачив цей спектакль і вдруге, кількома днями пізніше, і разом з глядачами знову кричав, коли українська частина перемагала». Вистава мала гострий емоційний вплив на глядачів, йшла чотири-п’ять разів і не викликала у німців «цензурного рефлексу». Автор дослідження зазначає, що вистава спрямовувалася проти всіх, хто краде волю України, отже як проти більшовиків, так і проти фашистів. Для українців ця мистецько-політична акція стала своєрідним львівським гамбітом» [3, 10]. Отже, в політичній та соціокультурній ситуації війни українське видовищне мистецтво стає носієм ідей патріотизму, протиставляючи фашистському геноцидові національні мистецькі міфологеми, гуманістичні настанови.

Влітку 1945 року на площах та вулицях міст та сіл люди зустрічали героїв війни, скрізь звучали радісні пісні, виникали стихійні мітинги-концерти, в яких брали участь тисячі людей. Щороку відмічалися пам’ятні дати, пов’язані з Другою світовою війною. Після війни народжуються Міжнародні фестивалі молоді світу – грандіозні всесвітні форуми, які стали важливим аргументом об’єднання молоді різних країн та континентів. У програмі фестивалів особливе місце відводились видовищам, однією з головних тем яких була тема боротьби за мир.

В історії видовищних форм України з 70-х ХХ ст. до часів незалежної держави значне місце посідають масові видовища у постановці Б. Г. Шарварка. Починаючи з 1977 року, він був головним режисером фестивалів і концертних програм Організації Укрконцерт. З тих часів у нашому суспільстві виникла полеміка щодо терміну «шароварщина», який з’явився від дуже вузького сприйняття української культури, від специфічного викривлення лише її одного сегменту – шаровар, як елементу одягу, який потім навмисне – ненавмисне, свідомо – несвідомо «нашарувався» на українську культуру загалом. І в результаті, на перше місце виводиться карикатурний і дещо водевільний сегмент – шаровари як головний і єдиний, відкидаючи інші складові української культури. Існує думка, що поняття «шароварщини» походить від прізвища відомого режисера, колишнього художнього керівника Всеукраїнського державного центру фестивалів і концертних програм Б. Шарварка, який культивував в Україні тип псевдофольклорної культури, яка й увійшла в історію під назвою «шароварщина». О. Вергеліс – провідний вітчизняний журналіст вважає, що етимологія терміну «шароварщина» з одного боку саркастично визначає вічно живий побутовізм ув вітчизняній культурі, з іншого – частково навіяна «сакральними» твореннями Б. Шарварко, шаровари у якого прикрашали майже всі концертні номери його видовищ. Але, незаперечним є той факт, що видовища у нього були завжди професіональними. «Шаровари не винні. Не в балетних же пачках козаки дефілювали…п’єси Старицького, повісті Нечуя-Левицького, поема Котляревського, ансамбль Вірського, хор Верьовки – теж шаровари. Але без принизливих суфіксів…» [2].

До того ж все ж-таки справедливо зазначити те, що за п’ятдесят років творчої діяльності Борис Георгійович поставив майже тисячу концертів. Саме за його безпосередньої участі на сцені оперного театру вперше замайорів жовто-блакитний прапор і прозвучав гімн «Ще не вмерла Україна» в обробці Євгена Станковича. Враховуючи той факт, що ця подія – Конгрес українців відбувалася ще за тоталітарного режиму – наприкінці вісімдесятих – на той час це був вчинок, який заслуговував на повагу. Одним із найграндіозніших видовищ у постановці режисера Шарварка вважається святкування п’ятисотріччя козацтва на Хортиці (тоді саме для нього «збудували» Запорозьку Січ), ювілейні шевченківські урочистості на стадіоні у Черкасах. Тоді зведений хор заспівав «Реве та стогне Дніпр широкий», над полем піднявся великий портрет Кобзаря, а в траві спалахнули тисячі вогників – свічечок.

Скасування колоніального статусу України й набуття нею державної незалежності створили передумови для згортання і ліквідації головних загально радянських свят й свят колишньої метрополії. Логічно й безболісно відійшли у минуле річниці утворення СРСР та «братніх республік», ювілеї

комуністичної партії та її вождів, знаменні дати з історії ВЛКСМ та міжнародного пролетарського руху. Падіння тоталітарного режиму й розпад СРСР супроводжувалися швидкою девальвацією комуністичної ідеології й усіх пов'язаних з нею цінностей та авторитетів. У посттоталітарній Україні свято Незалежності значною мірою перебрало на себе функції свята Жовтневої революції. 24 серпня відбувається урочистий військовий парад та інші офіційні заходи: покладання квітів до пам'ятників Тарасові Шевченку, Михайлу Грушевському, святому Володимиру, присвоєння військових звань і нагород тощо. До програми відзначення свята входять також мітинги, народні гуляння, ярмарки, феєрверки, виступи професіональних і самодіяльних митців, спортивні змагання, виставки декоративно-прикладного мистецтва тощо. Все це формує у громадській думці стереотипи стабільного поступу та державного прогресу, а значить й усталеного суспільного порядку та добробуту.

Наукова новизна полягає у дослідженні видовищної культури її ставлення та розвитку протягом XX століття. Порявняльний аналіз видовищних форм з початку XX ст. до часів незалежності, надає можливість глибоко усвідомити загальнокуьтурний процес світоглядних змін у видовищній культурі.

Висновок. Історико-культурний екскурс у проблему становлення вітчизняних видовищних форм дозволяє говорити про те, що вітчизняні видовищні форми протягом свого становлення до часів незалежності адекватно втілювали набутий культурний досвід, адаптуючи загальнокультурний процес і виступаючи, певною мірою, генератором нового, виражаючи нові світоглядні зміни. Вітчизняні видовищні форми паблік рилейшнз є впливовими інструментами соціального виховання засобами публічної комунікації, які, як свідчать вищезазначені приклади, відігравали та відіграють потужну роль в історії України, допомагають адаптуватись у відповідному середовищі.

Література

1. Андреева М. С. , Виноградов А. П., Пиналов С. А., Чернявский Г. И. История культурно-просветительной работы в СРСР. Харьков, 1970. Ч. 2 : Советский период (1917-1969гг.). 494 с.
2. Вергелис О. Нашу культуру спасет не «шароварщина», а агрессивная стратегия? Зеркало недели. 2005. № 34.
3. Гайдабура В. М. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944 рр.) : автореф. дис. ... наук ступеня докт. мистецтвознавства : спец. 17.00.01. Теорія та історія культури; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 16 с.
4. Генкин Д. М. Массовые праздники. Москва: Просвещение, 1975. 20 с.
5. Кравченко А. Є. Увертюра до антракту: передісторія «театру Корнійчука»: сб. наук. праць. Наукові записки. Києво-Могилянська академія, Національний університет. Київ: Стилос, 2001. Т. 19 : Філологічні науки. С. 26-34.
6. Раєвська Ю. Державне регулювання театральною справою. Сучасне мистецтво. 2005. № 2. С. 136-150.
7. Романко І. І. Розвиток театрального мистецтва України в 1917-1920 рр.; НАН України, Інститут історії України. Київ, 1999. С. 87.
8. Статьи и воспоминания о Л. Курбасе. Москва: Искусство, 1987. 463 с.
9. Тульцева Л. А. Современные праздники и обряды народов СССР. Москва: Наука, 1985. 192 с.
10. Чечель Н. П. Антропологічна перспектива народно-містеріального театру в Україні. Філософський альманах. Київ: Центр духовної культури, 2004. № 39. С. 238.
11. Щербатюк О. Святково-театральні форми як комунікативне середовище в ранньомодерному культурному контексті України. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Київ, 2007. Вип.11. С. 28-32.

References

1. Andreeva M. S., Vinogradov A. P., Pinalov S. A., Chernyavsky G. I. (1970). The history of cultural and educational work in the USSR. Kharkov, Part 2. Sovetskiy period (1917-1969) [in Ukrainian].
2. Vergelis O. (2005). Will our culture be saved not by "sharovarshchina", but by an aggressive strategy? Zerkalo nedeli, 34 [in Ukrainian].
3. Haidabura V. M. (1999). Stage art in Ukraine during the period of the German-fascist occupation (1941-1944). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv[in Ukrainian].
4. Genkin D.M. (1975) .Mass holidays. Moscow: Prosveshcheniye [in Russian].
5. Kravchenko A. E . (2001). Overture to an intermission: the background to the "Korniichuk Theater": sb. nauk. prats′. Naukovi zapysky. Kyyevo-Mohylyans′ka akademiya. Natsional′nyy universytet. Kyiv: Stylos,. Vol.19. Philological Science, 26-34[in Ukrainian].
6. Raevskaya Yu. (2005). State regulation of theatrical business. Suchasne mystetstvo, 2, 136-150.
7. Romano I. I. (1999). The development of theatrical art of Ukraine in 1917-1920. NAN Ukrayiny, Instytut istoriyi Ukrayiny. Kyiv [in Ukrainian].
8. Articles and memories of L. Kurbas (1987). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
9. Tultseva L. A. (1985). Modern holidays and rites of the peoples of the USSR. Moscow: Nauka [in Russian].
10. Chechel N. P. (2004). The anthropological perspective of the national-mysterial theater in Ukraine. Filosofs′kyy al′manakh. Kyiv: Tsentr dukhovnoyi kul′tury, 39, 238 [in Ukrainian].
11. Shcherbatyuk O. (2007). Festive and theatrical forms as a communicative environment in the early modern cultural context of Ukraine. Visnyk Kyivs′koho natsional′noho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Kyiv, issue11, 28-32 [in Ukrainian].

УДК: 008.001+008(091)+069+069.4

Руденко Сергій Борисович,
кандидат культурології,
докторант, Київський національний університет
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-2319-1845
rudenkosb@ukr.net

МУЗЕЙ ЯК МЕДІУМ

Мета дослідження. З'ясувати специфіку музею як медіуму. **Методологія.** Теорія М.Маклюен й теорія «трьох світів» К.Поппера. **Наукова новизна.** З'ясовано медійну (безвідносно до контенту) специфіку музею, що полягає у здатності цього інституту інтегрувати у своїй діяльності три світи, виділених Поппером: світ музейних предметів, світ обміну суб'єктивними судженнями та світ об'єктивованих продуктів пізнання (наука, мистецтво та ін.). **Висновки.** Всесвітня мережа інтернте та новітні мультимедійні технології значно розширили можливості традиційної (експозиційної) музейної комунікації. До того ж музей некоректно розглядати як архаїчний медіум, що може функціонувати лише за рахунок «милиць», наданих новітніми медіа. Не можна також стверджувати, що музей з часом буде існувати лише у віртуальному вигляді як складова Інтернет-медіуму. Під час дослідження було з'ясовано, що на сучасному етапі посилилася автономізація попперівських трьох світів. Інтернет здатний інтегрувати лише світ комунікації та світ об'єктивованого знання, проте має лише опосередкований вплив на фізичний світ. Крім того, Всесвітня мережа демонструє тенденцію до гіпертрофії другого світу – світу комунікації. Отже, незважаючи на свою позірну архаїчність, порівняно із Інтернетом, музей є безальтернативним медіумом в царині інтеграції фізичного світу, домену соціальних комунікацій та об'єктивованих результатів людського пізнання. В цьому і полягає медійна специфіка музею.

Ключові слова: музей, комунікативна система, інституційна специфіка музею, ідентичність музею, Маклюен, Поппер, medium is a message, музейна комунікація, пожежа в Національному музеї Бразилії.

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

Музей как медиум

Цель исследования. Выяснить специфику музея как медиума. **Методология.** Теория М. Маклюена и теория «трёх миров» К. Поппера. **Научная новизна.** Медийная (безотносительно к содержанию) специфика музея состоит в том, что этот институт способен интегрировать три мира, выделенных Поппером: физический мир (артефакты, музейные предметы), субъективный мир коммуникации и мир объективированных продуктов познания (наука, искусство и т.д.). **Выводы.** Интернет и современные мультимедийные технологи значительно расширили возможности традиционной (экспозиционной) музейной коммуникации. В то же время, музей не стоит рассматривать как архаичный медиум, который неспособен существовать без «костылей»б предоставленных новыми медиа. Преждевременно также утверждать, что музей целиком растворится во Всемирной паутине. Сейчас наблюдается усиление автономизации попперовских трёх миров. Интернет способен абсорбировать только мир коммуникаций и объективированного знания. Его влияние на первый мир является сугубо опосредованным. Кроме того, в Интернете гипертрофирован второй мир – мир коммуникации. Следовательно, музей, несмотря на кажущуюся архаичность в сравнении с интеретом, остаётся безальтернативным медиумом касательно интеграции трёх попперовских миров. В этом и состоит специфика музея как медиума.

Ключевые слова: музей, коммуникативная система, институциональная специфика музея, идентичность музея, Маклюэн, Поппер, medium is a message, музейная коммуникация, пожар в Национальном музее Бразилии.

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

Museum is a message

Purpose of the article. Find out specific of the museum as the medium. **Methodology**. M. McLuhan's theory (medium is a message) and K. Popper's theory of three worlds. **Scientific novelty.** The museum, in distinct of other media, can integrate all K. Popper's three worlds. **Conclusions.** Internet and modern media technologies extend the capacity of customary museum communication. In the same time, it doesn't mean, that museum is archaic medium, and this institution cannot operate without «crutches» of new media. It's too soon to affirm, that museum completely dissolves in WWW. The Internet can absorb the world of communication (second Popper's world) and objectivated results of cognition (third Popper's world). The Internet is influential for the physical world (first Popper's world), but it always only a mediation of the world of things. That's why the museum is non-alternative media in the field of integration K. Popper's three worlds. This capacity is museum-specific as the medium.

Key words: museum, communication system, the specific museum as an institution, identity of the museum, McLuhan, Popper, the medium is a message, museum communication, fire in National Museum of Brazil.

© Руденко С. Б., 2018

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі музей переживає кризу інституційної ідентичності. Музей інтегрує у своїй діяльності значну кількість функцій, які виконують інші інститути. Мова йде про такі своєрідні гібриди або трансмутації як музей-школа, музей-будинок культури, музей-науковий центр, музей-дослідницький інститут, музей-атракціон, музей-бібліотека, музей-архів, музей-культурний хаб, музей-зоопарк, музей-ботсад, музей-склад тощо. У сферах, не пов'язаних із музейною, існує технологічний підхід, відповідно до якого певний інституту для уникнення зовнішніх руйнівних впливів необхідно посісти свою особливу нішу [10] . Для цього закладу варто слідувати тенденції не до інтеграції, а до диференціації. В зв'язку з цим, існує точка зору, що проблема інституційної специфіки музею пов'язана із його комунікаційною природою – музей посідає особливе місце з-поміж інших медіа.

Аналіз досліджень і публікацій. Досліджуючи медійну природу музею, Д. Камерон розглядав цей інститут, з одного боку, як екстравертний комунікативний майданчик («форум») [2], а з іншого, як інтровертну комунікативну систему [1], заснована на «мові» музейних пам'яток. М. Геннін [4] вбачала в музеї своєрідний медіум, компліментарний до інших медіа, що дозволяє йому надавати відвідувачам особливий комунікативний досвід за допомогою музейних пам'яток. М. Кастельс [3] розглядав музей з позиції нової медійно-комунікативної ситуації, викликаної розширенням Інтернету. На думку дослідника, музей міг би відігравати важливу роль для налагодження спілкування між людьми роз'єднаними індивідуальними «реальними віртуальностями». Кожен із зазначених дослідників звертався до поглядів М. Маклюена [6], котрий розглядав комунікацію як обмін повідомленнями, при цьому, наголошуючи на тому, що зміст повідомлення не є важливим. На його думку, основна увага має бути прикута до характеру передачі повідомлень. Виходячи із цього, Д. Камерон та М. Геннін, фактично, заперечували такий підхід, вважаючи, що саме контент (інтерпретація пам'яток, або особливий досвід відвідувачів) в контексті музеїв має основоположне значення. Натомість Х. Паркер та Дж. Барзун [7], покладаючись на концепцію Маклюена, вважали, що основним є не стільки музейне повідомлення, скільки особливості взаємодії відвідувача із музейною експозицією. М. Кастельс також спирається на погляди М. Маклюена, проте не поділяє його логіку прогресу медіа, відповідно до якої нові медіа заступають старі. Кастельс не вважає, що музей є застарілим медіумом, порівняно з Інтернетом й буде поглинений останнім (як мало б статися, виходячи із поглядів Маклюена). В усіх випадках специфіка музею пов'язується із використанням музейних пам'яток. Д. Камерон та М. Геннін, навіть, вдаються до штучного теоретичного ускладнення простої музейної комунікації (куратор – повідомлення на основі пам'ятки – відвідувач). Проте висновки залишаються тривіальними. Пов'язати медійну специфіку із пам'ятками можна і без спеціального дослідження. Ні прихильники, ні противники концепції Маклюена (крім Кастельса) не звертають увагу на те, яким чином музейний медіум може впливати на суспільні відносини. Отже, можна взяти на озброєння оптимізм щодо музею М. Кастельса (щоправда, описана ним реальна віртуальність поки не настала) й поставити під сумнів тезу про архаїчність музейної комунікації, з'ясувавши її значення в сучасному суспільному житті.

Метою статті є з'ясувати специфіку музею як медіуму.

Методологія дослідження базується, з одного боку, на теорії М. Маклюена, відкинутої музейниками, а з іншого, на теорії трьох світів К. Поппера, котра дозволяє подолати утруднення із використанням теорії Маклюена щодо музейної комунікації.

Виклад основного матеріалу**.** Універсальна теорія комунікації, що може бути застосована і щодо музеїв, була запропонована М. Маклюеном. Її сутність виражається формулою: «носій (посередник) є посланням» («medium is a message») [6]. На перший погляд ця формула виглядає як гра слів, яку можна інтерпретувати довільно. З іншого боку, її важливість полягає у тому, що М. Маклюен відокремив продукти «третього світу» від процесу комунікації. Концепція трьох світів була розроблена К. Поппером. Відповідно до неї перший світ складають фізичні об'єкти, зокрема, артефакти. Другий світ – це сукупність суб'єктивних суджень, якими обмінюються люди; світ комунікації. До третього світу належать об'єктивовані продукти пізнання, насамперед, наука та мистецтво. Другий світ (людина) є посередником між третім і першим світами [12]. Можна, навіть, говорити про те, людина також виступає як своєрідний медіумом без повідомлення.

Маклюен стверджує, що кожна нова комунікаційна технологія може корінним чином трансформувати існуючі соціальні відносини. Як приклад учений наводить винайдення електричного світла або, вужче, – лампочки, котру він називає чистим носієм без будь-якого змісту. Винайдення світла значно розширило можливості людини в освоєнні навколишнього світу. В цілому, для Маклюена розширення комунікаційних можливостей полягає у зростанні швидкості переміщення об'єктів у

просторі (будь-чого: людей, повідомлень, певних матеріальних об'єктів). Можна говорити про те, що у розумінні дослідника поняття комунікації є синонімічним поняттю сполучення.

На думку Маклюена, відбувається щось на зразок природного відбору медіа: новий засіб комунікації несе у собі усе найкраще від попередніх (наприклад, писемність містить у собі попередній медіум – усну промову), але перевершує своїх попередників у здатності розширювати можливості людини. В зв'язку з цим, музейна комунікація для Маклюена не є чимось екстраординарним. Учений майже не приділяє уваги музеям, зводячи музейну комунікацію до споглядання певних об'єктів у русі. Скажімо, дослідник порівняє подорож автодорогою із спогляданням музейної експозиції. На його думку, літак, котрий значно розширив можливості переміщення у просторі, позбавив архаїчні сухопутні шляхи їхнього основного призначення, надавши їм нового (екскурсійного?) значення [6, 107].

В контексті впливу фотографії як медіуму Маклюен стверджує, що увесь світ став чимось на зразок музею з якими люди вже стикалися на фотографіях. Отже, музей виступає як інститут, до якого звертаються з метою підтвердити інформацію, отриману раніше з інших медіа. Цей процес підтвердження для Маклюена є чимось факультативним і вторинним На думку ученого, «навіть музейні куратори часто віддають перевагу кольоровій фотографії порівняно із автентичними об'єктами» [6, 219].

На основі міркувань Маклюена, Паркера та Барзуна [7] можна зрозуміти, що важливим є не сам автентичний об'єкт, а спосіб його трансмісії за допомогою інших медіа, зокрема, фотографії. Іншими словами, нові медіа настільки розширили можливості розповсюдження попереднього медіуму (пам'ятки), що зробила його другорядним з точки зору комунікації. Маклюен послуговується метафорою А. Мальро про «музей без стін», який став можливим завдяки фотографії. Науковець вибудовує наступний ланцюжок: телефон – промова без стін, фонограф – музика без стін, електричне світло – світ без стін та фотографія – музей без стін [6, 313].

Здається, що розвиток інтернету (точніше, «всесвітньої павутини», робота якої базується на гіперпосиланнях) показує становлення найбільш універсального медіуму, що переважає у здатності розширювати можливості людини усі попередні медіа. Інтернет цілком підтверджує теорію Маклюена: цей медіум абсорбував усі інші медіа, зробив максимально швидким процес поширення інформації, нівелював часові й просторові перепони. На фоні інтернету музей, знову-таки, постає чимось архаїчним. Зрештою, всесвітня павутина, начебто, поглинула й музей, реалізувавши ідею А. Мальро про «музей без стін» у вигляді віртуального музею.

З поля зору Маклюена вислизає та обставина, що старі медіа, вступаючи у взаємодію із новими набувають нових властивостей. Нові медіа відроджують давні й більш примітивні форми комунікації, які через свою простоту швидко набувають популярності. Скажімо, відбувається деградація писемної культури. Інтернет створює можливості для безпосереднього спілкування замість переписки (скайп); завдяки Youtube можна більше не читати інструкцій, а подивитися відео огляд з того чи іншого технічного питання. Нове відродження переживає піктографічне письмо у вигляді «смайликів». У зв'язку із цим «примітивні» з комунікативної точки зору музейні пам'ятки, що є знаками-предметами, знаками-символами та знаками-атрибутами певних явищ, набувають особливого значення в сучасному спілкуванні, на що звертав увагу Кастельс. На користь цього свідчить, наприклад, мем-платформа іронічного спрямування «Страдницьке середньовіччя» у соціальних мережах, котра активно послуговується зображеннями пам'яток середньовіччя для осмислення сучасних явищ.

Примітивізація є лише одним із можливих шляхів розвитку. Нові медіа вимагають від сучасної людини оволодіння широким спектром технічних знань, пов'язаних із створенням і обробкою відео, фото, текстових матеріалів, технологічних навичок фільтрації інформації тощо [13]. Отже, ускладнення й примітивізація є співмірними тенденціями розвитку медіа. Процес розвитку комунікаційних технологій не можна описати лінійно, як пропонує у своїй теорії Маклюен. У зв'язку з цим, можна припустити, що нові комунікаційні технології не зробили музейну комунікацію застарілою, а, навпаки: музей може стати важливим фактором перетворення соціальних відносин.

Отже, можна припустити, що музей як медіум володіє тими властивостями, що є недоступними інтернету. На основі теорії трьох світів К. Поппера можна побачити, що всесвітня павутина має лише опосередкований зв'язок із першим – фізичним – світом. Цей домен представлений у інтернеті не безпосередньо, а чимось на зразок «аватарів». Перший світ може обійтися без «аватарів», в той час як Інтернет – ні. Наприклад, можливості використання пам'яток в цифровому і «аналоговому» вигляді різняться. Для того, щоб розширити можливості цифрових зразків, необхідно мати доступ до «аналогу». Отже, коли аналог втрачено, а цифрових копій недостатньо або, взагалі, немає,

відображення першого світу ускладнюється. Зазначимо, що всесвітня мережа опосередковано здійснює серйозний вплив на перший світ. Але прямо впливати на нього цей медіум не може.

Вплив музею як медіуму на соціальні відносини можна виявити, застосувавши метод via negativa, змоделювавши наслідки зникнення музеїв. Такі мислені експерименти не здаються неймовірними з огляду на знищення пожежею музею в Ріо-де-Жанейро у 2018 р. Лихо призвело до майже цілковитого знищення музейного зібрання, що нараховувало 20 млн. пам'яток (для порівняння уся державна частина Музейного фонду України налічує 11,6 млн. пам'яток [11]). У матеріалах, присвячених цій події [див.,, наприклад, 9] було зроблено наступні висновки: необхідно збільшити державне фінансування й приділяти більше уваги музейним проблемам, потрібно посилити заходи безпеки для фізичного збереження музейних зібрань, також варто інтенсифікувати *оцифрування* пам'яток. Останнє зауваження є особливо цікавим з огляду на можливості Інтернету. Загальновідомо, що не всі музеї охоче йдуть на цифрове копіювання своїх пам'яток. Проте коли фонди бразильського музею були знищені, заклад звернувся до широкого загалу з проханням надіслати матеріали втрачених об'єктів музею (в тому числі, цифрові). З цього випливає, що якомога швидше переміщення світових музейних зібрань в оцифрованому вигляді до Всесвітньої павутини є найкращим варіантом розв'язання проблеми збереження культурної спадщини.

Ця міркування знаходять багато підтверджень. Наприклад, завдяки наявності в Інтернеті значної кількості фото, вдалося зробити якісні цифрові реконструкції [5] рухомих і нерухомих пам'яток Близького Сходу, знищених ІДІЛ. Отже, можна говорити про те, що музей, в такому випадку, буде відігравати щось на кшталт сховища страхових копій, а усю медійну роботу музею перейме Інтернет.

В контексті ситуації, пов'язаної зі знищенням музею та його значення для суспільства як особливого медіуму, цікавими можуть бути мислені експерименти К. Поппера, наведені ним у праці «Об'єктивне знання…». Перший із них передбачає знищення усіх артефактів (перший світ) та суб'єктивних умінь їхнього використання (другий світ). Проте третій світ Поппер пропонує розглядати як неушкоджений, моделюючи ситуацію, коли «бібліотеки і наша здатність вчитися, засвоювати їхній зміст вижили» [12] (третій світ). Цього, на думку Поппера, було б достатньо для того, щоб, хоч із великими труднощами, знову запустити процес розвитку цивілізації. У другому мисленому експерименті крім першого і другого світів гине й третій. В другому випадку, як зазначає Поппер, «відродження нашої цивілізації не відбудеться протягом багатьох тисячоліть», тому що все треба буде починати спочатку. Поштовхом до нового розвитку може бути лише якась випадкова ситуація.

Наведені експерименти є мисленими та мають певні недоліки: в першому випадку людям заново доведеться вивчати мови (при чому за допомогою бібліотек, у найбільш неприродній спосіб – через засвоєння граматики), а у другому, мова, взагалі, зникне як явище. Звісно, коли вся культурна спадщина в усіх її формах зазнає знищення, і без складного аналізу та моделювання стають зрозумілими тяжкі наслідки для людської цивілізації. Поппер хотів підкреслити автономність та значущість третього світу, завдяки якому можна обійтися без першого і другого. З цього випливає, що, в принципі, артефактами, за наявності теоретичних знань, можна знехтувати. Виходить, що втрата, навіть, 20 млн пам'яток, як у випадку із музеєм у Ріо-де-Жанейро, не є надто серйозною з точки зору подальшого цивілізаційного розвитку.

Поппер акцентує увагу на ролі мови у формуванні третього світу, уособлюючи його у вигляді бібліотек – сховищ здобутків писемної культури. На сьогодні можна говорити про те, що функцію бібліотек у цьому експерименті може виконувати інтернет. Виникає запитання, чому ж у другому мисленому експерименті Поппер не залишив перший і другий світ уцілілими? Імовірно, що це дещо підважило б значущість третього світу.

У контексті досліджень музейного інституту цікавим є, якраз, інший мислений експеримент, коли виживають лише артефакти (або ж неураженими залишається і другий світ), а третій світ цілком зникає. В цьому випадку можна говорити про те, що на планеті збереглися лише музейні пам'ятки. Якщо не буде втрачена здатність людей *досліджувати*, артефакти знаходитимуться в центрі постановки проблем, висунення гіпотез та їхньої дослідної перевірки. Критика інтерпретаційних гіпотез, тим більше, за допомогою даних другого світу також дадуть поштовх для відновлення третього світу, а, отже, і людської цивілізації. Отже, лише метод інтерпретації артефактів, що лежить в основі музейництва, сам по собі має важливе цивілізаційне значення. Проте, коли уявити, що збереглися *не лише пам'ятки, а й музеї*, котрі поєднують усі три світи: пам'ятки (перший світ),

музейна комунікація (другий світ), музейна репрезентація (третій світ), відновлення цивілізації було б іще швидшим.

Отже, музейний медіум зберігає свою актуальність, навіть, в умовах бурхливого розвитку Всесвітньої мережі, тому що за його допомогою можна відновити цивілізаційний розвиток, навіть тоді, коли третій світ виявляється зруйнованим. Зрештою, музеї виступають страховкою для усіх трьох світів. Зауважимо, що це не спростовує тезу Поппера про автономність та виключну важливість третього світу, який на сучасному етапі уособлює Інтернет.

Виходячи з наведеного, інакшим може бути підхід до обрахунку втрат, що зазнав бразильський соціум в зв'язку із втратою свого провідного музею. Насамперед мова йде про те, що бразильське суспільство відтепер позбавлене важливого медіуму, що був запобіжником від цивілізаційної інволюції. Отже, бразильське суспільство стало більш крихким. Водночас, втрата інституту, що інтегрує три світи призводить також до зменшення потенціалу цивілізаційного поступу. Інтернет не може вповні його замінити, тому що він не містить першого світу, а можливість оцифрування багатьох пам'яток уже безповоротно втрачено.

В пресі багато говориться про те, що музей у Ріо-де-Жанейро був найстарішою науковою установою країни. Якщо не брати до уваги джерельного аспекту, втрати для науки, насправді, не є такими значними (коли, звісно, не постраждали наукові тексти, що зберігалися лише в музеї, а, отже, остаточно втрачені). З роботами науковців музею і надалі можна буде ознайомитися у бібліотеках або в Інтернеті. Діючі науковці музею можуть і надалі продовжувати займатися дослідницькою діяльністю. Зрозуміло, втрачена значна джерельна база з унікальною структурою, але вторинні дані про неї, а також деякі аналоги можна буде відновити. Проте Інтернет не зможе відновити роботу закладу.

Разом із музеєм було знищені усі здобути музейницького мистецтва, що побутувало в музеї (рівень якого встановити тепер буде досить складно). Музейництво є невіддільним від пам'яток і, навіть, наявність вторинної інформації у науковому архіві не дозволяє вповні його відтворити. Зазначимо, що музейники, взагалі, приділяють мало уваги фіксації своєї творчості на вторинних носіях, а виставки і експозиції є мінливими. В цьому полягає специфічний недолік об'єктивації музейницьких творів у третьому світі. Цікаво, що бібліотека бразильського музею постраждала найменше. Але і вона не дозволить відновити музейницьке мистецтво цього музейного інституту. Отже, треба підкреслити, що ключовою є не втрата пам'яток як таких, а неможливість подальшого функціонування музею як особливого медіуму. Пам'ятки є необхідним, але, все ж, лише ресурсом медійної діяльності музею.

Наукова новизна. З'ясовано медійну (безвідносно до контенту) специфіку музею, що полягає у здатності цього інституту інтегрувати в своїй діяльності три світи, виділених Поппером: світ музейних предметів, світ обміну суб'єктивними судженнями та світ об'єктивованих продуктів пізнання (наука, мистецтво та ін.).

Висновки. Інтернет як найновіший медіум значно вплинув на соціальні відносини й на функціонування звичних соціальних інститутів. Всесвітня мережа інтернет разом з новітніми мультимедійними технологіями значно розширила можливості традиційної (експозиційної) музейної комунікації. Тепер музейні репрезентації можуть бути доступні ширшій аудиторії, оскільки віртуальний музей нечутливий до географічних і часових обмежень. В той же час, музей некоректно розглядати як архаїчний медіум, що може функціонувати лише за рахунок «милиць», наданих новітніми медіа. Не можна також стверджувати, що музей з часом буде існувати лише у віртуальному вигляді як складова Інтернет-медіуму. В ході дослідження було з'ясовано, що на сучасному етапі посилилася автономізація попперівських трьох світів. Інтернет здатний інтегрувати лише світ комунікації та світ об'єктивованого знання, проте має лише опосередкований вплив на фізичний світ. Крім того, Всесвітня мережа демонструє тенденцію до гіпертрофії другого світу – світу комунікації. Отже, незважаючи на свою позірну архаїчність, порівняно із Інтернетом, музей є безальтернативним медіумом в царині інтеграції фізичного світу, домену соціальних комунікацій та об'єктивованих результатів людського пізнання. В цьому і полягає медійна специфіка музею. Перспективним напрямом подальших досліджень є роль музею у інтеграції об'єктів третього світу.

Література

1. Cameron D.F. The museum as a Communication System and Implications for Museum Education // Curator. 1968. Volume 11. Issue 1. P. 33–40.
2. Cameron D.F. The museum, a temple or the forum // Curator. 1971. Volume 14. Issue 1. P. 11–24.
3. Castells M. Museums in the Information Era. Cultural connectors of time and space // ICOM News: Special Issue, 2001. P. 4–7.
4. Henning M. Museums, media and cultural theory. 2006. 183 p.
5. How your pictures can help reclaim lost history // TED. URL: https://www.ted.com/talks/chance_coughenour_how_your_pictures_can_help_reclaim_lost_history#t-15479 (date of address: 28.09.18).
6. McLuhan M. Understanding Media The extensions of man // Site of Robyn Backen. URL: http://robynbacken.com/text/nw_research.pdf (date of address: 28.09.18).
7. McLuhan M., Parker H., Barzun J. Exploration of the ways, means, and values of museum communication with the viewing public. New York, 1969. 80 p.
8. Parker H. The Museum as a Communication System // Curator. 1963. Volume 6, Issue 4. P. 350-360.
9. Билаш К. Выживут только метеориты: чему нас учит пожар в Национальном музее Бразилии // LB.ua. URL: https://lb.ua/culture/2018/09/10/407087_vizhivut_meteoriti.html (дата звернення: 28.09.18).
10. Кох Р. Законы силы в бизнесе // RoyalLib.com. URL: https://royallib.com/book/koh_richard/zakoni_sili_v_biznese.html (дата обращения: 28.09.18).
11. Мережа та діяльність музеїв за 2016 рік // Державна служба статистики України. URL: http://www.ukrstat.gov.ua/express/expr2017/04/60pdf.zip (дата звернення: 28.09.18).
12. Поппер К. Объективное знание. Эволюционный подход // Гуманитарные технологии. URL: http://gtmarket.ru/laboratory/basis/4291/4295#t55 (дата обращения: 28.09.18).
13. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст // Библиотека Гумер – гуманитарные науки. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php (дата обращения: 28.09.18).

References

1. Cameron, D.F. (1968). The museum as a Communication System and Implications for Museum Education. Curator, Vol.11, Issue 1, pp. 33–40.
2. Cameron, D.F. (1971).The museum, a temple or the forum. Curator. Vol. 14, Issue 1. pp. 11–24.
3. Castells, M. (2001). Museums in the Information Era. Cultural connectors of time and space. ICOM News: Special Issue, pp. 4–7.
4. Henning, M. (2006). Museums, media and cultural theory
5. How your pictures can help reclaim lost history. Retrieved from https://www.ted.com/talks/chance_coughenour_how_your_pictures_can_help_reclaim_lost_history#t-15479
6. McLuhan, M. Understanding Media The extensions of man. Retrieved from http://robynbacken.com/text/nw_research.pdf
7. McLuhan, M., Parker, H., Barzun, J. (1969). Exploration of the ways, means, and values of museum communication with the viewing public. New York.
8. Parker, H. (1963). The Museum as a Communication System. Curator. Vol. 6, Issue 4, pp. 350–360.
9. Билаш, К. Vyzhivut tolko meteority: chemu nas uchit pozhar v Natsionalnom muzee Brazilii. Retrieved from https://lb.ua/culture/2018/09/10/407087_vizhivut_meteoriti.html [in Russian]
10. Koch, R. Zakony sily v biznese. Retrieved from https://royallib.com/book/koh_richard/zakoni_sili_v_biznese.html [in Russian]
11. Merezha ta dijaljnistj muzejiv za 2016 rik. Retrieved from http://www.ukrstat.gov.ua/express/expr2017/04/60pdf.zip [in Ukrainian]
12. Popper, K. Obektivnoe znanie. Evolyutsionnyy podkhod. Retrieved from http://gtmarket.ru/laboratory/basis/4291/4295#t55 [in Russian]
13. Eco, U. Ot Interneta k Gutenbergu: tekst i gipertekst Retrieved from https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Int_Gutten.php [in Russian]

УДК 811.161.2’282.3(477.85)’373

Руснак Юлія Миколіївна,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри
суспільних наук та українознавства
Вищого державного навчального закладу України
"Буковинський державний медичний університет"
ORCID 0000-0001-9941-4411
julijarusnak@rambler.ru

Філіпчук Наталія Олександрівна,
кандидат педагогічних наук,
старший науковий співробітник,
провідний науковий співробітник
відділу теорії і практики педагогічної освіти
імені академіка І.А. Зязюна
Інституту педагогічної освіти і
освіти дорослих НАПН України
ORCID 0000-0002-1023-923X
natalia.filipchuk2610@gmail.com

КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР БУКОВИНСЬКОЇ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ

Мета дослідження – системно проаналізувати весільну обрядовість Північної Буковини минулого сторіччя з урахуванням шляхів формування обрядової термінології, специфіки її функціонування у просторовому континуумі. **Методологія** дослідження пов’язана з використанням методів синтезу, аналізу, спостереження над мовними фактами, систематизації, описовим та порівняльно-історичним методами. **Наукова новизна** полягає в уведенні до наукового обігу поняття культурний простір, який дає змогу висвітлювати мовознавчі проблеми із залученням відомостей гуманітарного циклу. **Висновок**. Аналіз культурної термінології весільної обрядовості Північної Буковини засвідчує єдиний мовно-образний світ української нації та водночас специфіку цієї частини українського словника. Обрядова назва – це своєрідна пам’ятка духовної культури нації, ключ до знань його генетичної особливості, психології та ментальності. Весільна обрядовість реалізує культурні архетипи нації, які зумовлюють дотримання традицій у формі обрядодій. Для багатьох обрядодій характерні елементи імітативної та контагіозної магії.

Ключові слова: культурний простір, етнолінгвістика, культурний термін, обрядотермін, буковинські говірки.

Руснак Юлия Манольевна, *кандидат филологических наук, доцент кафедры общественных наук и украиноведения Высшего государственного учебного заведения Украины "Буковинский государственный медицинский университет";* ***Филипчук Наталия Александровна****, кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник, ведущий научный сотрудник отдела теории и практики педагогического образования имени академика И. А. Зязюна Института педагогического образования и образования взрослых НАПН Украины*

Культурное пространство буковинской свадебной обрядности

Цель исследования – системно проанализировать свадебную обрядность Северной Буковины прошлого столетия с учетом путей формирования обрядовой терминологии, специфики ее функционирования в пространственном континууме. **Методология** исследования связана с использованием методов синтеза, анализа, наблюдения над языковыми фактами, систематизации, описательным и сравнительно-историческим методами. **Научная новизна** заключается в введении понятия культурное пространство, которое позволяет освещать языковедческие проблемы с привлечением сведений гуманитарного цикла. **Вывод**. Анализ культурной терминологии свадебной обрядности Северной Буковины свидетельствует о едином культурно-образном мире украинской нации и специфике этой части украинского словаря. Обрядовое название – это своеобразное свидетельство духовной культуры нации, ключ к знаниям его генетических особенностей, психологии и ментальности. Свадебная обрядность реализует культурные архетипы нации, которые обусловливают соблюдение традиций в форме обрядов. Для многих ритуалов характерны элементы имитативной и контагиозной магии.

Ключевые слова: культурное пространство, этнолингвистика, культурный термин, обрядотермин, буковинские говоры.

© Руснак Ю. М., 2018
© Філіпчук Н. О., 2018

***Rusnak Yulia**, PhD of Philology, Associate Professor of the Department of Social Sciences and Ukrainian Studies of Higher State Educational Establishment of Ukraine "Bukovinian State Medical University"; **Flipchuk Natalia**, PhD of Pedagogy, Senior Research Employee, Leading Researcher of Department of Theory and Practice of Pedagogical Education named after academician I.Ya. Zyazyun of Institute of Pedagogical Education and Adult Education NAPN Ukraine*

Cultural space of Bukovinian wedding ceremony

The purpose of the article is to systematically analyze the wedding ceremony of Northern Bukovina of the last century, taking into consideration the ways of ceremonial terminology formation, the specifics of its functioning in the spatial continuum. **The methodology** of the research is connected with the use of methods of synthesis, analysis, observation of linguistic facts, systematization, descriptive and comparative-historical methods. **The scientific novelty** consists of introducing to the scientific circle the notion of cultural space, which allows to research linguistic problems with the use of information of the humanitarian cycle. **Conclusions.** An analysis of the cultural terminology of the Northern Bukovina wedding ceremony testifies the unique language-figurative world of the Ukrainian nation and, at the same time, the specifics of this part of Ukrainian dictionary. The ritual name is a peculiar remembrance of the nations spiritual culture, a key to the knowledge of its genetic peculiarity, psychology, and mentality. The wedding ceremony implements the nations cultural archetypes, which determine the observance of traditions in the form of rites. For many rituals, elements of imitative and contagious magic are typical.

Key words: cultural space, ethnolinguistics, cultural term, rituals, Bukovinian dialects.

Актуальність теми дослідження. Культура – сукупність духовних і матеріальних цінностей, створених людством – універсальне світоглядне поняття найвищого ступеня узагальнення. У дихотомії *мова – культура* мова посідає особливе місце. З одного боку, мова – важлива частина духовної культури, показник загального рівня культури нації, з іншої, мова є засобом відтворення культури, матеріальної та духовної.

У філології виокремилась галузь знань – *етнолінгвістика*, яка вивчає змістові відношення мови і культури. Наразі у мовознавстві пріоритетні дослідження, що відповідають проблемі *мова – мислення – культура*. Втім, розв'язати філологічні проблеми можна із залученням відомостей дотичних наук гуманітарного циклу, які разом формують *культурний простір* мовознавчих дисциплін. Так, до висвітлення проблем діалектології залучено етнографію, фольклористику, народну педагогіку.

Стан наукової розробки проблеми. Лексика весільного обряду в українському мовознавстві була об'єктом дослідження багатьох науковців (М. Бігусяк, Н. Грозовська, В. Дроботенко, І. Магрицька, П. Романюк, Н. Хібеба, О. Жвава, В. Шевченко). Проте весільна обрядовість Північної Буковини в культурологічному аспекті ще не описана.

Мета статті – системно проаналізувати весільну обрядовість Північної Буковини (Чернівецької обл.) минулого сторіччя з урахуванням шляхів формування обрядової термінології, специфіки її функціонування у просторовому континуумі.

Виклад основного матеріалу. Тенденція сучасного суспільства – звернення нації до своїх витоків – привертає увагу мовознавців до діалектології. З-поміж проблем діалектології особливе місце посідає дослідження лексики обрядовості, яка відтворює самобутність світовідчуття, архетипні уявлення нації, нашарування культур та епох.

Матеріалом аналізу послугували розповіді носіїв говірок про весільну обрядовість ХХ ст. Північної Буковини, які становлять синтез непродукованих і продукованих сегментів, оскільки діалектоносії, розповідаючи про весілля, залучають обрядові пісні, обрядові кліше, формули, що супроводжують акціональну частину обряду. Фольклорні тексти, що є частиною обрядового дискурсу, нерідко увиразнюють значення лексем, виступають джерелом реконструкції культури нації.

Обрядова лексика належить до *культурної частини словника* (далі – *культурні терміни*) національної мови, позначає спеціальні поняття на противагу фундаментальним і узвичаєним. Серед обрядових термінів за поширеністю виділяємо *національні* обрядові терміни, які побутують на території усієї України (*сватаня, заручини*); *буковинські* обрядові терміни, відомі на території Буковини (*шити вінок, вити вінок, плести вінок, клонити вінок*); *локальні* обрядові терміни, тобто мовні одиниці, які побутують в одній або кількох говірках, напр., *уклоняти кури, прийти с пирогами у путні.* Крім того, у говірках трапляються оказіональні вияви обрядових термінів. Так, обрядовий термін *переливати молодих* може мати форму *лити під ноги молодим воду, перевертати путню з водов* тощо.

Три типи родинної обрядовості (весілля, народження та поховання) виступають етапом трансформації, переходом із одного стану до іншого, рудиментами ініціації. Весільну обрядовість інтерпретуємо як підґрунтя для межових родинних обрядів (родильного, поховального). Шлях людства викристалізував довершене театралізоване дійство, що дійшло з деякими видозмінами до наших днів, у ньому переплетено магічне та прагматичне, в тій чи тій формі збережено залишки попередніх світоглядних систем, відображено психофізичні особливості нації.

В українців весілля завжди було найбільшим родинним святом, проводилося з почестями, а головне – несло в собі високий морально-соціальний зміст. Весільна обрядовість – сукупність ритуальних дій, які виконують у певному пісенно-хореографічному супроводі. Вони мають "поліпластове семантичне ритуально-магічне та соціально-юридичне функціональне навантаження, оскільки під час відправлення різних видів, типів і категорій магічних ритуалів відбувається позитивне кодування підсвідомості людини на виконання відповідних дій з метою забезпечення злагоди, добробуту в соціумі" [7, 22].

Весілля як зародження нової сім'ї має довгу передісторію, пов'язану з різними етапами становлення дослов'янських і праслов'янських племен на території України, що залишили слід у буковинському весіллі.

Найдавнішим періодом, який заклав початки весільної обрядовості, був період гетеризму. Припускаємо, що залишками гетеризму є слова ***пле'м****інник* та *'вуйко*, це засвідчують їхні внутрішні форми. У буковинських говірках *'вуйко* "дядько, батьків або материн брат" [10, 64] розширило семантику, пор. у польській мові та у західноукраїнських говірках *wuj* "дядько (брат матері)" [11, 688]. Етимологічно спорідненими лексемами вважаємо *вуйко* і *авункулат.* Значення слова *авункулат* дає змогу говорити про лексему *вуйко* як релікт гетеризму. Пор.: *авункулат* [лат. *avunculus* – дядько по матері] – звичай у багатьох стародавніх народів, напр., германців, греків (як пережиток – у деяких сучасних народів Африки, Океанії та ін.), він полягає у тісному родинному зв'язку між племінником і дядьком зі сторони матері, який повинен піклуватися про племінника більше, ніж про рідного сина [9, 14].

Є відомості, що період гетеризму в пізніші часи заклав поняття пробного шлюбу, коли хлопець з дівчиною могли жити разом ще до офіційного вступу в шлюб. Нібито це була перевірка дівчини на спроможність продовжити рід [6]. У наш час такі традиції здаються неправдоподібними, адже в Україні здавна цінувалася чесність дівчини, незайманість. Цей етап суспільства залишив релікти у весільній обрядовості першої половини ХХ ст. на Буковині. Діалектоносії розповідають, що колись після першої шлюбної ночі повинні були представлені докази цноти нареченої. На Хотинщині у цій ситуації акціональна частина обряду "замінювала" вербальну, символічного значення набував червоний колір (діалектне мовлення відтворюємо орфографічним варіантом): *На другий день брали сорочку молодої і клали ў торбу і це 'несли до ї мами і прихо'дили до мами її показували, шо її 'дочка порядочна і всьо. Якшо вона була не порядочна, то вінчальна матка могла це розголошувати: ставала коло муру, рвала цятки у себе на шиї, шоп цятки ці розліталиса. Бо якшо вона це не зроби, то її буде буліти голова. Коли прихо'дили, ту червону нитку крутили і в'язали татови руку, обв'язували і мамі, і вуйкам, вуй'нам, шо молода чесна* (с. Ширівці Хотинського р-ну).

З організацією воєнної парубоцької верстви, що була покликана охороняти мирне населення від набігу ворогів, стає поширеним викрадання дівчат, які заблукали у лісі чи гаї. Пізніше цю дівчину видавали заміж за одного з членів громади або за чужинця, після чого ті переселялися жити у рід. Відтоді походить обряд *викрадання нареченої* на весіллі, який у наш час є рекреативним (розважальним) елементом весільного дійства.

У період мінової торгівлі серед праслов'янських племен існував звичай віддавати дівчину іншому родові за викуп. Літописи стверджують, що київський князь Володимир мав віддати за наречену кілька міст. Релікти обміну, продажу (викупу) надзвичайно поширені в буковинській весільній обрядовості. Так, у весільному дійстві Північної Буковини викуповують наречену, дружок, браму, вінок, деревце. У говірці с. Чорногузи Вижницького району реєструємо родову назву – культурний термін – *скуп*.

Князівська доба в українському весіллі залишила по собі номінації на позначення головних осіб весільної драми – *князь* (наречений), *княгиня* (наречена), *боярин* (дружба), які наразі в буковинських говірках перебувають у пасивному складі лексики.

З історичним розвитком суспільства, формуванням людської свідомості та водночас з новим християнським поглядом на мораль, сімейне життя та ставлення до жінки архаїчні весільні традиції змінюються новими. Найпоширенішою стає практика укладання шлюбу за згодою закоханих, парубка та дівчини, за попередньою домовленістю, але часто трапляються випадки одруження дітей за бажанням батьків, які могли домовитися без згоди наречених чи одного з них, часто при цьому вирішальну роль відігравав майновий стан зацікавлених сторін. Сватання на Буковині справді набувало форми куплі-продажу, діалектний дискурс "рясніє" словами на позначення економічних відносин: *закладатиси, 'заклат, за'ліг, ў замін*: *Прийшли старости до дівчини, 'пили могорич. Діўчина давала шос ў* ***за'ліг*** */ чи коуйор, чи якус одижину* (с. Пашківці Хотинського р-ну). Ідею перемовин між зацікавленими сторонами, у результаті яких виникає домовленість, реалізує слово *го'дитиси*: ***Го'дивси*** *с сватами неньо, бо він умів балакати* (с. Неполоківці Кіцманського р-ну). Дослідник

буковинської обрядовості А. Яківчук стверджує, що процес домовленості між батьками молодих на Буковині мав назву *робити контракти*, "батьки торгувалися між собою за посаг (придане). Це називалося *робити контракти*" [1, 295].

Ритуал *перев'язувати старостів* "є відгомоном давнього звичаю зв'язувати гостей-чужинців, поки представники роду дівчини не з'ясують, чи все, що вони говорили, є правдою, щоб вирішити, чи можна туди віддавати родичку" [6, 206], трансформувався в обрядодію *чіп'яти моло'дому 'фустку (ша'лянку).* Впродовж всього весільного дійства збоку у молодого вздовж штанів висіла хустка (*турпан, шалянка*).

Центральною подією весільної драми є обрядодія, пов'язана з виготовленням вінка, який виступає символом чистоти, незайманості нареченої. Цьому етапу передував ритуал *йти у барвінок, рвати барвінок*. Наречена рвала барвінок для вінка чистою хустинкою через калач, випечений у формі кола (*колач з дєрков, колач з диров, колач до барвінку, колач з дучков*).

Весільне дійство має спільні риси з античною драмою, в якій велика роль відводилася хору. Так, кожну акціональну частину весільної драми супроводжувала вербальна (спів), однак у наш час сталою рисою весільної драми є музичний супровід шиття вінка, звідси весільні обрядотерміни *співати до вінка, переспівувати, співати весільної, це 'було с співанками*.

Зазвичай весільні обрядові пісні під час шиття вінка дублюють акціональну частину обряду, пор.: *Ой упала звізда з неба* (2 р.), *аж тепер нам ненька треба. Треба ненька та й мамочки, та й рідної родиночки. Та й Господь (2 р.) помагає, ненько вінок зачінає. Дайте йому голку, голку (2 р.) та й до того нитку шовку. Та й най Господь помагає, мамка вінок почінає білесенькими рученьками (2 р.), дрібнесенькими сльозоньками* (с. Суховерхів Кіцманського р-ну).

Обрядодія *шити вінок, п'лести вінок, вити вінок* складається з кількох конкретних дій на основі пересторог і магічного мислення: довга, нова, червона нитка не повинна плутатися в руках того, хто шиє, дію можуть виконувати різні дійові особи.

В українській весільній обрядовості побутував культурний термін *ладкати* "співати весільні пісні" (назву фіксує Словник буковинських говірок, проте слово вийшло з ужитку). Обрядотермін *ладкати* мотивує окрик "Ой Ладо, Ладо", який колись супроводжував весільні пісні. Слово *лада,* відоме багатьом слов'янським мовам, зазвичай використовується зі значеннями "чоловік, дружина", *ладый* "милий, коханий"; за О. Потебнею, походить від теоніма Лада. У болгарській мові *лада* "друга дочка у сім'ї, яка у весільній обрядодії ладування йде по воду" [12, II, 447]. Лада-Богородиця – "Мати більшості богів – вважалася богинею краси, любові і шлюбу" [5, 91]. У говірках Нижньої Наддніпрянщини "забулося" значення культурного терміна *ладкати*, за словом закріпилося нове значення на основі функції весільних пісень – дублювання акціональної частини весільного дійства, звідси *'ладкати* "упрошувати, вговорювати" [13, III, 241].

Шиття вінка закінчує театралізована дія, яка має символічне значення – це своєрідне благословення молодих. У говірках обрядодія має назви: *вікуповувати вінок, купувати вінок, відобрати вінок, уклонити віночок, благословити вінок.* Батьки наречених дають символічну плату за вінок, пригощають учасників дійства, свашки співають: *Приступіть, неньку, приступіть, мамко, до тесового столу. Вікупіть, неньку, вікупіть, мамко, у свашечок вінок. Бо свашечки си попили, та й чи файний вінок шили?* (с. Суховерхів Вижницького р-ну).

Батьківське благословення молодих у буковинських говірках має назви: *клонити вінок, клонити над головов колачі з вінком, клонити колачі, клонити до колачіў, клонити на голову колачі, бити три рази колачєм по голові, кланятиса, кланяня, кланятиса до караваю, клонити голову до стола.* У весільній обрядовості Північної Буковини невербальна пантомімічна дія, вербалізована дієсловом *клонити* "нагинати що-небудь донизу; нахиляти", стає символом благословення. Специфіка батьківського благословення в тому, що його не супроводжує вербальний компонент. Деякі дослідники висловлювали думку про те, що найбільш ранньою формою фіксування шлюбу було батьківське благословення хлібом-сіллю молодих.

У весільній обрядовості Північної Буковини реєструємо обрядодії, які відтворюють референтну ситуацію, напр., *чисати молоду.* За розповідями діалектоносіїв, обряд зберіг архаїчні риси – залишки тотемного світобачення – наречену садили на вивернутий кожух, "що символізував жертовну тварину і за тотемними віруваннями був запорукою майбутнього добробуту" [6, 215], магічного значення набувала сокира, яка мала лежати поряд. Обрядодія *чисати молоду* – це своєрідне прощання з незаміжнім життям, яке могло відбуватися, напр., на Вижниччині у день весілля чи напередодні шлюбу, у селах Кельменецького р-ну під час післявесільних обрядодій (тобто обрядодія має локальні часові вияви).

У буковинській весільній обрядовості збереглись релікти давнього світобачення, які перетворилися у символи. Таким архетипним залишком є коло. "Магічне триразове обертання по хаті

бере, напевно, свій початок від шлюбної звичаєвості давніх слов'ян" [3, 75]. Учені зауважують, що звичай ходити в хаті по колу – це залишок звичаю ідолопоклоніння. У весільній обрядовості буковинців не збереглись назви обрядодій на позначення імітації руху сонця, вони існують у формі опису: *ставати у коло, ставати у круг, заводитиси колом, ставати колом, молода водит процесію тричі навкруг столу, окружляти стіл, заводити три рази кругом стола, три 'рази навпирет порога опходити, робити круг на загороді*. Буковинський етнолог ХІХ ст. Р. Ф. Кайндль зазначає, що після триразового обходу столу молода сідає на призначене їй почесне місце, при цьому вона непомітно підставляє стільки пальців руки під себе, скільки років бажає бути бездітною [4, 24].

У слов'ян колесо вважалося символом сонця. Зв'язок цього предмета з сонцем сягає давніх уявлень про колісницю володаря небесного вогню Перуна. Сонцю, як втіленню небесного вогню, приписувалась очищувальна сила. Триразовий обхід молодого навколо стола відомий і в інших місцевостях України початку ХХ ст., збереглась ця обрядодія на Волині та Покутті [3, 106]. Вона відома ще під назвою *карагід,* пор. рос. *хоровод* "народна гра, учасники якої рухаються по колу з піснями і танцями". М. Фасмер пов'язує походження лексеми *хоровод* з гр. *хорос* "груповий танок". Б. Рибаков у праці "Язычество древних славян" зазначає, що лексема *хоровод (карагод)* має зв'язок з ім'ям слов'янського бога сонця Хорса, яке означає "круглий" [12, IV, 246]. Назва обрядодії *карагід* не збереглась у буковинських говірках, однак генетична пам'ять нації перетворила його у вигук, увела до складу мовленнєвого кліше. Так, у с. Митків Заставнівського р-ну, коли молодий приходив за молодою, старший дружба вигукував: *Кара'гід 'хашча! Чия дівка краща? Чи попова, чи дякова? Таки наша, мужикова*. Діалектоносії не можуть пояснити значення та походження слова *карагід,* хоча в буковинських говірках побутує слово *кара'годитися* "голосно розмовляти, сперечатися, шуміти".

У говірці с. Хрещатик Заставнівського р-ну обдаруванню молодих передує обрядодія *заводити на посаг* (ймовірно, первісно *заводити на посад*). Однак, загальноукраїнський весільний термін *посад* "місце за столом, де сидять наречений і наречена", у буковинців не зберігся, обрядовий термін народна етимологія "пристосувала" до більш звичної назви *'посаг* "придане, подарунки". Культурний термін ілюструє обрядова пісня, яку виконують під час обдарування молодих: *Потому починайут* ***ви'тати*** *моло'дих,* ***заводє молодих на 'посаг*** *і співайут: Ой летіла зузулечка через сад і просила молоденьких* ***на по'саг.***

Взаємини з сусіднім румунським етносом в українській обрядовості Північної Буковини залишили низку обрядових термінів. Так, реліктом колишнього архетипу "купівлі-продажу" у весільній обрядовості буковинців залишився обрядовий термін *вадро'ве*: *Дружби молодої стоют під її ворітьми, шоб у'зяти з моло'дого* ***вікуп, вадро'ве*** (с.Топорівці Новоселицького р-ну). Обрядотермін *вадро'ве,* фонетичний варіант – *вагро'ве,* має зв'язок з румунським словом *vădărit* "мито за переправу (vad)" [8, 745]. Народна свідомість перенесла соціально-економічне поняття на весільну обрядовість.

У буковинських говірках як дублет до слова *'віно* функціонує обрядотермін *дзестра* у фонетичних і граматичних варіантах *дзестри, дзестро, зестра, зестро, зестри, цестря,* що свідчить про його активне використання: *Дивиси на дівку/ а ни на дзестру* (с. Кам'яна Сторожинецкого р-ну). Лексема *дзестра* "посаг; все майно, крім худоби і грошей"– запозичення із східнороманських мов; румунске *zestre* "посаг"; мабуть, пов'язане з латинським *dextra* "права рука, десниця", споріднене з праслов'янським *desnъ* [2, ІІ, 58].

Аналогом серпанку в національному костюмі українців виступають різнокольорові стрічки, які прикрашають головний убір нареченої. Причому ця реалія в буковинських говірках має назви, зумовлені різним походженням: *'коди* – румунське слово (рум. *coadă* "шлейф" [8, 74]); *'бинди* – німецьке, *с'тоншки, с'тон'чики* – польські.

Словник буковинських говірок фіксує слово *струц* "невелика весільна квітка, яку чіпляють гостям'". Запозичення з румунської мови (*struţ* "букет квітів" [8, 652]) на українському мовному ґрунті звузило семантику.

На Буковині поширеною назвою на позначення весільного обрядового хліба є *'женва*, слово побутує у фонетичних та граматичних варіантах: *'женва, 'жинва, 'жевна, 'жевно, 'жовно*. Лексема *'женва* румунського походження: *jimblă* "білий хліб, біла булка, франзоля" [8, 279]. У с. Котелеве Новоселицького р-ну випікали весільні калачі у вигляді вісімки. У селах Хотинського, Глибоцького, Кельменецького р-нів *'жевно* "калач, який матка намащує медом і роздає гостям". У с. Черепківці Глибоцького р-ну, с. Рухотин Хотинського р-ну калач – *'жинва* – мав форму голуба.

Висновки. Аналіз культурної термінології весільної обрядовості Північної Буковини засвідчує єдиний мовно-образний світ української нації та водночас специфіку цієї частини українського словника. Обрядова назва – це своєрідна пам'ятка духовної культури нації, ключ до знань про його генетичні особливості, психологію та ментальність. Весільна обрядовість реалізує культурні архетипи нації, які зумовлюють дотримання традицій у формі обрядодій. Для багатьох обрядодій

характерні елементи імітативної та контагіозної магії. Весілля, виступаючи однією з найархаїчніших форм народної обрядовості, відображає суспільну психологію, народну мораль, етнічні норми, світоглядні уявлення, традиції, культурні набутки та вірування нації, що формувалися впродовж століть.

Література

1.Весілля в селах Горошівці і Чорний Потік Заставнівського району Чернівецької області. Записав А. Ф. Яківчук.1966-1967. Весілля : у 2-х кн./ [упоряд текстів, прим. М. М. Шубравська. Нотний матеріал упоряд. О. А. Правдюк]. Київ : Наук. думка, 1970. Кн. 2. С. 294– 333.

2. Етимологічний словник української мови. У 7 т./ [ред. О. С. Мельничук та ін.]. Київ : Наук. думка, 1982. 2012.

3. Здоровега Н. І. Нариси народної весільної обрядовості на Україні. Київ : Наук. думка, 1974. 160 с.

4. Кайндль Р.Ф. Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази. Чернівці : Молодий буковинець, 2000. 208 с.

5. Кожолянко Г.К. Етнографія Буковини. Чернівці : Золоті литаври, 2001. Т.2. 424 с.

6. Лановик М. Українська народна словесність. Львів : Літопис, 2000. 614 с.

7. Матушенко В. Б. Сучасне весілля в контексті української обрядової культури. Київ : Стилос, 2009. 200 с.

8. Румыно-русский словарь / [сост. Николай Поповскій] – [2-е изд. Справ., доп.]. Кишиневъ. Книгоиздательство Т./д. „ШЕХТЕРЪ и С-ья", 1922. 813 с.

9.Словарь иностранных слов / [ред. : В. В. Пчелкина, Л. Н. Комарова і др.]. – [10-е изд., стереотип.]. Москва : Рус. яз., 1983. 608 с.

10. Словник буковинських говірок / [заг. ред. Н. В. Гуйванюк]. Чернівці : Рута, 2005. 688 с.

11. Українсько-польський і польсько-український словник / [упор. Л. В. Біленька-Свистович та ін.]. Львів : Світ, 2004. 744 с.

12. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / [пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева; ред. и послесл. Б. А. Ларина]. Москва : Прогресс, 1964. 1973.

13. Чабаненко В.А. Словник говірок Нижньої Наддніпрянщини. У 4-х т. Запоріжжя, 1992.

References

1. Wedding in the Goroshivka and Chorny`j Potik villages of Zastavnovskiy district of Chernivtsi region: in 2 Vol. (1970). Written by A.F. Yakivchuk. 1966-1967. Kiyiv: Naukova dumka, Vol. 2. 294– 333 [in Ukrainian].

2. Etymological Dictionary of the Ukrainian Language: in 7 Vol. [edit. by O.S. Mel`nychuk]. Kiyiv: Naukova dumka, (1982 – 2012) [in Ukrainian]..

3.Zdorovega N.I. (1974). Essays of folk wedding ceremonies in Ukraine. Kiyiv: Naukova dumka,160 [in Ukrainian].

4.Kajndl` R.F. (2000). Hutsuls: their lives, customs and folk retellings. Chernivtsi : Molodyj bukovynec`, 208 [in Ukrainian].

5. Kozholyanko G.K. (2001) Ethnography of Bukovina. Chernivtsi: Zoloti ly`tavry`, Vol. 2, 424 [in Ukrainian].

6.Lanovy`k M. (2000). Ukrainian folk literature. L`viv: Litopys, 614 [in Ukrainian].

7. Matushenko V.B. (2009). Modern wedding in the context of Ukrainian ritual culture. Kiyiv: Stylos, 200 [in Ukrainian].

8.Romanian-Russian dictionary. (1922). Kishinev: knigoizdatel'stvo "Shehterь" 813 [in Russian].

9. Dictionary of foreign words (1983). [edit. by V.V. Pchelkyna, L.N. Komarova and oth.]. Moscow : Russkiy yazyk, 608 [in Russian].

10. Dictionary of Bukovinian dialects (2005). [edit. by N.V. Gujvanyuk]. Chernivtsi: Ruta, 688 [in Ukrainian].

11. Ukrainian-Polish and Polish-Ukrainian dictionary (2004). [prep. L.V. Bilen`ka-Svy`stovy`ch and oth..]. L`viv: Svit, 744 [in Ukrainian].

12.Fasmer M. (1964– 1973). Etymological dictionary of Russian language: in 4 Vol. Moscow: Progress [in Russian].

13.Chabanenko V.A. (1992). Dictionary of Lower Dnieper dialects: in 4 Vol. Zaporizhzhya [in Ukrainian].

УДК 008:130.2(1-21) (1-22)

Боголюбова Ірина Владиславівна,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-1154-122X
avena9@outlook.com

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАСЛІДКІВ ВЗАЄМОДІЇ МІСЬКОЇ І СІЛЬСЬКОЇ КУЛЬТУР В ОБРАЗІ МІСТА

Мета роботи полягає у виявленні результатів взаємодії сільської і міської культур та їх репрезентації в образі міста. У роботі застосовані компаративний, системний **методи**, аналіз і синтез, використано праці з теорії та історії культури. **Наукова новизна** дослідження полягає у вперше проведеному аналізі взаємодії сільської і міської культур через призму культурології міста. Досліджено адаптаційні форми культури, що виникають внаслідок такої взаємодії та їх репрезентацію у візуальному і соціально-культурному образах міста, що раніше у вітчизняній науковій думці не проводилося. **Висновки**. На основі проведеного дослідження можемо стверджувати, що міграційні процеси в рамках сільської і міської культур створюють певні умови для виникнення нових елементів образу міста. Швидкий темп урбанізаційних процесів приводить до появи нових адаптаційних форм культури, внаслідок стресогенних подій.

Ключові слова: образ міста, міська культура, сільська культура, адаптативний вимір, соціокультурний простір.

***Боголюбова Ирина Владиславовна**, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Репрезентация последствий взаимодействия городской и сельской культуры в образе города

Цель работы заключается в выявлении результатов взаимодействия сельской и городской культур и их репрезентации в образе города. В исследовании использованы компаративный, системный **методы**, анализ и синтез, использованы труды по теории и истории культуры. **Научная новизна** исследования заключается в впервые проведенном анализе взаимодействия сельской и городской культур через призму культурологии города. Исследованы адаптационные формы культуры, которые возникают в результате взаимодействия данных культур и их репрезентации в визуальном и социально культурном образах города, что ранее в отечественной научной мысли не проводилось. **Выводы.** Подводя итоги проведенного исследования, мы можем утверждать, что миграционные процессы в рамках сельской и городской культур создают определенные условия для возникновения новых элементов образа города. Быстрый темп урабанизационных процессов приводит к появлению новых адаптационных форм культуры, вследствие стрессогенных событий.

Ключевые слова: образ города, городская культура, сельская культура, адаптивное измерение, социокультурное пространство.

Boholiubova Iryna, Graduate student, National Academy of Culture and Arts

Representation of the consequences of interaction urban and rural culture in the image of the city

The purpose of the article is to identify the results of the interaction of rural and urban cultures and their representation in the image of the city. **Methodology**. The study used comparative, systematic methods, analysis, and synthesis, and worked on the theory and history of culture were used. **Scientific novelty** of the research consists in the first analysis of the interaction of rural and urban cultures through the prism of the city's cultural studies. Considered the adaptive forms of culture, which arise under the interaction of rural and urban cultures and their representation in the visual and socio-cultural image of the city, which in the national scientific thought no one has explored. **Conclusions**. Summarizing the study, we can assert that migration processes in the framework of rural and urban cultures create conditions for the emergence of new elements of the image of the city. The fast pace of urbanization processes leads to the emergence of new adaptive forms of culture, because of stressful events.

Key words: an image of the city, urban culture, rural culture, adaptive dimension, socio-cultural space.

Актуальність теми дослідження. Під час формування сучасного образу міста в Україні конститутивним фактором є взаємодія таких культур як міська і сільська. Пояснюється це тим, що період активної індустріалізації XIX–XX століть привів до прискорення переходу від сільського до міського суспільства, супроводжуваного фундаментальними змінами соціального життя. Сьогодні вкрай важливо розуміти дефініцію таких культур для подальшого контролю над динамікою їх розвитку і взаємодії, дослідження сфер впливу і процесів, які в них відбуваються.

Мета дослідження полягає у виявленні результатів взаємодії сільської і міської культур та їх репрезентації в образі міста.

©Боголюбова І. В., 2018

Аналіз досліджень і публікацій. Упродовж останніх майже двох сторічь серед соціологів, дослідників культури, архітекторів поставала актуальна проблема соціально-культурних процесів всередині міського середовища, поступово передаючи естафету таким напрямам як урбаністика і культурологія міста.

Дослідженням взаємодії сільської й міської культур приділяли увагу Л. Вірт, Л. Н. Коган, Л. В. Карцева. Місто головним об'єктом дослідження був для таких всесвітньо відомих спеціалістів, як Л. Мамфорд, П. Холл, К. Лінч, Д. Мітчел, Р. Парк, Я. Гейл та ін. Сучасними вітчизняними і закордонними дослідниками образу міста є О. Г. Трубіна, Ш. Зукін, А. Г. Борін, Д. І. Земляний, Ю. В. Лобанова, Ю. А. Кузовенкова, Л. Є. Трушина, Л.М. Набілкіна, Ю. В. Черкасова, С. С. Ляхова, М. Л. Паламарчук, Я. В. Верменич та ін.

Виклад основного матеріалу. Станом на початок XXI століття в Україні кількість населення міст і сіл становить 67,2 % проти 32,8 % відповідно [10]. В. В. Наконечний відзначає, що чисельність населення міста – ключовий інтегральний показник його розвитку. Утім, варто зазначити, чисельність населення дає підстави вважати місто розвиненим лише при порівнянні можливостей для досягнення мети індивідууму (особливих інструментів самореалізації, фінансове забезпечення, освіта, медицина тощо) із наявністю таких у провінції. Щонайперше, кількість осіб у населеному пункті надає підстави лише для встановлення певного адміністративного статусу [9, 186]. Підтвердження цьому знаходимо у словах представника Чикагської школи соціології Льюїса Вірта, який ще на початку XX століття зазначив, що визначення суспільства як міського на підставі розміру поселення є довільним і не може претендувати на повне вдоволення до тих пір, поки як критерій враховується лише чисельність населення [2].

В Україні великі міста продовжують активно розбудовуватися, а разом з тим виникає «…ускладнення всієї функціонально-просторової організації міста». В. М. Бабаєв зазначає, що територіальне збільшення міст і його населення – це зовнішні ознаки розвитку міст [1, 7]. Потужний процес урбанізації в Україні закономірно викликає питання: який рівень якості українських міст при швидкому і агресивному темпі їх розширення?

Якість розвитку міст – це, насамперед, спроможність міста забезпечити населення основними для життєдіяльності потребами (відповідно до рівня світового соціального прогресу), вони мають бути високоякісними і доступними для всіх верств населення. Низка авторитетних міжнародних організацій проводять дослідження з якості розвитку міст, утворюючи на їх основі рейтингові списки, так би мовити – «liveability reports ranking». Серед них: Mercer's "Quality of living survey" [21], The Economist's "World's Most Liveable Cities" [20], Monocle's "Most Liveable Cities Index" [19].

Найбільш детальні та об'єктивні показники якості розвитку міст виокремила компанія, яка ґрунтується на результатах щорічного порівняльного дослідження понад кількасот міст всього світу – Mercer. Фахівці компанії проводять дослідження за 39 показниками, які згруповані в 10 наступних категорій:

- політичне і соціальне середовище (політична стабільність, злочинність, правопорядок тощо);
- економічне середовище (валютне регулювання, банківські послуги);
- соціально-культурне середовище (наявність медіа і цензура, обмеження свободи особистості);
- медичні та екологічні аспекти (медичні товари і послуги, інфекційні хвороби, каналізація, видалення відходів, забруднення повітря тощо);
- школи і освіта (освітні стандарти і наявність міжнародних шкіл);
- державні служби і транспорт (електроенергія, вода, громадський транспорт, затори тощо);
- відпочинок (ресторани, театри, кінотеатри, спорт тощо);
- споживчі товари (наявність продуктів харчування, товарів для щоденного споживання, автомобілів тощо);
- житло (оренда житла, побутова техніка, меблі, послуги з технічного обслуговування);
- природне середовище (клімат, показники стихійних лих) [22].

За наведеними показниками столиця України – Київ, займає 132 (із 140 позицій) і 173 (з 231 позиції) щаблини в рейтингах The Economist [17, 3] і Mercer [19] відповідно. Оцінка досліджених факторів впливу на якість розвитку міста вражає, варто звернути на них увагу. Індикатори мають ступінь оцінки від 1 до 5, де 1=найкраще, 5=найгірше. Отже, місто Київ оцінюваний за показниками «культурні цінності» – їх наявність і рівень за даними Організації об'єднаних націй з питань освіти, науки і культури; «міська експансія» – швидкість росту міста, що негативно впливає на зростання кількості автомобілей, дорожчання громадського транспорту, забруднення навколишнього середовища; «ізоляція», тобто фактор, що негативно впливає на дозвілля і можливості самореалізації людини отримав оцінки 5, 4 і 4,8 відповідно. Показники «зелений простір» – розподіл зеленого простору столичного регіону, кількість зелених площ і вулиць, їх доступність населенню; «природні активи» – водні ресурси, доступні населенню в радіусі до 100 км; «зв'язок» – можливість і доступність населення до «контакту зі світом» шляхом пересування авіатранспортом; «забруднення»

– чистота повітря, показник інтегрований у рамках категорії «охорона здоров'я» отримали оцінку від 2.3 до 3.3; загалом організація міського простору отримала оцінку в 3.7 [16, 7-14].

На нашу думку, одним із факторів низької якості розвитку міста виступають міграційні процеси між містом і провінцією, які певним чином прискорюють темпи урбанізації, спричиняють регрес міського і провінційного соціокультурного середовища. Опираючись на дослідження окремих спеціалістів консультативного комітету Всесвітньої доповіді щодо культурного різноманіття ЮНЕСКО, конфлікт культурної взаємодії в XXI столітті прихований у зіткненні саме сільської і міської культур. У сучасний період відбувається швидкий фундаментальний зсув – перехід від аграрної до промислової цивілізації, від сільського до міського образу життя. Міське суспільство існує в меншій залежно від локальних природних умов, аніж сільське, воно створює багато в чому штучне навколишнє середовище. Зароджується основа для виникнення нових адаптативних вимірів, їх різноманітності, дозволяючих існувати у трансформованому середовищі. Окрім виникнення нових форм культури (адаптативних вимірів) міграційні зсуви відбуваються не лише у просторі, але й в часі. Носію сільської культури, якому належить інтегруватися в міську культуру, невідоме для нього урбанізоване суспільство, зі складнішою структурою в значенні її різноманіття. Ускладняються пошуки нової культурної ідентичності не лише інтегрованого в міську культуру, але і приймаючим населенням мігранта. Етнополітолог Е. А. Паін виніс доповнення до вищезазначених ідей відносно того, що значна частина змін відбувається не в силу зіткнення локальних культур, а епох всередині культур [3].

Виокремлення відмінності між міською і сільською ідентичністю, з упором на бачення сільської соціокультурної ідентичності в очах містянина, проводить дослідження культуролог Б. С. Ішкін. Він стверджує, ідентичність селянина, якими його сприймають містяни, незмінна протягом XIX–XX століть і втілює наступну характеристику: «…стабільність уявлень щодо провінційного міста як «глухому», малопривабливому віддаленому від столиці місці, обділеному можливостями для того життя, яке об'єднується великим містом, як «болото», «могила», «калюжа», мешканці якого зайняті п'янством, плітками, скандалами, які обділяють їх нормального людського обличчя» [4]. Але, в 1992 році дослідник соціології культури Л. Н. Коган звертає увагу на неможливість перебільшувати, абсолютизувати, особливо протиставити сільську і міську культури; зазначає помилкою ігнорування і недооцінювання сільської культури. Причиною поступової загибелі сільської культури соціолог вважає тоталітарний режим XX століття, за якого різниця між міською і сільською типами культур визначалася лише кількістю залучення населення до «єдиної соціалістичної культури». Досягти вирівнювання таких показників, завдяки особливостям сільського типу культури, сталося неможливим [8, 41-42]. Однак, протягом двох десятиліть XXI століття, після припинення існування тоталітарного режиму, не вдалося сформувати і новий високопозитивний рівень «розхитаної» за радянських часів сільської культури.

Уточнимо відмінності понять «селянин» і «сільське населення», межі існування яких встановлює Л. Н. Коган. Сільське населення – люди, які безпосередньо не зайняті сільськогосподарською діяльністю; проживають у сільській місцевості, але працюють у містах (головний критерій міського населення – зайнятість поза сільськогосподарською діяльністю); містяни, які мають дачі в селах. Різниця селянина від перелічених груп людей полягає в конкретній професійній зайнятості в сільськогосподарській діяльності, незалежно від форми власності й організації праці [8, 42-43].

Провінційне поселення – це сукупність позитивних і негативних культурних, соціальних явищ, як і велике місто, столиця. Це можна підкреслити словами з дослідження Б. С. Ішкіна, який посилається на слова невідомого журналіста минулого сторіччя: «Провінційне життя, що відкривається у всій своїй різноманітності, рівносильно спроможне бути джерелом тяжкої розради для одних, подивом і безрадісними думами для інших. Щоденно воно готове вражати вас десятками «світлих явищ» і «прикладів, достойних наслідування», і разом з тим рядом фактів вражаючого свавілля, дикунства, невігластва, інколи звірства, перед якими холоне серце» [4]. Через призму нашого дослідження продовження думки буде наступним. У міграційному процесі у більшій частині чітко виражена відсутність «перенесення» позитивних соціально-культурних аспектів провінційного поселення. Результат процесу міграції селянина здебільшого зупиняється на точці «виживання в міських джунглях», ігноруючи інші культурні сторони життя людини.

Однак, існує важлива характеристика провінції, як чинника духовної і матеріальної народної культури. У них досі зберігаються релігійні, сімейні, народно-обрядові традиції, фольклор, декоративно-прикладне мистецтво. Л. Н. Коган, у рамках вивчення культури села, виокремлює таку особливість: селяни значно більшою мірою шанують традиції, ніж містяни. Наприклад, одним із факторів слідування традиціям є святкова культура, основоположна нерівномірністю сільськогосподарської праці протягом року, де основний тяжкий період роботи – літо, а відпочинок компенсується святами, більшість яких припадає на зиму і міжсезоння [8, 43-44]. Оскільки місто

досить агресивне середовище щодо встановлення своїх вимог, відбувається зіткнення традиційної і масової культур; інакше кажучи місто впливає на провінцію «модними тенденціями». Час від часу ми можемо помічати спроби імітувати приналежність селянина до міської культури словами «в місті давно/ніхто так не робить». Молода людина, яка їде навчитися чи працювати в місто, везе із собою традиції сільської культури, які у великому місті поступово заміщуються маскультом, повсякденно нав'язуваним суспільством. У випадку, коли молода людина повертається до села, вона привозить із собою заміщені традиції «міськими трендами».

Якщо основними засоби елітарної культури вважати музеї, оперу, театри, а масової культури – кінотеатри, торгово-розважальні центри, організаційно-святкові заходи серед міського простору, які в XXI столітті майже позбавлені культурно-змістового навантаження, то домінуюча кількість представників сільської культури переважає серед маскульту. За словами Л. Вірта, якщо б місто настільки не впливало на провінційних мешканців вищевказаними засобами, то різниця між сільською і міською культурами мала б значно глибший характер. Культурно-дозвіллєва традиція радянського провінційного населення, закладена Програмою Комуністичної партії Радянського Союзу для формування високого художнього смаку та культурних навичок [11, 29], і реалізована через відвідини театрів, музеїв, тобто елітарних культурних форм під час перебування в місті, сьогодні частково трансформувалася у традицію споживання масової культури, а в іншому, пов'язаному зі швидким темпом робочої зайнятості і неможливістю перебувати в місті довший час, цілком зникла.

Утім, останні революційні події в Україні спричинили звернення міської культури до символів традиційної культури, що яскраво репрезентовано в образі міст. Традиційні українські мотиви популярні серед нового «вбрання» радянських будівель, переважно «хрущовок», які зводилися в містах для прискорення переселення жителів провінції, і має назву – мурал. Серед яскравих прикладів – «Переправа» британського автора Фінтана Меггі, із зображенням чоловіка у вишиванці з оленем, заклик до актуальних проблем екології; «Дівчина у вишиванці» австралійського художника Гвідо ван Хелтена, а також мурал із зображенням жінки з конваліями, присвячений Лесі Українці; спільний мурал українця Олексія Кислова і француза Джуліана Малланда – «Відродження», на якому символічно репрезентовано український дух і його відродження як дівчини у традиційному віночку; а також українською командою Kailas-V створено портрети Павла Скоропадського і Михайла Грушевського, репродукція картини І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану» тощо [7].

Окрім факту проживання людини у штучному окультуреному середовищі, надмірна урбанізованість примушує компенсувати її потребу в живій природі [6]. Життя у великому місті пов'язане з надзвичайно великим нервовим навантаженням, не лише через кількість постійного шуму, але із самим ритмом міського життя, кількості людської маси на вулицях, громадському транспорті, чергами тощо; людина постійно наражається на небезпеку внаслідок поганого регулювання вуличного руху [8, 48-49].

Аутентичним середовищем існування людини є жива природа, але з плином часу середовище трансформується із живої природи до штучного середовища – міста. Свого апогею така трансформація досягла в період активного функціонування капіталізму, розвитку індустріалізації протягом XIX–XX століть. Але існує цікавий факт, зафіксований у Діалогах Платона. Федр говорить Сократу, що Акумен, давньогрецький лікар, радить здійснювати прогулянки за міською стіною: «…прогулянка там не настільки втомлює, як у дромах» [12, 369]. Так, є підстави вважати, що негативний вплив штучно сформованого середовища було відмічено ще за часів античності. І якщо носії сільської культури перебувають у наближених умовах до живої природи, то для носіїв міської культури показник цих умов значно нижчий.

Образ міста – це своєрідний інформаційний простір. Екологічна чистота такого простору протягом XX століття знизилася втричі, зросла кількість психосоматичних захворювань внаслідок фізіологічних та психоемоційних стресів, отриманих у великому місті. Український науковець О. С. Чабан наводить результат впливу агресивного міського інформаційного простору: протягом життя людина має ≤150 подій, імовірність отримання психосоматичних захворювань стрімко зростає. При цьому не має значення характер подій – негативний чи позитивний, адже будь-яка подія стресогенна. Наприклад, молода людина із провінційного поселення, у процесі інтеграції до міської культури (вступу до столичного вищого навчального закладу) «відривається» від традиційних сімейних цінностей, де: вступ до вишу – позитивна подія, а різка зміна цінностей – стресогенний фактор інформаційного поля мегаполісу. Як стверджував канадський дослідник стресу Ганс Сельє, стрес – це адаптаційний синдром людини [14].

Так, жителі великого міста намагаються придбати приміський будинок для проведення вихідного дня серед чистого природнього середовища, використовуються рекреаційні можливості провінції під час відпустки. Частіше в містах з'являються громадські культурні заклади, які розташовуються в «живому просторі»: кінотеатри у скверах під відкритим небом, ресторації біля водойм, проводяться музичні вечори різноманітних жанрів у ботанічних садах, парках, інших ландшафтних територіях.

Одна з цікавих форм адаптативних вимірів в урбанізаційних умовах, втілювана в ідеях відомих архітекторів XX століття: Ле Корбюзьє, Ф.Л. Райта, В. Гропіуса та ін., сьогодні з новим інтересом

зустрічається в містах України. Головний концепт ідеї полягає в озелененні дахів і галерей, що бере свій історичний початок від Висячих садів Семіраміди. А також, «органічна архітектура» Ф.Л. Райта і Л. Г. Саллівана, пропагуюча концепцію форми будівлі, яка витікає з унікальних умов природнього середовища в якому вона існує, таким чином бути єдиним ландшафтом. В Україні екологічний підхід підтримував архітектор Й. Каракіс, розробляючи для забудови київського середовища подібні житла майбутнього із поповерховим озелененням [15, 92-99].

До того ж вищезазначені форми підтримуються і впроваджуються власними силами в більшій частині лише активістами урбаністичного руху. Сьогодні в містоутворювальному суспільстві панує питання великого прибутку. Міграційна маса задовольняється в потребі житла, власники містобудівної сфери реалізують власні фінансові амбіції. Жодна зі сторін не зацікавлена у створенні, існуванні, розвитку образу міста, що підтримує стрімке спотворення «третьої природи» і соціально культурного середовища. Президент Національної спілки архітекторів України В. Гусаков аргументує низку явищ, які нанесли удар по сучасному образу міста. Серед них: аксіологічні аспекти соціальних груп, які мають відношення до формування міста, а саме забудовники, замовники й інвестори «лихих 90-х»; суспільно-економічна криза на початку 2000-х, яка утворила систему «дешевше будувати – дорожче продавати»; корупція, беззаконня, порушення норм і правил, технологічне відставання; і головне – нерозуміння владою архітектури і містобудування як значущої соціальної сфери, яка формує навколишнє середовище існування людини [5]. «Третя природа», тобто штучно створене міське середовище, сприяє, або перешкоджає особистісної ідентичності із середовищем її існування. Дослідник О. В. Посацький довів, що новозбудовані житлові об'єкти індивід сприймає як монотонні, знеособлені, які не надають можливості індивідуалізувати особистісне сприйняття середовища, і провокують порушення ідентифікації із середовищем. На противагу їм історична забудова, пам'ятки архітектури дозволяють індивіду поринути широку систему суспільного буття [13, 140].

Нажаль, відносно невеликий відсоток сучасної української молоді під час культурної трансмісії докладає зусиль до перешкоджання негативного впливу у формуванні якісного соціокультурного простору, виховання поваги до свого міста в кожній особистості, з якої розпочинається «своє…» і «наше місто».

Наукова новизна дослідження полягає у проведеному аналізі взаємодії сільської і міської культур через призму культурології міста. Досліджено адаптаційні форми культури, які виникають внаслідок такої взаємодії та їх репрезентацію у візуальному і соціально культурному образах міста, що раніше у вітчизняній науковій думці не проводилося.

Підсумовуючи, можемо дійти наступних висновків. Сучасний прискорений темп урбанізації українського міста не формує комфортного навколишнього середовища, а спрямований на приватний фінансовий прибуток, що базується на вигідних положеннях міграційних потоків між провінційними територіями і містами. Внаслідок чого відбувається перенаселення міст, що, у свою чергу, призводить до негативних трансформацій у щільності інформаційного простору, інтенсивності подій, їх стресогенність. Стресогенні чинники породжують нові адаптаційні форми культури, в контексті даного дослідження, які основані на автентичному природньому середовищі, репрезентовані як через призму візуального, так і соціокультурного в образі міста.

Взаємодія таких культур як сільська і міська на сьогодні в Україні, головним чином, позбавлена висококультурного контексту, чим занижується ціннісний аспект традиційної культури і мистецтва. Під загрозою опиняється своєрідна автентична сільська культура. Занадто агресивна урбанізація працює за принципом анонімізації суспільства, змішуючи сільську і міську культури, виховуючи маскульт.

Проте, останні політично-суспільні події в країні привели до позитивних змін культурної динаміки, серед яких помічається поширення національної символіки в міському соціокультурному просторі, переглядається аксіологічний аспект української традиційної культури. Поява в міському просторі відомої форми вуличного мистецтва – муралу з елементами традиційної культури, локалізованих на знеособлених радянських спорудах, символічно демонструє пробудження розуміння ідентифікації особистості до міського образу.

Література

1. Бабаєв В. М. Місто як екзістенціальний феномен і соціокультурний організм цивілізації. *Місто. Культура. Цивілізація*. 2015. URL: https://tinyurl.com/y8cvvuoj (дата звернення жовтень 2018)

2. Вирт Л. Урбанизм как образ жизни. *Избранные работы по социологии*: Сб. переводов. Москва: РАН ИНИОН, 2005. (Теория и история социологии). С. 93–118.

3. Демографический переход и культурное разнообразие. Научный семинар Института демографии ГУ ВШЭ. *Население и общество*. 2009. URL: https://tinyurl.com/yb8tdtr6 (дата звернення жовтень 2018)

4. Ишкин Б. С. Древо смерти (представления о провинциальном городе в российской культуре 1860 1910-ых гг.). *Аналитика культурологии*. 2008. URL: https://tinyurl.com/ybvbgv6y (дата звернення жовтень 2018)

5. Как будут выглядеть украинские города в будущем. Архитекторы раскрыли свои идеи. ТСН. 2017. URL: https://tinyurl.com/yamqe27q (дата звернення жовтень 2018)

6. Карцева Л. В. Городская и сельская культура как фактор социализации личности. *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. 2010. № 1. С. 24–28.

7. Київмурал. URL: http://kyivmural.com/uk/index (дата звернення жовтень 2018)

8. Коган Л. Н. Социология культуры. Екатеринбург: Уральский государственный университет, 1992. 120 с.

9. Наконечний В. В. Феномен міста: методологія визначення статусу / Володимир Васильович Наконечний. *Публічне управління: теорія та практика*. 2012. № 3. С. 186–190.

10. Основні підсумки Всеукраїнського перепису населення. *Державний комітет статистики України*. 2001. URL: http://2001.ukrcensus.gov.ua/ (дата звернення жовтень 2018)

11. Пасенко С. И. Проблемы и специфика реализации советской концепции досуга на примере культурно-досуговой сферы города Армавира (1943-1991 гг.). Армавир: НЧОУ ВПО АЛСИ, 2014. 438 с.

12. Платон. Диалоги. Санкт-Петербург: Азбука, 2016. 448 с. (Азбука-Аттикус). (Азбука-классика. NonFiction).

13. Посацький О. В. Місце проживання як чинник формування образу майбутнього в юнацькому віці: теоретичний аналіз. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки.* 2013. № 3. С. 137–144.

14. Селье Г. Очерки об адаптационном синдроме. Москва: МЕДГИЗ, 1960. 253 с.

15. Баздарєва А. Йосип Каракіс. *ART UKRAINE*. 2013. № 3. С. 93-99.

16. Best cities ranking and report. A special report from the Economist Intelligence Unit. *The Economist.* 2012. С. 23.

17. Liveability ranking and overview. *The Economist Intelligence Unit Limited*. 2015. P. 3.

18. Quality of Life Survey: top 25 cities, 2018. *Monocle*. 2018. URL: https://tinyurl.com/y8olmzo6 (дата звернення жовтень 2018)

19. Quality of Living Ranking. Mercer. 2018. URL: https://tinyurl.com/yc77p7l8 (дата звернення жовтень 2018)

20. The Global Liveability Ranking. *The Economist.* 2017. URL: http://www.eiu.com/topic/liveability (дата звернення жовтень 2018)

21. Worldwide quality of living. *Mercer*. 2018. URL: https://tinyurl.com/y9e9chl9 (дата звернення жовтень 2018)

References

1. Babajev, V. M. (2015). City as an existential phenomenon and socio-cultural organism of civilization. City. Culture. Civilization. Retrieved from https://tinyurl.com/y8cvvuoj [in Ukrainian].

2. Wirth, L. (2005). Urbanism as a way of life. Moscow: RAN YNYON [in Russian].

3. Demographic transition and cultural diversity. Scientific seminar of the Institute of Demography of the State University Higher School of Economics. (2009). Population and society. Retrieved from https://tinyurl.com/yb8tdtr6[in Russian].

4. Ishkin, B.S. (2008). The Tree of Death (ideas about a provincial city in Russian culture in 1860 1910's). Analytics of Culturology. Retrieved from https://tinyurl.com/ybvbgv6y [in Russian].

5. How will Ukrainian cities look in the future. (2017). TSN. Retrieved from https://tinyurl.com/yamqe27q [in Ukrainian].

6. Kartseva, L.V. (2010). Urban and rural culture as a factor of socialization of personality. Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts. (Vols.1), (pp. 24-28). Kazan: KGhYK [in Russian].

7. Kyivmural. Retrieved from http://kyivmural.com/uk/index [in Ukrainian].

8. Kogan, L.N. (1992) Sociology of Culture. Ekaterinburg: Ural State University [in Russian].

9. Nakonechnyj V. V. (2012). The phenomenon of the city: the methodology of determining the status. Public Administration: Theory and Practice. (Vols.3), (pp.186-190) [in Ukrainian].

10. Main results of the All-Ukrainian Population Census. (2001, December 5). State Statistics Committee of Ukraine. Retrieved from http://2001.ukrcensus.gov.ua/ [in Ukrainian].

11. Pasenko, S.I. (2014). Problems and specificity of realization of the Soviet concept of leisure on the example of the cultural and leisure sphere of the city of Armavir (1943-1991). Armavir: NChOU VPO ALSY ALSI [in Russian].

12. Plato. (2016). Dialogues. (V.N. Karpova, Trans). St. Petersburg: Azbuka [in Russian].

13. Posatskyy, A. (2013). Residence as a factor in the image of the future in adolescence: theoretical analysis. Proceedings from Actual problems of sociology, psychology and pedagogy. (Vols. 3), (pp. 137 – 144). [in Ukrainian].

14. Selye, H. (1960). The story of the adaptation syndrome. Moscow: MEDGhYZ [in Russian].

15. Bazdyrjeva, A. (2013). Josyp Karakis. ART UKRAINE, 3-5 (34-36), 93-99 [in Ukraine].

16. Best cities ranking and report. A special report from the Economist Intelligence Unit. (2012). The Economist [in English].

17. Liveability ranking and overview. (2015). The Economist Intelligence Unit Limited [in English].

18. Quality of Life Survey: top 25 cities. (2018). Monocle. Received from https://tinyurl.com/y8olmzo6 [in English].

19. Quality of Living Ranking. (2018). Mercer. Received from https://tinyurl.com/yc77p7l8 [in English].

20. The Global Liveability Ranking. (2017). The Economist. Received from http://www.eiu.com/topic/liveability [in English].

21. Worldwide quality of living. (2018). Mercer. Received from: https://tinyurl.com/y9e9chl9 [in English].

УДК 130.2:2-1(977)

Бричка Анна Володимирівна,
аспірантка кафедри культурології та
інформаційних комунікацій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ODCID 0000-0001-6143-5954
anna_brichka@bigmir.net

АСКЕТИЗМ ТА СТАРЕЦТВО ЯК ЯВИЩА ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ XVIII СТОЛІТТЯ

Мета роботи полягає у дослідженні феноменів аскетизму та старецтва в контексті духовної культури України XVIII століття. **Методологія дослідження** включає у себе історичний метод, що використовувався у розгляді загального стану українського чернецтва XVIII століття, герменевтичний метод для дослідження релігійних текстів, а також біографічний метод, адже досліджується конкретна особистість – Паїсій Величковський. **Наукова новизна** роботи очевидна, оскільки старецтво України XVIII століття має особливі ознаки, що відрізняють його як від західної, так і від східної традиції християнської аскези та передачі духовного досвіду. **Висновки** свідчать про те, що старецтво є рідкісним культурним феноменом, що зародився в надрах чернечої культури, проте не мав ні чіткого визначення, ні меж, ні певного суспільного статусу. Будучи духовним керівництвом визнаного ченця-аскета з певним духовним досвідом, старецтво носить характер духовного лікування, кардинальної перебудови духовного ладу учня-послушника. Завдяки діяльності видатного українського подвижника Паїсія Величковського, до XIX століття послух як аскетичний подвиг стає центральним моментом у вітчизняному чернецтві.

*Ключові слова***:** аскетизм, духовна культура, ісихазм, старецтво, Паїсій Величковський.

Бричка Анна Владимировна, *аспирантка кафедры культурологии и информационных коммуникаций Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Аскетизм и старчество как явления духовной культуры Украины XVIII века

Цель работы заключается в исследовании феноменов аскетизма и старчества в контексте духовной культуры Украины XVIII века. **Методология исследования** включает в себя исторический метод, который использовался для рассмотрения общего состояния украинского монашества XVIII века, герменевтический метод для исследования религиозных текстов, а также биографический метод, поскольку исследуется конкретная личность – Паисий Величковский. **Научная новизна** работы очевидна, так как старчество Украины XVIII века имеет особые признаки, отличающие его как от западной, так и от восточной традиции христианской аскезы и передачи духовного опыта. **Выводы** свидетельствуют о том, что старчество является редким культурным феноменом, который зародился в недрах монашеской культуры, однако не имел ни четкого определения, ни границ, ни определенного общественного статуса. Будучи духовным руководством признанного монаха-аскета с определенным духовным опытом, старчество приобретает характер духовного лечения, кардинальной перестройки духовного строя ученика-послушника. Благодаря деятельности выдающегося украинского подвижника Паисия Величковского, до XIX века послушание как аскетический подвиг становится центральным моментом в отечественном монашестве.

Ключевые слова: аскетизм, духовная культура, исихазм, старчество, Паисий Величковский.

Brychka Anna, *postgraduate of the culturelogy and information communications The National Academy of Culture and Arts Management*

Ascetism and eldership (staretstvo) as a phenomenon of spiritual culture of Ukraine in the XVIII century

Purpose of the article The purpose of the work is to research the phenomenon of asceticism and eldership (staretstvo) in the context of the spiritual culture of Ukraine in the XVIII century. **The methodology** includes the historical method that was used to examine the general state of Ukrainian monasticism of the XVIII century, the hermeneutic method for the study of religious texts and the biographical method, since a specific person is studied – Paisius Velichkovsky. **The scientific novelty** of the work is obvious, because eldership (staretstvo) of Ukraine in the XVIII century have special features that distinguish it from both the Western and Eastern traditions of Christian austerity and the transfer of spiritual experience. **Conclusions** indicate that the eldership (staretstvo) is a rare cultural phenomenon that originated in the depths of the monastic culture, but did not have a clear definition, no boundaries, or a certain social status. Being the spiritual guide of a recognized ascetic monk with a certain spiritual experience, eldership (staretstvo) takes on the character of spiritual treatment, a radical restructuring of the spiritual structure of the novice

© Бричка А. В., 2018

disciple. Through the activities of the outstanding Ukrainian ascetic Paisius Velichkovsky until the XIX century obedience as an ascetic feat became the central point in Ukrainian monasticism.

*Key words***:** asceticism, spiritual culture, hesychasm, eldership (staretstvo), Paisius Velichkovsky.

Актуальність теми дослідження. XVIII століття є одним із найважливіших періодів в історії української культури, що має вирішальні наслідки для прийдешніх поколінь. Адже протягом XVIII століття в Україні відбувалися процеси, пов'язані з трагічними для української культури подіями – руйнацією Запорізької Січі та ліквідацією козацької республіки, що призвели до занепаду української державності. Водночас цей період характеризується появою багатьох виданих постатей та значним культурним злетом, що на думку дослідників є «золотою добою української культури». Саме тоді в українській духовній культурі відбувається відродження аскетизму та старецтва, значну роль у якому відіграла діяльність видатного українського подвижника Паїсія Величковського (1722-1794). Однак феномени аскетизму та старецтва в контексті духовної культури України XVIII століття наразі залишаються малодослідженими, що й зумовлює актуальність обраної теми.

Аналіз досліджень і публікацій. Відомості про аскетизм та старецтво можна почерпнути з робіт, присвячених дослідженню духовної спадщини видатного українського старця Паїсія Величковського, серед яких можна відзначити праці С. Четверикова «Молдавский старец Паисий Величковский, его жизнь, учение и влияние на православное монашество», А.-Э. Н. Тахиаоса, «Возрождение Византийского мистицизма старцем Паисием Величковским (1722–1794)», С. Шумило «Преподобный Паисий Величковский и Запорожская Сеч», Є. Владимирова «Преподобный Паисий Величковский», М. Ганицького «К жизнеописанию старца Паисия Величковского», Н. Дилевського «Старец Паисий Величковский и его болгарские чтители», Д. Кенанова «Стихова прослава на схиархимандрит Паисий Величковски», Л. Полякова «Старец Паисий Величковский как учитель аскетики», І. Паюла «Славянские ученики прп. Паисия XVIII – начала XIX векав», Г. Самуряна «Архимандрит Паисий Величковский», І. Смолич «Русское монашество», В. Старика «Неопубліковані листи Паїсія Величковського до Запорозького Війска» та інші. Певні аспекти досліджуваної проблеми висвітлювали І. Огієнко, М. Приселков, М. Доронович та інші. Однак сучасних комплексних спеціалізованих досліджень феноменів аскетизму та старецтва в контексті духовної культури України XVIII століття вітчизняними науковцями поки що не проведено.

Метою даної статті полягає у дослідженні феноменів аскетизму та старецтва в контексті духовної культури України XVIII століття.

Виклад основного матеріалу. Духовна культура України XVIII століття зазнавала вплив багатьох зовнішньополітичних факторів. В ті часи ряд регіонів України знаходився у складі різних держав. Лише наприкінці XVIII століття Правобережжя та Південь України були приєднані до Російської імперії, куди вже входили Лівобережжя та Слобожанщина. Однак Східна Галичина до середини 70-х років XVIII століття перебувала у колоніальному володінні Польщі, а з кінця XVIII століття разом з Північною Буковиною та Закарпаттям – під владою Австрійської імперії. В російській частині України розгортався процес русифікації, в Західній Україні – полонізації, онімечення та мадяризації. Обидві монархії – і австрійська, і російська намагалися обмежити національно-культурний розвиток, денаціоналізувати українське населення, позбавити його своєї культури і знищити українську мову. Однак у XVIII столітті на українських землях вся система релігійних організацій, православних і уніатських, продовжувала бути фундаментом духовного життя українського народу. Поряд з цим православна церква, підпорядкована російському царизму, поступово ставала знаряддям русифікації українців [1].

Не кращі часи переживало й монастирське життя. Слід відзначити, що в житті української православної церкви чернецтво займає особливе місце. Виникнувши в надрах Церкви як діяльний вираз прагнення мирян до християнського ідеалу, чернецтво поступово стає самостійним інститутом Церкви, її найбільш активною і діяльною силою. Навколо цього «ядра Православ'я» концентруються і клірики, і миряни: простий народ, сановні особи, вчені богослови тягнуться до відлюдників, шукаючи розради і духовного повчання. З'явившись на Русі, чернецтво швидко поширилося по країні внаслідок того, що з самого початку аскетичне вчення християнства знайшло живий відгук в душах новонавернених людей. Чернецтво дуже швидко набуло на українських землях особливого значення ще й тому, що воно несло народу освіту і культуру, осередками якої ставали монастирі.

Крім виконання своєї церковної місії, монастирі виявлялися залученими в національно-політичне та культурне життя країни. Представники чернецтва перебували в живому і майже безперервному спілкуванні зі світом. Хоча вплив світу на чернецтво в різні епохи виявлялося з різною інтенсивністю, все ж ті чи інші

негативні явища в житті монастирів завжди були пов'язані з політичними подіями в українській історії. Взаємини між державою і Церквою на Русі завжди мали виняткове значення, і це постійно, так чи інакше, відбивалося на житті ченців, на їх поглядах, часто залучаючи духовні сили чернецтва в політичні процеси або навпаки, чернецтво ставало об'єктом уваги політичних діячів.

Так, завдяки реформам Петра I, церковна влада в особі Святішого Синоду втратила колишній, що існував до XVIII століття, тісний зв'язок з чернецтвом. Синод практично не займався питаннями монастирського життя. Реформа Петра I спричинила за собою принципові зміни у ставленні держави до Церкви. Ці зміни були надзвичайно суттєвими: «Духовний регламент» будував взаємовідносини між Церквою і державою на абсолютно новій основі. Церква втратила правову незалежність і стала державною установою – Відомством православного віросповідання. Держава взяла на себе опіку над Церквою; втручання в церковні справи стало правовою нормою, і цей принцип зберігався непорушним.

Петровські перетворення внесли релігійно-моральний розкол між вищим шаром суспільства і простим народом, що традиційно був більш консервативним. Народний побут і народна побожність, релігійно-моральні ідеали народу залишилися майже не порушеними петровськими перетвореннями, але стиль життя, звичаї і погляди дворянської верхівки стрімко змінювалися. Голос Церкви, в першу чергу в особі духовенства, не був чутний цивільною владою. Їй давали можливість говорити тільки те, що було завгодно імператору і його чиновникам. Після смерті Петра I в 1725 році нові урядові заходи, що стосувалися інституту чернецтва, продовжили його політику. Якщо в цей період і виявлялися прагнення до оздоровлення чернечого життя, то йшли вони від здорових сил всередині самого чернецтва, головним чином від старецтва XVIII і XIX століть.

Старецтво – не позначення віку і не посада, яку займають за призначенням. Старець – це специфічного роду зв'язок між наставником і послушником, який вимагає і від наставника і від послушника особливої внутрішньої готовності цей зв'язок здійснювати. Старецтво – це вищого роду учительство, коли йдеться не про розумове або моральне керівництво учнем, але про керівництво духовне. А так як керівництву підлягає спочатку душа, підвладна усіляким пристрастям, то і духовне керівництво старця носить характер духовного лікування, кардинальної перебудови духовного ладу учня-послушника.

Від наставника-старця, таким чином, потрібна здатність прозріння душі людської до самих її останніх глибин, знання і розуміння підстав і причин її пошуків і рецепти її лікування. Так, один з найбільш оригінальних сучасних церковних письменників архімандрит Рафаїл (Карелін) зауважує: «У духовному керівництві треба володіти властивістю відчувати чужу душу. Духовними керівниками не «призначаються», кількість прочитаної літератури не робить людину духовним наставником. Тут потрібні здібності, інтуїція, благодать Духа Святого, щоб бачити душу кожної людини, відчувати її, допомогти людині знайти самого себе і свій шлях. Духівник, який діє за шаблоном і схемою, як психолог, буде калічити своїх дітей. Душа людини глибше всіх систем і схем» [5, 18].

Причому в даному випадку ніколи при істинному наставництві не йдеться про нав'язування волі старця. Старець тут виступає лише глашатаєм, транслятором волі самого Бога. Тому діада наставник-послушник перетворюється в тріаду Бог-старець-послушник. У рекомендаціях старця, таким чином, не існує ніякого тиску, ніякого свавілля, поради старця є вільним союзом двох воль – Бога і послушника, що здійснюється за допомогою керівництва старця. Тому досягнути поставленої мети можна тільки в разі, по-перше, здатності досвідченого наставника бути не оракулом, але виразником Божих вказівок і, по-друге, здібності учня слідувати цим вказівкам, вільно відсікаючи свою волю для прийняття волі Божої.

З боку старця слід виділити наступні його необхідні для наставництва якості:

- він повинен бути досвідченим молитовником, який пройшов всі стадії молитовного подвигу і досяг вершин Богоспілкування;
- бути психологом від Бога, тобто прозрівати душу послушника до самих її останніх глибин;
- володіти даром міркування, щоб зуміти словесно донести до учня Божу волю;
- мати граничну ступінь смирення для того, щоб не заступити своєю волею волю Бога по відношенню до свого учня [3, 336].

В свою чергу, послушник повинен мати наступні якості:

- повна віра;
- щирість в слові і справі;
- не виконувати ні в чому своєї волі, а завжди про все запитувати старця;
- не перечити, не сперечатися;

- вчинене і чисте сповідання гріхів і таємниць сердечних [2, 5].

З усього вищевикладеного щодо різних аспектів старецтва і суперечок навколо цього явища християнської аскетики можна, таким чином, зробити наступний короткий висновок: вищим аскетичним подвигом подвижника є подвиг старецтва, коли подвижник отримує дар продовжити аскетичну духовну традицію через своїх учнів, а учні стають гідними сприйняти і продовжити цю традицію. При цьому слід відзначити, що саме старецтво, його статус у суспільстві завжди був трохи не визначений. По-перше, старецтво – явище рідкісне, та до того ж таке, що спонтанно виникає в надрах чернечої культури. По-друге, і саме чернецтво спочатку декларувало свою «не-мирську», зовнішню непричетність до справ «світу цього», а отже, порушувало деякі звичні соціальні норми. По-третє, навіть тоді, коли чернецтво протягом історії набуло цілком відчутні форми, з'явилися великі локалізовані громади, – і тоді старецтво залишилося в соціальному сенсі на становищі маргінального члена цих громад.

У церковній традиції старець – це той же чернець, часто навіть не священного чину, але, за внутрішнім переконанням громади, він – людина, повна Духа Святого і тому має духовно обумовлені повноваження бути для інших наставником, що направляє до духовної досконалості. Можливість стати старцем не залежить від посади або взятого на себе послуху, а залежить тільки від духовного обличчя людини.

З іншого боку, явище старецтва залишило помітний слід не тільки в чернечій культурі, а й у суспільному житті країн християнської культури. По-перше, очевидно, що поява старецтва як інституційної форми було закономірним в епоху становлення чернецтва як самостійної спільності, так і соціальної групи в тих соціальних формах, які нині нам добре відомі навіть за сучасними монастирям Греції, Сербії, Західної Європи і, звичайно, України. Зв'язок між формуванням потужних соціальних груп в середньовічних державах – чернечих спільнот і установою інституту старецтва був безсумнівно, однак він мало досліджений сучасними вченими. Другий момент – старецтво надавало не тільки сильний вплив на духовне життя ченців, але і справляло певний вплив на динаміку культурного життя соціуму в цілому. Непублічні, «келійні» директиви старця в епоху християнської цивілізації могли привести до зміни парадигм в світогляді людей в масштабах цілої держави. Особливо наочно це видно на прикладах культурної історії Візантії і її християнських сусідів – Грузії, Вірменії, Рима. Тоді духовний авторитет одного простогоченця міг протистояти думці цілого собору, наділених вищою владою церковних ієрархів і світських володарів.

У давньоруській традиції старцями називали досвідчених, що мали духовні і аскетичні пізнання, ченців. Ці досвідчені ченці через деякий час могли ставати вчителями молодих ченців. Їх часто називали батьками, наставниками, вчителями, хрещеними, старшими або старцями. Всі ці імена означали глибокий духовний і аскетичний досвід, синівську шану. У монастирі старець зазвичай не має влади, не входить в управління монастирем. Він не обирається ніким, тільки лише його духовний навик, молитовний спосіб життя робить його старцем. Старець мимоволі притягує до себе всяку душу, що шукає Бога, так як в ньому самому відчувається присутність Божу.

Феномен українського старецтва XVIII століття важко зрозуміти, якщо не спиратися на порівняльно-культурний аналіз цього явища в історичній перспективі. Однак навіть недосвідченому досліднику ясно видно, що у нашого старецтва свій особливий шлях і свої відмітні ознаки, що відривають його як від західної, так і від східної традиції християнської аскези і передачі духовного досвіду. Старець на Русі занадто самобутній, щоб розглядати його через призму вимог до духовного керівника в древніх монастирях Єгипту, Візантії чи інших центрів зародження чернечої культури. Проте необхідно простежити загальні тенденції розвитку культури чернецтва в цілому і духовного керівництва як її важливої складової.

Древнє старецтво досить добре було вивчено цілим рядом західних дослідників (Ф. Шпідлік, Г. Бунге, Т ОЕСР та ін.). Роботи по вивченню стародавнього старецтва були і в російській дореволюційній літературі, наприклад дослідження професора С. Смирнова.

Основні риси цього явища вже коротко згадані вище. Зазвичай чернець спочатку ставав послушником будь-якого досвідченого ченця, під чим розумілася слухняність йому, тобто відсікання своєї волі. Слухняності часто були важкі, здавалися безглуздими, незрозумілими, жорстокими, але вони не були самоціллю. Без відсікання своєї волі послушник не міг вийти зі звичайного мирського існування і перейняти дух досвідченого старця. Старець мав мати певну прозорливість, щоб відчувати внутрішні порухи душі послушника і впливати на них.

Святитель Василь Великий застерігає початківців ченців від пошуків наставників, які прославились якимись зовнішніми справами. Головним критерієм при виборі наставника він називає духовний досвід і

знання Божественних Писань. Як правило, у старця був один учень або два, щонайбільше три. Наставник і його учні жили під одним дахом.

В історії чернецтва описані різні способи, якими наставники навчали учнів. Іноді старець міг нічого не говорити, а учень повинен був повторювати його справи, іноді практикувався повний послух, одкровення помислів. При будь-якому способі наставництва головною метою було виховання ченця, допомога на шляху духовного зростання.

Дослідник чернецтва С. Смирнов зазначає, що старецтво було виключно чернечим інститутом, було «основою всього ладу чернечого життя ... сумісної з усіма формами монастирського життя, і його можна спостерігати всюди, де тільки було влаштовано християнське чернецтво» [6, 25].

Стародавні монахи нерідко володіли особливими духовними даруваннями. Але Батьки чернецтва застерігали від захоплення прозорливістю, баченнями та іншими чудесами. Преподобний Пахомій повчав братію: «Людина, яка має тверду віру і живе за Божими заповідями, краще тієї, яка має дар видінь, бо вона Храм Божий» [6, 62]. Преподобний Касіян говорив, що «чудеса, збуджуючи подив, мало сприяють святому життю»; «Більше диво становить вигнати з себе пороки, ніж бісів з інших» [6, 62]. Послух наставнику був обов'язковою рисою чернечого старецтва. Але в разі виявлення брехні учень зобов'язаний був негайно припинити навчання у старця.

Якщо древнє старецтво – інститут чернечої культури, в основі якої лежить традиція ісіхазму, безперервне повторення Ісусової молитви, то феномен старецтва на українських землях XVIII століття полягає в поєднанні суворого подвижництва з активним впливом на духовне життя як чернечої громади, так і світської. Старець в українській культурній традиції – це передача життєвих і духовних настанов. Спільне в древніх і українських старців – це досконала самозречена любов. Висоти цієї чистої любові можна досягти шляхом послуху і смирення, шляхом відсікання своєї волі, постійного спостереження за своїми помислами.

Традиція старецтва на Русі має два начала – споглядальності і благодійності. Споглядальність – це мета духовного життя, що складається не в зовнішньому подвигу, а у внутрішньому наближенні до Бога, в «духовному укладенні», в «постійній увазі до себе», в боротьбі зі своїми духовними потягами, в освяченні та освіті серця «умовою молитвою». Ця мета не може бути досягнута без зречення від власної волі, без підпорядкування досвідченому духовному наставнику або, за відсутністю його, керівництву Святого Письма і Святих Отців.

В подальшому ці два начала поділяються. Якщо формально слідувати лише началу споглядальності втрачається зв'язок із світським життям людини. Однак, якщо надавати пріоритет благодійності, чернецтво поступово «секуляризується», зростається з державою, на шкоду духовному діянню. Саме останнє призвело до занепаду чернецтва та старецтва к XVIII століттю.

Відродження старецтва почалося у XVIII столітті, коли, здавалося б, обстановка в суспільстві абсолютно не сприяла цьому. Релігійна реформа Петра I, секуляризація церковних земель Катериною II, руйнування козацтва та занепад української державності – все це вело до зубожіння монастирської культури. Українські ченці йшли в ліси а також за межі країни: на Афон, в Молдову.

Автори досліджень про вітчизняне старецтво сходяться на думці, що засновником цієї традиції є преподобний Паїсій Величковський (1722-1794). Провівши кілька років на Афонській горі, він добре володів грецькою мовою, що дозволило йому читати грецьких Отців в оригіналі і переводити їх писання на слов'янську. Саме під впливом грецької традиції преподобний Паїсій відродив старецтво і розкрив значення чесноти послуху. «Кожен, – пише він, – повинен мати когось досвідченого в духовному керівництві, кому б він повністю віддавав свою волю і корився як Самому Господу» [4, 84]. Своїм послухом Ісус Христос зцілив наш непослух. Жоден інший спосіб життя крім гуртожитку з послухом не рятує людину так скоро від всіх душевних і тілесних пристрастей завдяки смиренності, яке народжується від послуху і приводить людину в її первісно чистий стан. Гуртожиток з'єднує людей великої взаємною любов'ю, всі вони стають як би єдиним тілом і членами один одного, маючи загальну главу Христа. В ім'я цієї святої любові вони коряться духовному отцю, сповідаючись йому, зрікаючись своєї волі. Послух – це найкоротші сходи до Неба, що має тільки один щабель – відкидання своєї волі. А хто відпадає від послуху, відпадає від Бога і від небес. Всі ці думки батька Паїсія були порожніми словами. Він провів їх у життя своєї громади.

Автор ґрунтовного дослідження, присвяченого життєвому шляху старця Паїсія, С. Четвериков відзначає, що «не можна правильно уявити собі духовний стан руського чернецтва і російського народу в XVIII і XIX століттях, не враховуючи духовного впливу старця Паїсія та його учнів. Цей вплив поширився більш, ніж в 100 оселях 35 єпархій російської Церкви, при посередництві понад 200 учнів старця та їх

наступників. Під його впливом змінився вигляд руського чернецтва: піднеслося значення внутрішнього духовного подвигу, про характер якого можна судити зі старчої Оптиної Пустелі і по зображенню його в російській літературі – «Брати Карамазови». Славнозвісні з російських письменників (М. Гоголь, І. Киреевский, Ф. Достоєвський, Л. Толстой, В. Соловйов, К. Леонтьєв та ін.) помітили цей духовний рух в російському чернецтві, вивчали його і відчували на собі його вплив» [7, 1]. Загалом, до XIX століття в результаті зростаючого інтересу до святоотецької спадщини, викликаного працями преподобного Паїсія Величковського, послух як аскетичний подвиг стає центральним моментом у вітчизняному чернецтві.

Наукова новизна роботи очевидна, оскільки старецтво України XVIII століття має особливі ознаки, що відрізняють його як від західної, так і від східної традиції християнської аскези та передачі духовного досвіду.

Висновки. Таким чином, старецтво є рідкісним культурним феноменом, що зародився в надрах чернечої культури, але не мав ні чіткого визначення, ні меж, ні певного суспільного статусу. Старецтво є духовним керівництвом визнаного ченця-аскета з певним духовним досвідом, що носить характер духовного лікування, кардинальної перебудови духовного ладу учня-послушника. Старецтво є вищим аскетичним подвигом подвижника, коли подвижник отримує дар продовжити аскетичну духовну традицію через своїх учнів, а учні стають гідними сприйняти і продовжити цю традицію.

В XVIII ст. перетворення Петра I та його наступників негативно відобразилися на церковному житті та духовні культурі України в цілому. В свою чергу, в середині чернецтва зростав занепад, викликаний надмірним залученням чернецтва до світського життя. В цих умовах старецтво стало єдиною оздоровчою силою чернецтва, духовною серцевиною Церкви, що через оздоровлення церкви здійснювало лікувальний вплив й на світське суспільство нашої країни. Завдяки діяльності видатного українського подвижника Паїсія Величковського, до XIX століття послух як аскетичний подвиг стає центральним моментом у вітчизняному чернецтві.

Література

1. Білоцерківський В. Я. Історія України: Навчальний посібник. Київ: Центр учбової літератури, 2007. 536 с.

2. Жития преподобных старцев Оптиной пустыни // Преподобные старцы Оптинские: Жития и наставления. Москва, Харвест, 2004. 334 с.

3. Митрополит Сурожский Антоний. Духовное руководство в Православной Церкви: Труды. Москва: Предание, 2002. 336 с.

4. Поляномерульский В. Житие и писания молдавского старца Паисия Велисковского. Оптина пустынь, 1847. 2-е изд. 326 с.

5. Рафаил (Карелин), архимандрит. Тайна спасення. Москва: Азбука веры, 2004. 128 с.

6. Смирнов С. И. Духовный отец в Древней Восточной Церкви. Москва: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2003. 528 с.

7. Четвериков С. Молдавский старец Паисий Величковский, его жизнь, учение и влияние на православное монашество. Москва: Правда христианства, 1998. 132 с.

References

1. Bilocerkivs`kyj V. Ya. (2007). History of Ukraine: Textbook. Kyiv: Centr uchbovoyi literatury [In Ukrainian].

2. Prepodobnye starczy Optinskye: Zhytiya i nastavlenya. (2004). Lives of the Reverend Elders of Optina Empty. Minsk: Harvest [In Russsian].

3. Mitropolit Surozhskiy Antoniy. (2002). Spiritual leadership in the Orthodox Church. Moskva: Predanie [In Russsian].

4. Polyanomerulskiy V. (1847). Life and Scriptures of the Moldavian Elder Paisius Velichkovsky. Optina pustyin [In Russsian].

5. Rafail (Karelin), arhimandrit. (2004). Mystery of salvation. Moskva: Azbuka veryi [In Russsian].

6. Smirnov S. I. (2003). Spiritual Father in the Ancient Eastern Church. Moskva: Pravoslavnyiy Svyato-Tihonovskiy Bogoslovskiy institut [In Russsian].

7. Chetverikov S. (1998). Moldovan elder Paisius Velichkovsky, his life, teaching and influence on Orthodox monasticism. Moskva: Pravda hristianstva [In Russsian].

УДК 821.161.2-193.09Семенко:[159.924:14Кан

Вернигоренко Ольга Сергіївна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-5704-7924
pozhar_olga@ukr.net

ДО ПРОБЛЕМИ ГЕНІАЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТА-ФУТУРИСТА МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА (КРІЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРІЇ НІМЕЦЬКОГО ФІЛОСОФА ІММАНУЇЛА КАНТА ПРО ГЕНІАЛЬНІСТЬ)

Мета роботи: дослідити явище геніальності на прикладі творчості поета-футуриста Михайля Семенка, беручи за основу теорію про генія, що її розробив німецький філософ Іммануїл Кант. **Методологія.** Методологія дослідження полягає у застосуванні порівняльно-історичного, біографічного та психологічного методів. **Наукова новизна.** У роботі вперше висловлено припущення про визнання творчого доробку українського поета-футуриста Михайля Семенка геніальним, тобто таким, що має: ознаки найвищого ступеню прояву творчих здібностей автора; вплив на зміни в культурно-мистецькому середовищі; понадчасовість. **Висновки.** Твори засновника українського футуризму, Михайля Семенка, є оригінальними в своєму роді, стали взірцевими для значного кола сучасників поета, створили передумови для розвитку нового культурно-мистецького напрямку в історії ХХ ст. (соціалістичного реалізму), та є такими, що відображають події, які випереджають час написання творів, а отже відповідають всім ознакам теорії геніальності, що її розробив німецький філософ Іммануїл Кант.

Ключові слова: «розстріляне відродження», геній, геніальність, витончене мистецтво,істина.

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

К проблеме гениальности украинского поэта-футуриста Михайля Семенко (сквозь призму теории немецкого философа Иммануила Канта о гениальности)

Цель работы: исследовать явление гениальности на примере творчества поэта-футуриста Михайля Семенко, основываясь на теории о гении, которую разработал немецкий философ Иммануил Кант. **Методология.** Методология исследования заключается в применении сравнительно-исторического, биографического и психологического методов. **Научная новизна.** В работе впервые высказано предположение о признании творчества украинского поэта-футуриста Михайля Семенко гениальным, то есть имеющим: признаки высокой степени проявления творческих способностей автора; влияние на изменения в культурно-художественной среде; сверхвременность. **Выводы.** Произведения основателя украинского футуризма, Михайля Семенко, являются оригинальными в своем роде, стали образцовыми для значительного круга современников поэта, создали предпосылки для развития нового культурно-художественного направления в истории ХХ века. (социалистического реализма), и являються такимми, что отражают события, которые опережают время написания произведений, а следовательно соответствуют всем признакам теории гениальности, которую разработал немецкий философ Иммануил Кант.

Ключевые слова: «расстрелянное возрождения», гений, гениальность, изящное искусство, истина.

Vernyhorenko Olga, *graduate student at the National Academy of Culture and Arts*

To the problem of genius of the ukrainian poet-futurist Mihatlo Semenko (through the primary of the german philosophy of Immunuil Kant's theory about genius)

Purpose of the article: to investigate the phenomenon of genius on the example of the work of the poet-futurist Mikhail Semenko, taking as the basis the theory about the genius developed by the German philosopher Immanuel Kant. **Methodology**. The methodology of the study is to apply comparative-historical, biographical and psychological methods. **Scientific Novelty**. In work, for the first time, the assumption is made that the creative work of the Ukrainian poet-futurist Mikhail Semenko is acknowledged as a genius, that is, having: signs of the highest degree of manifestation of creative abilities of the author; influence on changes in the cultural and artistic environment; overtime. **Conclusions**. The works of the founder of Ukrainian futurism, Mikhail Semenko, are original in the own way, have become exemplary for a large number of contemporary poets, created the prerequisites for the development of a new cultural and artistic direction in the history of the twentieth century. (socialist realism), and are such as to reflect events that are ahead of the time of the writing of works, and therefore correspond to all the signs of the theory of genius, developed by the German philosopher Immanuel Kant.

Key words: «shot rebirth», genius, genius, sophisticated art, truth.

© Вернигоренко О. С., 2018

Актуальність теми дослідження. Українського поета-новатора початку XX ст. Михайля Семенка київські неокласики називали диваком. Літературознавець і критик Дмитро Загул наполягав на тому, що поет-футурист своїми маніфестами і збірками паплюжить пам'ять про Тараса Шевченка, але митець на скрипці награвав мелодії до Кобзаревих «Гайдамаків». Загалом, на початку минулого століття в середовищі літературної критики панувала думка про те, що Михайлеві Семенку не місце на тодішньому мистецькому пантеоні, що поет зневажав усе українське, через свої заклики змінити ставлення до українського в культурі, виступав проти «шароварщини». Натомість літературна творчість поета-футуриста представлена виключно україномовними творами, тематика яких відповідає вітчизняним реаліям початку XX ст.

Сьогодні в українському культурному просторі триває процес реабілітації діяльності тих митців, чиї імена упродовж тривалого часу перебували у списках незаконно забутих, заборонених радянською владою. Творча спадщина Михайля Семенка, як одного із представників українського «розстріляного відродження» (термін, введений українським діаспорним літературознавцем Юрієм Лавріненком, і позначає духовно-культурне, мистецьке покоління 1920-30-х рр. в Україні, яке було знищене більшовицьким режимом), його культуротворча діяльність нині потребує детального вивчення, переосмислення. Відтак, заявлену тему дослідження можна вважати актуальною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема геніальності з'являється в історіографії ще з античних часів. Уперше до цього поняття підходить Платон у праці «Апологія Сократа» (захисна промова Сократа перед присяжними, яку за переказами записав за своїм вчителем Платон). Зокрема, автор слів звертає увагу на унікальність, відмінність, помітність поетів у суспільстві: «…поети творять не завдяки якійсь мудрості, а завдяки якійсь природній здібності і в натхненні, подібно до ворожбитів і віщунів, адже й ці також кажуть чимало гарного, але з того, що кажуть, нічого не розуміють. Щось подібне, як мені здавалось, переживають поети» [17, 27]. І хоч Платон у цьому творі не говорить прямо про геніальність, усе ж він вказує на особливі природні (і це слово варто підкреслити) здібності людини до передачі образності навколишньої дійсності. Крім того, сама поезія тут постає не просто як набір зрозумілих слів чи речень, а перш за все, як виплеск творчої енергії поета, втіленої в окремих звуках, вигуках тощо. Подібне явище ми будемо спостерігати в історії російського, а пізніше й українського футуризму, яке у перших носило назву «заумъ», а в других – «зарозуміла мова» та про що ідеолог російського футуризму О. Кручених писав: «Зарозуміле – магія пісень, замовлянь, намовлянь» [12, 297].

Пізніше про геніальність у різні часи писали філософи Ф. Бекон, Р. Декарт, Т. Гоббс, Дж. Локк, Б. Спіноза, Г. Ляйбніц, Д. Г'юм та ін [21, 16].

Ґрунтовні напрацювання філософів попередніх епох дали можливість Іммануїлу Канту, родоначальнику німецької класичної філософії, у XVIII ст. розробити власну концепцію геніальності, що не втратила своєї актуальності на сьогодні. Зокрема, мислитель дає визначення поняттю геній – «це талант (дар природи), який дає мистецтву правила» [7, 148]. Але одразу зауважимо, що не будь-якому мистецтву, а саме витонченому мистецтву, тобто такому, яке повинно бути не задоволенням від насолоди, що виникає з відчуття, а задоволенням від рефлексії опісля пережитих відчуттів. До витончених мистецтв філософ відносив красномовство, поезію, пластику, музику.

За Іммануїлом Кантом геніальність виражається у таких ознаках:

1) Є талант створювати те, для чого не може бути дане визначене правило; тобто створювати оригінальні речі.

2) Речі, створені генієм, повинні бути взірцевими;

3) Геній сам не може описати чи науково обґрунтувати як він створює ті чи інші речі, він дає правила, подібно до того як їх дає природа.

4) Із допомогою генія природа надає правила не науці, а витонченому мистецтву [7, 149].

Вчення Іммауїла Канта по геніальність є основним у нашій роботі. Притримуючись цих концептуальних засад, у статті будемо розкривати геніальність Михайля Семенка.

Варто зауважити, що й у сучасному науковому дискурсі тема геніальності не втрачає своєї актуальності. Статті, присвячені цій проблематиці, присвятили українські вчені: філософи Н. Ковтун [9, 177-182], Л. Строченко [22, 71-76], І. Паньонко та О. Ряшко [16, 451-457], О. Смігунова [21, 16-22], психологи А. Калашнікова та І. Ксенофонтова [6, 1124]. Однією з найбільш цікавих та близьких до досліджуваної нами теми, є стаття М. Карповця «Філософська рецепція геніальності як антропологічного феномену» [8, 17-23]. Адже тут геніальність осмислюється у двох основних аспектах: «як внутрішня сутність геніальності в конкретному індивіді та експлікація феномену в смисловому горизонті культурі» [8, 17]. Крім того, автор звертає увагу на такий аспект поняття геніальності, як недосказаність (навмисну чи ні)

у формулюванні основних думок власного твору. Таким чином читач постійно змушений повертатися до прочитання тексту, його переосмислення.

Над вивченням питань геніальності працюють і російські вчені, серед них: філософи Г. Коломієць [10, 3-12], А. Фукалов [24, 14-18], [25], [26, 143-147], М. Матюшова [14], культуролог А. Аронов [1, 18-22.]. Цікавий погляд на поняття «геній» сформувала М. Матюшова у статті «Геній як естетична категорія» [13, 56-66]. Широкий аналіз історіографічного матеріалу (від античності до ХХ ст.), дав змогу авторці сформулювати власне поняття геніальності. Зокрема, М. Матюшова стверджує, що геній – це «людина, яка володіє винятковими інтелектуальними або художніми задатками, які дані їй від природи. Вони запрограмовані в генотипі особистості» [13, 64]. Схожої думки притримувався В. Ефроімсон, який присвятив темі геніальності декілька наукових робіт [27], [28], [29].

Мета дослідження – дослідити явище геніальності на прикладі творчості поета-футуриста Михайля Семенка, беручи за основу теорію про генія, що її розробив німецький філософ Іммануїл Кант.

Виклад основного матеріалу. За Іммануїлом Кантом «геній наділений талантом створювати те, для чого не може бути дане визначене правило» [7, 149]. Михайль Семенко, як зачинатель футуризму в українському мистецтві, притримувався схожих принципів. Зокрема, у маніфесті «Кверо-футуризму» він зазначав: «Він (*кверо-футуризм – авт.*) відмовляє можливості закінченості й перестає бути мистецтвом там, де починається в ньому канон, культ задоволення й преклоніння. Відсутність культа – його культ» [19, 266].

Михайль Семенко, як і його попередники, західноєвропейські й пізніше російські футуристи, відкидав будь-які правила в мистецтві. Адже правила створюють певні рамки, які стримують розвиток. Це суперечило характеру футуризму. Крім того, сам поет і на практиці притримувався проголошуваних маніфестів. Тому у творах часто звертався до верлібрів, білих віршів, зарозумілої мови тощо.

Вірші Михайля Семенка на початку ХХ ст. в Україні були оригінальними (ще одна ознака геніальності). Адже до того ніхто з вітчизняних літераторів не наважувався на такі сміливі експерименти зі словом. Якщо не брати до уваги факт заснування братами Давидом і Миколою Бурлюками у 1908 р. у Чернянці футуристичної організації «Гілея» [15, 68]. Утім, подальша діяльність цього об'єднання поетів і художників була пов'язана з Росією.

Наступна теза теорії Іммануїла Канта про геніальність проголошує, що «речі, створені генієм, повинні бути взірцевими» [7, 149]. Але це зовсім не означає, що послідовники генія повинні сліпо слідувати всьому, що створив (талант, геній, ідеал певного кола осіб). Створене генієм повинно надихати наступників шляхом знайомства з творами генія пробуджувати в собі почуття власної оригінальності, що може перерости в геніальність [7, 159].

І дотепер точаться дискусії про те, чи були твори Михайля Семенка взірцевими для його сучасників. Про те, що поет був непересічною постаттю свого часу, говорять багато фактів: вдале заснування ним різних футуристичних організацій («Аспанфут», «Нова генерація», «Комкосмос» та ін.), налагодження роботи друкарських органів цих об'єднань («Альманах трьох», «Семафор у майбутнє», «Катафалк мистецтва» та ін.). Пропагування новаторських тем в літературі зацікавлювало й поповнювало лави футуристів молодими письменниками. Але серед представників різних літературних напрямків були й ті, хто відверто не підтримував новаторства молодого футуриста. Так, у 1918 р. у збірці «П'єро мертвопетлює» Михайль Семенко пише вірш, під назвою «Геній» [20, 25]. Для багатьох літературних опонентів поета цей твір став справжнім викликом. Вірш завершується словами «Я – геній». Сергій Єфремов у своїй статті «Михайль Семенко» [4, 454-460] так говорить про українського футуриста: «Од «геніального» Михайля часто глибокою провінцією тхне, хоч і як спинається він на котурни космічності…» [4, 459]. Таке ставлення до особистості Михайля Семенка було непоодиноким у тогочасному культурно-мистецькому світі. Зневажливо і саркастично «Генієм» поета називали й письменник і літературний критик Володимир Гадзінський [3, 355-362], Варвара Жукова (а насправді ж – поет Кость Буревій, який писав, зокрема, і під таким псевдонімом) [5, 394-415] та ін. Хоча очевидно, що тут здебільшого йдеться про особисте несприйняття творчості Михайля Семенка, ніж про незгоду з його геніальністю.

Іммануїл Кант зазначає: «Геній сам не може описати чи науково обґрунтувати як він створює ті чи інші речі; він дає правила, подібно до того як їх дає природа» [7, 149]. Спробуймо розглянути як цей принцип діє по відношенню до геніальності Михайля Семенка.

У 1918 р. у циклі «9 поем» Михайль Семенко у віші «Поема майбутнього» [20, 129-130] говорить про свою надрасовість, надкультурність і геніальність. На перший погляд такі заяви

видаються пафосними, проте цілком притаманними для поетичного стилю автора. На початку ХХ ст. ця поема могла сприйматися як черговий вияв омріяного футуристичного майбуття, про яке Михаль Семенко писав у численних творах. Як зазначає М. Матюшова, геній завжди «володіє інтуїтивним баченням сутності явищ, він бачить далеке світло маяка, яке ще не бачить ніхто» [13, 65]. Таке означення геніальності підтверджується тим, що у згаданому творі Михайль Семенко вдається до змалювання образу прийдешнього світу: в ньому на перший план виходить абсолютно нова «залізна людина осліплюючим силуетом на фоні матерії подоланої», і «закони природи піддаються впливу» [20, 130].

Принцип історизму, який вимагає розглядати явища культури в контексті певної епохи, часу їх виникнення й існування, та яким послуговуємося ми у своєму дослідженні, у випадку із попередньою тезою, – терпить фіаско. З одного боку, ми не можемо міряти минуле мірками сучасності, а з іншого – образ залізної людини ми і вважали б тільки образом, оцінюючи його з позицій людини, яка жила на початку ХХ ст. Але нині ми зовсім інакше сприймаємо слова поета. Адже «залізні» люди, а точніше прототипи людей, які вміють виконувати безліч запрограмованих операцій, сьогодні поширені у світі під загальною назвою «роботи». Наступним етапом існування останніх є наділення їх штучним інтелектом, який буде не просто уподібненим до людського, а в рази швидшим та ефективнішим у плані обробки інформації. Тож, можна висунути припущення, що сучасні «роботи, наділені штучним інтелектом» і стали тим «світлом маяка», яке побачив Михайль Семенко сто років тому.

Із цього для культурології постає очевидною інша закономірність: справжнього генія не можна розпізнати серед своїх сучасників. Між передбаченням генія і втіленням передбаченого в життя повинен пройти певний проміжок часу. Тільки результат дасть підстави вважати істинним те, що було висловлене генієм, в іншому випадку ми будемо мати справу із художнім образом.

Зауважимо, що немало сучасних авторів досліджують геніальність у співвідношенні із поняттям істини. Зокрема, російський філософ А. Фукалов зазначає, що «геній – це людина, яка розкриває буття через осягнення істини» [25]. Здавалось би у самому визначенні закладені певні протиріччя: донині не доведено, що істину можна осягнути. Адже відомо, що істина не є чимось статичним і розглядається як безперервний процес послідовного наближення до повноти відтворення [23, 252]. Тому перевірити істину неможливо. Але, засновник сучасної київської філософської школи, український радянський філософ П. Копнін, цитуючи В. Джемса, говорить про те, що істина – це «особлива властивість деяких наших уявлень. Вона позначає їх «відповідність» із «дійсністю», подібно до того як хибність позначає їх невідповідність з нею» [11, 132]. Останнє визначення знову повертає нас до думки про те, що існує певна межа між створюваним художнім образом, неіснуючою вигаданою реальністю та дійсністю, яка або підтверджує, або спростовує істинне існування нашого «вимислу». Так, можна припустити, що Михайль Семенко, створюючи поетичні й прозові твори, у яких були спрогнозовані світові політичні перетворення майбутніх часів, й навіть передбачення місця власної смерті, позиціонуючи таку вигадану реальність, як «ймовірність», «можливість», сам був на шляху до істини. Це, як зазначалося раніше, неможливо осягнути чи перевірити, живучи в один час із автором написаного, але те, що було створено Михайлем Семенком, врешті стало істиною, яка знайшла своє втілення в реальності опісля смерті автора слів.

На підтвердження сказаного наведемо декілька прикладів із творчості Михайля Семенка. 1933-36 рр. датується написання поетом-футуристом поеми «Німеччина». Наскрізний сюжет твору обертається навколо подій 1933 р. в Німеччині, а саме: приходу до влади Адольфа Гітлера (якого у творі Михайль Семенко називає «звіром» і «фашистським вождем»); здійснення підпалу будівлі рейхстагу колишнім голландським комуністом Марінусом ван дер Люббе [2, 82]; проблеми аншлюсу Австрії до Німеччини, що у творі постає в образі «атлантозаврової спини», яка проходить по європейських країнах, колишніх володіннях Німеччини; внутрішніх політичних перипетій країни та ін. Звертаємо увагу на той факт, що в поемі автор, висловлюючи негативне ставлення до гітлерівських нацистських ідей, через слова одного з головних героїв, письменника Генріха Гейне, пропонує рейхсканцлеру «Напруження витримай ти таке! // Німецьку збудуй но стіну!» [18, 124]. Звісно, що в роки написання цієї поеми, така «порада» Гітлеру сприймалася тільки як гіперболізований образ відсторонення арійської раси від всіх інших. Хоча, як ми знаємо, рейхсканцлер обрав інші способи для здійснення своєї нищівної ідеї, через які зокрема, події 1939-1945 рр. увійшли в історію під назвою Другої світової війни. Будівництво Берлінської стіни в Німеччині пізніше було втілене в життя, але вже не Гітлером, а радянською владою, у 1961 р. Поема завершується тим, що раптово Михайль Семенко, як один із головних героїв твору, опиняється сам-на-сам із гучною вулицею, а інші дійові особи зникають в невідомих напрямках. Певною мірою, так і

сталося. «Між 17 і 23 квітня в Києві відбувся вечір Семенка, на якому він читав «Німеччину» (ту частину твору, яка була опублікована). Його друг, поет М. Рильський (неокласик!), всіляко намагався в пресі підняти впалі шанси лідера українського Авангарду. Михайля Семенка заарештували 26 квітня 1937 р.» [31, 620]. Серед предметів, які були вилучені в поета під час обшуку в його квартирі, був і рукопис поеми «Німеччина», той, який натепер безслідно втрачений [30].

Наступною ознакою геніальності за теорією Іммануїла Канта є та, яка проголошує, що «Із допомогою генія природа надає правила не науці, а витонченому мистецтву» [7, 149]. Хоча і в царині науки є чимало особистостей, які власною працею досягали значних успіхів, проте назвати їх геніями, з точки зору характеристик геніальності, які пропонує Іммануїл Кант, ми не можемо. Науковці досліджують природу, тобто те, що існувало до них, працюють уже з готовими матеріалами; вони можуть бути першовідкривачами певних закономірностей, теорій, явищ для людства, але не для природи. Зовсім протилежне відбувається в мистецтві, де автор не намагається пояснити й перевірити вже наявне, а створює власний оригінальний продукт (поезію, картину, скульптуру, музичний твір тощо). У обох випадках природа може виступати джерелом творчості, об'єктом натхнення. Надавати правила мистецтву природа може, тоді як наука послуговується власними правилами і методами.

Творчість Михайля Семенка, як основоположника й очільника українського футуризму, стала певним правилом у тих мистецьких колах, які поділяли творчі новаторства поета на початку ХХ ст. Михайль Семенко не був першим футуристом, зважаючи на європейське походження цього напрямку і пізніше поширення в Росії, проте поет став першим українцем, який надав новому культурно-мистецькому явищу рис українського, відмінного від вже існуючих. Футуризм не створював правил в мистецтві. Він їх заперечував. Але пропоновані Михайлем Семенком ідеї футуризму в тому вигляді, в якому він існував в Україні, не просто створювали правила для митців-сучасників, а знаходили своє відображення вже у трансформованому вигляді в інших культурно-мистецьких напрямках, яким, зокрема пізніше став соціалістичний реалізм.

Висновки. Творча спадщина очільника українського футуризму Михайля Семенка довгий час перебувала під забороною через зарахування поета радянською владою до списку «лівих» письменників, чиї імена десятиліттями викорінювалися з історичної пам'яті поколінь. Цим пояснюється той факт, що упродовж значного періоду постать Михайля Семенка залишалася закритою для дослідників. Проте нинішні реалії дають нам можливість працювати зі значним масивом даних, які стосуються як самого поета, так і його творчості. Особливо актуальна для сучасності тема дослідження українського культурно-мистецького простору початку минулого століття: традиційності, умов творення, особливостей розвитку, персоналій, що його формували й представляли.

Станом на сьогодні, коли між часом написання цієї статті і роками діяльності Михайля Семенка, є значний проміжок часу, який вимірюється декількома поколіннями, ми вже можемо робити висновки, які прямо вказують на те, що творча спадщина очільника українського футуризму може бути визнана геніальною. Адже творчість генія, як власне і його особисту постать, неможливо розпізнати, поділяючи з ним одну часову віху. Геній завжди прагне виходу за межі: творчі, культурні, часові.

Для теоретичного обґрунтування висловлених припущень ми взяли за основу теорію німецького філософа Іммануїла Канта про геніальність, у якій мислитель подає власні судження поняття геніальності і її ознаки. За визначенням філософа, геній – це «талант (дар природи), який дає мистецтву правила». Михайль Семенко був не тільки теоретиком українського футуризму, але й практиком. Адже дати мистецтву правила можна тільки тоді, коли людина, як персоніфікований вихід природної творчої енергії в певний час, стає не просто частиною, а одним цілим із мистецтвом. Така синергетичність природи, людини (яка також є частиною природи, але в даному випадку розглядається як окрема структурна ланка) й мистецтва, зокрема втілюється в геніальності, її теоретичному вимірі – у вигляді припущень, теорій тощо, і практичному вияві – існуванні конкретної особистості, генія.

Отже, твори засновника українського футуризму, Михайля Семенка, є оригінальними в своєму роді, стали взірцевими для значного кола сучасників поета, створили передумови для розвитку нового культурно-мистецького напрямку в історії ХХ ст. (соціалістичного реалізму), та є такими, що відображають події, які випереджають час написання творів, а отже відповідають всім ознакам теорії геніальності, що її розробив німецький філософ Іммануїл Кант. Проте, як і в творчості кожного генія,

який мислить образами, у Михайля Семенка є рядки, які чекають майбутніх дослідників, або часу, коли їх можна буде інтерпретувати як геніальні.

Література

1. Аронов А. А. Феномен гениальности в контексте соотношения биологического и социального факторов. Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 3. С.18-22.
2. Бросцат М. Держава Гітлера: створення і розвиток внутрішньої структури Третього рейху. К.: Наука, 2009. 384 с.
3. Гадзінський В. П'ятирічка і проблема літературної «форми»: *Семенко Михайль*. Вибрані твори. К.: Смолоскип, 2010. С. 355-362.
4. Єфремов С. Михайль Семенко: *Семенко Михайль*. Вибрані твори. К.: Смолоскип, 2010. С. 454-460.
5. Жукова В. Фашизм і футуризм: *Семенко Михайль*. Вибрані твори. К.: Смолоскип, 2010. С. 394-415.
6. Калашникова А.А., Ксенофонтова В.А. Феномен гениальности сквозь призму психоанализа. Бюллетень медицинских интернет-конференций. 2014. Т. 4. № 11. С. 1124.
7. Кант И. Сочинения. В 8-ми томах т. М.: Чоро, 1994. Т.5. 414 с.
8. Карповець М. Філософська рецепція геніальності як антропологічного феномену. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філософські науки. 2014. № 16. С. 17-23.
9. Ковтун Н. Творчість як сфера об'єктивації вольового характеру соціальної активності особистості. Релігія та соціум. 2014. № 1-2. С. 177-182.
10. Коломиец Г. Г. Эстетический аспект генетики гениальности. Вестник Оренбургского государственного университета. 2015. № 7. С. 3-12.
11. Копнин П. В. Гносеологические и логические основы науки. М.: «Мысль», 1974. 568 с.
12. Крученых А. Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. М.: Гилея, 2006. 458 с.
13. Матюшова М. П. Гений как эстетическая категорія. Вестник РУДН. Серия Философия. 2012. № 2. С. 56-66.
14. Матюшова М.П. Искусство и гений: из истории эстетической мысли : учеб. пособие. М.: Рос. ун-т дружбы народов, 2014. 172 с.: ил.
15. Немцова В. С. Украинские корни творчества Давида Бурлюка. Вісник ХДАДМ. 2005. № 10. С. 59-71.
16. Паньонко І. Г. В. Лейбніц – геніальний мислитель західно-європейської науки і культури (до 300-річчя від дня смерті). Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Юридичні науки. 2016. № 855. С. 451-457.
17. Платон. Діалоги: пер. З давньогрецької. Харків: Фоліо, 2008. 349 с.
18. Семенко М. Вибрані твори. К.: Держлітвидав, 1936. 145 [5]с.
19. Семенко М. Кверо-футурізм: *Семенко Михайль*. Вибрані твори. К.: Смолоскип, 2010. С. 265-267.
20. Семенко М. Повна збірка творів. Т.3. Кн.1-5. Х., 1931. 250[6] с.
21. Смігунова О. Г. Вчення про геній у філософській системі Іммануїла Канта. Гуманітарний часопис. 2006. № 4. С. 16-22.
22. Строченко Л. В. Вербалізація концепту GENIUS в англомовних біографіях Альберта Ейнштейна. Записки з романо-германської філології. 2016. Вип. 2. С. 71-76.
23. Філософський енциклопедичний словник. К.: Абрис, 2002. 742 с.
24. Фукалов А. В. Гениальность в науке как форма проявления власти. Вестник Вятского государственного гуманитарного университета, 2015. № 4. С. 14-18.
25. Фукалов А. В. Онтология мышления гения. «Общество: философия, история, культура», 2016. № 5. URL: http://dom-hors.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/fik/2016/5/philosophy/fukalov.pdf (дата звернення: 26.11.2018)
26. Фукалов А. В. Онтологический статус феномена гениальности. Казанская наука. 2015. №10. С. 143-147.
27. Эфроимсон В. П. Генетика гениальности. М.: Тайдекс Ко, 2002. 376 с.;
28. Эфроимсон В. П. Генетика этики и эстетики. СПб.: Талисман, 1995. 288 с.
29. Эфроимсон В. П. Гениальность и генетика. М.: Русский мир, 1998. 544 с.
30. Якимчук Л. Михайль Семенко: від футуризму до тероризму // URL: http://litakcent.com/2012/12/27/myhajl-semenko-vid-futuryzmu-do-teroryzmu/ (дата звернення: 26.11.2018)
31. Leo Kriger. Михайло Семенко (1892-1937 – основоположник українського футуризму: Семенко М. Вибрані твори. К.: Смолоскип, 2010. С.560-621.

References

1. Aronov, A. A. (2014). The Phenomenon of Genius in the Context of the Relationship between Biological and Social Factors. Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts, 3, 18-22 [in Russian].
2. Brostsat, M. (2009). The State of Hitler: the creation and development of the internal structure of the Third Reich. Kyiv: Nauka [in Ukrainian].
3. Gadzinsky, V. (2010). Five Years and the Problem of Literary «Form». Semenko Mikhail. Selected Works. A. Bila (Ed.). Kyiv: Smoloskyp, 355-362 [in Ukrainian]
4. Yefremov, S. (2010). Mikhail Semenko. Semenko Mikhail. Selected Works. A. Bila (Ed.). Kyiv: Smoloskyp, 454-460 [in Ukrainian]

5. Zhukova, V. (2010). Fascism and futurism. Semenko Mikhail. Selected Works. A. Bila (Ed.). Kyiv: Smoloskyp, 394-415 [in Ukrainian]

6. Kalashnikova, A.A., & Ksenofontova, V.A. (2014). The phenomenon of genius through the prism of psychoanalysis. Medical Internet conference bulletin. V.4, №11, 1124 [in Russian].

7. Kant, I. (1994). Works. In 8 volumes. V.5. Moscow: Choro [in Russian].

8. Karpovets, M. (2014). Philosophical reception of genius as an anthropological phenomenon. Scientific Bulletin of the Lesia Ukrainka Eastern European National University. Philosophical sciences, 16, 17-23 [in Ukrainian].

9. Kovtun, N. (2014). Creativity as a sphere of objectification of the volitional nature of social activity of the individual. Religion and society, 1-2, 177-182 [in Ukrainian].

10. Kolomiets, G. G. (2015). The aesthetic aspect of genetics of genius. Bulletin of Orenburg State University, 7, 3-12 [in Russian].

11. Kopnin, P.V. (1974). Gnoseological and logical foundations of science. Moscow: «Mysl» [in Russian].

12. Kruchenykh, A.Ye. (2006). On the History of Russian Futurism: Memoirs and Documents. Moscow: Gileya [in Russian].

13. Matyushova, M. P. (2012). Genius as an aesthetic category. Vestnik RUDN. Philosophy Series, 2, 56-66 [in Russian].

14. Matyushova, M. P. (2014). Art and genius: from the history of aesthetic thought: studies. allowance. Moscow: Rus. University of Friendship of Peoples [in Russian].

15. Nemtsova, V. S. (2005). Ukrainian roots of David Burliuk's creativity. Visnyk KhDADM, 10, 59-71 [in Russian].

16. Pajonco, I. G. (2016). V. Leibniz is an ingenious thinker of Western European science and culture (to the 300th anniversary of the day of death). The Bulletin of the National University «Lviv Polytechnic». Law Sciences, 855, 451-457 [in Ukrainian].

17. Plato. (2008). Dialogs: trans. from the Ancient Greek / Foreword V. V. Skoda, G. M. Kuts; Notes by J. Kobov; Illustrations by I. I. Yakhin; Artist-designer B.P. Bublyk. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

18. Semenko, M. (1936). Selected Works. Kyiv: Derzhlitvydav [in Ukrainian].

19. Semenko, M. (2010). Quero futurism. Semenko Mikhail. Selected Works. A. Bila (Ed.). Kyiv: Smoloskyp, 265-267 [in Ukrainian]

20. Semenko, M. (1931). A complete collection of works. V.3, B.1-5. Kharkiv [in Ukrainian].

21. Smigunova, O. G. (2006). The doctrine of the genius in the philosophical system of Immanuel Kant. Humanitarian journal, 4, 16-22 [in Ukrainian].

22. Strochenko, L. V. (2016). Verbalization of the GENIUS copecut in the English language biographies of Albert Einstein. Notes from the Romano-Germanic philology, 2, 71-76 [in Ukrainian].

23. Philosophical Encyclopedic Dictionary. (2002). V. I. Shynkaruk (Ed.). Kyiv: Abris [in Ukrainian].

24. Fukalov, A. V. (2015). Genius in science as a form of manifestation of power. Bulletin of the Vyatka State Humanitarian University, 4, 14-18 [in Russian].

25. Fukalov, A. V. (2016). Ontology of thinking of genius. Society: Philosophy, History, Culture, 5. Retrieved from http://dom-hors.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/fik/2016/5/philosophy/fukalov.pdf [in Russian].

26. Fukalov, A. V. (2015). Ontological status of the phenomenon of genius. Kazan Science, 10, 143-147 [in Russian].

27. Efroymson, V. P. (2002). Genetics of genius. Moscow: Taydesk Ko [in Russian].

28. Efroimson, V. P. (1995). Genetics of ethics and aesthetics. SPb: Talisman [in Russian].

29. Efroymsson, V. P. (1998). Genius and genetics. - Moscow: Russkiy Mir [in Russian].

30. Yakymchuk, L. (2012). Mikhail Semenko: From Futurism to Terrorism. Retrieved from http://litakcent.com/2012/12/27/myhajl-semenko-vid-futuryzmu-do-teroryzmu/ [in Ukrainian].

31. Leo Kriger. (2010). Mikhail Semenko (1892-1937 – the founder of Ukrainian futurism). Semenko Mikhail. Selected Works. A. Bila (Ed.). Kyiv: Smoloskyp, 560-621 [in Ukrainian]

УДК 168.522:004.946

Волинець Вікторія Олексіївна,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв,
ORCID 0000-0003-3783-508X
vika-volynets@ukr.net

ВІРТУАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ГУМАНІТАРНОГО ПІЗНАННЯ

Мета статті полягає в аналізі наукових досліджень з проблематики віртуального та з'ясуванні їх сутнісних ознак. **Методологія дослідження.** Вибір методів дослідження зумовлений метою статті й предметом дослідження, зокрема застосовано системний підхід до опрацювання праць з віртуалізації культури. **Наукова новизна.** Виокремлено основні напрями досліджень з проблематики віртуалізації, представниками яких охарактеризовано специфіку зіткнення науково-технічного прогресу з культурою. **Висновки.** Наведено три основні напрями, в межах яких виявлено найбільш важливий теоретичний потенціал для вивчення феномена віртуальності: першим напрям представлений прибічниками теорії віртуальної реальності, віртуалізації тощо, які підкреслюють сучасність феномена віртуальності і його техногенну сутність; другий – це феноменологія соціального світу; третій – ряд сучасних соціально-філософських концепцій, в яких явно чи латентно простежується думка, що віртуальність є іманентною культурі або ж культура іманентна віртуальності, і в цьому сенсі вона не може бути протиставлена реальності. Згідно з результатами розглянутих досліджень, культура починає все більше втрачати риси лінійності і передбачуваності розвитку, а сучасна соціокультурна реальність все більше ототожнюється з віртуальністю.

Ключові слова: віртуальність, віртуальна реальність, віртуалізація, віртуальна культура, комп'ютерні технології.

Волынец Виктория Алексеевна, *соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Виртуализация культуры как объект научного гуманитарного познания

Цель статьи заключается в анализе научных исследований по проблематике виртуального и выяснении их сущностных признаков. **Методология исследования**. Выбор методов исследования обусловлен целью статьи и предметом исследования, в частности применен системный подход к обработке работ по виртуализации культуры. **Научная новизна**. Выделены основные направления исследований по проблематике виртуализации, представителями которых охарактеризована специфика столкновения научно-технического прогресса с культурой. **Выводы**. Приведены три основных направления, в рамках которых выявлен наиболее важный теоретический потенциал для изучения феномена виртуальности: первым направление представлено сторонниками теории виртуальной реальности, виртуализации и т.п., подчеркивают современность феномена виртуальности и его техногенную сущность; второй – это феноменология социального мира; третий – ряд современных социально-философских концепций, в которых явно или латентно прослеживается мысль, что виртуальность является имманентным культуре или культура имманентная виртуальности, и в этом смысле она не может быть противопоставлена реальности. Согласно результатам рассмотренных исследований, культура начинает все больше терять черты линейности и предсказуемости развития, а современная социокультурная реальность все больше отождествляется с виртуальностью.

Ключевые слова: виртуальность, виртуальная реальность, виртуализация, виртуальная культура, компьютерные технологии.

Volynetc Viktoriia, *applicant, Kyiv National University of Culture and Arts*

Virtualization of culture as an object of scientific humanitarian knowledge

The purpose of the article is to analyze scientific research on the problems of the virtual and to find out their essential features. **Methodology**. The choice of research methods is due to the purpose of the article and the subject of the study, in particular, the system approach to the processing of works on virtualization of culture has been applied. **Scientific Novelty**. The main directions of research on the issue of virtualization are highlighted, whose representatives characterize the specificity of the collision of scientific and technological progress with culture. **Conclusions**. There are three main directions in which the most essential theoretical potential for studying the phenomenon of virtuality is revealed: the first direction is represented by the supporters of the theory of virtual reality, virtualization, etc., emphasize the modernity of the phenomenon of virtuality and its technogenic essence; the second is the phenomenology of the social world; the third is a series of modern socio-philosophical concepts in which the idea that virtuality is an immanent culture or a culture of immanent virtuality is traced in a manifest or latent way, and in this sense it cannot be counterposed to reality. According to the results of the studies examined, culture begins to lose more and more lines of linearity and predictability of development, and modern socio-cultural reality is increasingly identified with virtuality.

Key words: virtuality, virtual reality, virtualization, virtual culture, computer technology.

© Волинець В. О., 2018

Актуальність роботи. Втрата реальності – одна з найпопулярніших тем на теперішній час для обговорення в широких наукових колах і критики зі сторони культурологів. Віртуальність, віртуалізація, дереалізація, симулякр – це перелік найбільш популярних епітетів, що використовуються з метою характеристики особливостей сучасної культури. Віртуальна культура як наслідок віртуалізації останньої розглядається дослідниками як явище, яке перебуває в транзитній стадії свого формування. Очевидно, що вплив і наростання «дієвої сили» віртуальної культури в нашому житті стає все більш значущим: життя сучасного й успішного homo sapiens нерозривно пов'язане з цифровими пристроями (мобільний телефон, планшет, комп'ютер), що дають змогу за допомогою Інтернету бути завжди в курсі подій, відкриваючи доступ до віртуального простору як горизонту майбутнього. Це підтверджує той факт, що під впливом віртуалізації відбуваються трансформації соціокультурної реальності на різних рівнях: соціальної структури суспільства, культурного простору, типів комунікації і мислення, мовних і дозвіллєвих практик. Наукова рефлексія вказаних процесів – одна з найбільш поширених тем для вивчення, – незліченна кількість публікацій представників різних дисциплін створює ситуацію, що вимагає узагальнення наявних результатів та з'ясування їх сутнісних ознак.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вимога критичного осмислення того, що відбувається, змушує більшість дослідників розпочати пошук витоків трансформацій, причин того, що сьогодні називають «загибеллю» реальності [10], а також дослідження окремих феноменів культури початку XXI ст., які б могли прояснити її унікальність. Найбільшої популярності у створенні відповідної концепції набули праці Д. Белла, Х. та Е. Тоффлера, А.Турена – вчених, які розробили теорію «постіндустріального» суспільства. Зокрема, у дослідженнях Д. Белла та М. Кастельса розкрито своєрідність сучасного суспільства та культури. Такі автори, як В. Ємєлін, Л. Іонін, Д. Іванов, В. Розін, С. Дацюк та інші пов'язують феномен віртуальності зі змінами в сфері техніки та розвитком комп'ютерних технологій, що зумовило появу більш доступного віртуального середовища для індивіда. Загалом дослідники намагаються виявити смислові характеристики сучасного суспільства та культури. Однак опрацювання їх праць є окремою проблемою, вирішення якої дасть можливість з'ясувати основні напрями культурологічних досліджень, результати яких уможливлюють виявлення найбільш важливого теоретичного потенціалу для вивчення феномена віртуальності. Таким чином метою статті є аналіз наукових досліджень з проблематики віртуального та з'ясування їх сутнісних ознак.

Виклад основного матеріалу. Зміни, що торкнулися класичних уявлень про розвиток культури і суспільства, зумовили виникнення в кінці XX ст. нової термінології в соціальній теорії суспільства. Ще з середини XX ст. виразно означився новий етап у розвитку індустріальних суспільств: промислове виробництво потіснилось місцем зростаючій ролі інформаційної сфери. Необхідність відобразити сутність нової епохи призвела до виникнення низки визначень: постмодерністське суспільство (С. Крук, С. Леш, Ж.-Ф. Ліотар), постбуржуазне (Д. Ліхтгейм), постцивілізаційне (К. Боулдінг), посткапіталістичне (Р. Дарендорф), інформаційне (М. Кастельс, Ф. Махлуп, Т. Умесао, М. Порат), технотронне (З. Бжезинський). Незалежно від терміна, культура неминуче і невпинно наповнюється новими формами – ще не так давно друкарська машинка вважалась символом довершеності письма, а сьогодні вже достатньо проговорити потрібний текст і спеціальна програма перетворить голосову інформацію на текст. Ці зміни спонукають дослідників говорити про настання нової ери, в якій навіть праця стає віртуальною, а діяльнісна сторона життя перетворюється на різноманіття віртуальних операцій з віртуальними об'єктами. Переміщення у віртуальний світ, в якому не лише зображення, звуки і відчуття, а й навіть запахи можна моделювати, на думку вчених – питання часу. Подібний фаталізм набув поширення за кордоном, де розвиток наукомістких технологій вже давно перестав дивувати світ, і в Україні, де, попри те, що процеси залучення до нової інформаційної культури стали вельми широкими завдяки державним програмам комп'ютеризації, доступність технічних засобів віртуалізації світу залишається на дуже низькому рівні. Однак це не заважає дослідникам з'ясовувати чи є віртуалізація дійсно проблемою, або ж подібні теорії – результат своєрідної технофобії гуманітаріїв.

Хоча історія виникнення терміна «*virtual»* сягає часів античності та середньовіччя, момент актуалізації терміна «віртуальність» припадає на останні десятиліття XX ст., ознаменовані широким впровадженням інформаційних технологій і появою інтернету. Популярний термін *«віртуальна реальність»* був уведений лише у кінці 1970-х років у США для позначення тривимірних

макромоделей, реалізованих за допомогою комп'ютерних технологій. Однак у наш час проблема віртуальної реальності, безперечно, так чи інакше вбудована в певний соціокультурний контекст, і є «лакмусовим папірцем» сучасного типу культури і суспільства. На думку І. Кулагіної, віртуалізація як сформоване явище не може бути просто (політично, ідеологічно, технічно або якось ще) елімінована із цієї соціокультурної ситуації,адже на основі віртуалізації вибудовується ціла система соціальних відносин, комунікації, соціальних інститутів і видів діяльності. Можливість усунення віртуальності, віртуалізації та інших подібних феноменів за межі дійсності, спроби зупинити «тотальну віртуалізацію» і знизити тенденцію до симулякризації реальності або ж навпаки – підійняти її на «п'єдестал досягнень» цивілізації становлять основу популярної нині полеміки. Зрозуміло, що прийняття тієї чи іншої сторони в цій суперечці означає ще одну спробу одностороннього розгляду проблеми [9].

Отож сучасні концепції культури та суспільства, представлені в працях провідних зарубіжних теоретиків [1; 8], переважно ставлять перед собою головне завдання: пошук таких структурних чи екзистенціальних характеристик сучасності, які могли б концептуально та об'єктивно відобразити її унікальність. У прагненні осягнути суть сучасного типу культури і суспільства ключовим моментом є розгляд проблематики віртуальності. При цьому найбільш поширене і прийняте більшістю трактування віртуальності відсутнє, якщо воно взагалі можливе, а розгляд віртуальності виключно в якості феномена XX ст. взагалі потребує окремого обгрунтування. Незважаючи на це, автори значної кількості праць, присвячених проблемі віртуальності, уникають самого формулювання подібного завдання. Для них твердження про вкоріненість цього явища в реаліях сучасного суспільства не підлягає сумніву і є однозначним. Віддаючи належне їх принциповості, варто все ж використовувати всі можливості, які надає культурно-історичний підхід при аналізі феномена віртуальності.

Загалом у наукових дослідженнях проблема віртуальності і віртуалізації повсякденності є на сьогоднішній день культурологічно акцентованою – більшість дослідників феномена віртуальності розглядають його в нерозривному зв'язку із тим соціокультурним контекстом, у межах якого це явище отримало своє поширення. Для цих авторів властиво пов'язувати феномен віртуальності зі змінами в сфері техніки, появою віртуального середовища або віртуального світу (кіберпростору), організованих за допомогою комп'ютерних технологій і втілених у комп'ютерних іграх, інтернеті, мас-медіа тощо. Такий підхід до розгляду віртуальності прослідковується в працях Л. Іоніна, Д. Іванова, С. Дацюка та ін. [7; 6; 5]. Зокрема, Д. Іванов, стверджуючи, що суспільство стає схожим на віртуальну реальність та описується з допомогою таких самих характеристик, наводить універсальні властивості віртуальної реальності: нематеріальність впливу (зображуване виробляє ефекти, характерні для речового); умовність параметрів (об'єкти штучні та змінювані); ефемерність (свобода входу/виходу забезпечує можливість переривання та поновлення існування) [6]. Віртуалізація, на думку Д. Іванова, є «будь-яке заміщення реальності її симуляцією/образом, не обов'язково з допомогою комп'ютерної техніки, але неодмінно із застосуванням логіки віртуальної реальності» [6].

Протилежною є точка зору науковців, які, досліджуючи проблематику віртуальності, робили спроби охарактеризувати процес зіткнення науково-технічного прогресу з культурою та його наслідки. На переконання Ж. Бодрійяра, який здійснив фундаментальний аналіз феномена віртуальності під ім'ям «симулякр», віртуальність в культурі пройшла величезну трансформацію – від фантастичної ілюзії, обумовленої людською сублімацією світу, до надтехнічної подоби реальності: «подія, створена засобами інформації, стає віртуальною. Повсюдно віртуальність (медіатичний (mediatic) гіперпростір з його множинним інтерфейсом) знищує те, що ми могли б назвати, якщо це все ще має якесь значення, реальним рухом історії» [2].

Якщо Ж. Бодрійяр стверджував, що всі форми комунікації засновані на вживанні знаків, а А. Шюц підкреслював значення соціокультурного контексту для цієї комунікації [11], то М. Кастельс закріплює значення знакової комунікації в сучасному образі реальної віртуальності. «Реальна віртуальність – система, в якій сама реальність (тобто матеріально/символічне існування людей) повністю схоплена, повністю занурена у віртуальні образи, у вигаданий світ, світ, в якому зовнішні відображення знаходяться не просто на екрані, через який передається досвід, але самі стають досвідом» [8].

Іншим напрямом дослідження феномена віртуальності є пошук агентів і провідників віртуалізації, таких, як: мас-медіа або ЗМІ, інтернет, комп'ютерні ігри тощо, виявлення їх впливу на повсякденність і життєвий світ людини. Серед таких праць – значна кількість емпіричних і теоретичних досліджень, представлених іменами М. Маклюена, М. Кастельса, Е. Тофлера, М. Носова та ін.

Необхідно також відзначити, що у зв'язку з інформатизацією шириться сфера впровадження інформаційних технологій в освіті, і, відповідно, збільшується кількість культурологічних і соціологічних досліджень на цю тему. Особлива стурбованість висловлюється стосовно підлітків, для яких занурення в нове віртуальне життя затьмарило всі інші соціально схвалювані форми освіти і дозвілля, знизило потребу в читанні та сімейному спілкуванні тощо [3].

Наведені напрями розгляду проблематики віртуального – далеко не повний список усіх праць, які тією чи іншою мірою торкаються означеного питання. Вони відображають лише загальний «пафос» ставлення до проблем віртуальності. Величезною кількістю публікацій насичена мережа Інтернет, популярність сайтів якої набувається за рахунок оперативності публікування матеріалів і досліджень. Наприклад, на сайті «Витуалистика.ru», крім переліку опублікованих праць дослідників, які займаються дослідженням віртуальних реальностей в їх філософському, технічному, природничому та гуманітарному аспектах, також розміщується інформація про віртуальне життя професійного співтовариства, зайнятого проблематикою віртуальності. [4]. Загалом цим дослідженням властивий емпіричний характер, що, мабуть, є відображенням зростаючої стурбованості в суспільстві щодо розвитку та поширення неодноразово описаних процесів віртуалізації. Всі ці праці так чи інакше демонструють актуальність вивчення проблеми віртуальності в сучасному суспільстві.

Однак обмежуватись при аналізі літератури з проблемах віртуальності лише сучасними концепціями є нелогічним. Головний аргумент проти цього полягає в тому, що сучасна віртуалістика постійно використовує аж ніяк не нею винайдене поняття «*virtual*». Якщо припустити, що віртуалістикою використовується той самий смисл, який був вкладений у це поняття спочатку, то ми б мали можливість ознайомитись із розгорнутою теорією віртуальності.

Висновок. Отже, підсумовуючи вищевикладене, можна навести три основні напрями, в межах яких міститься найбільш важливий теоретичний потенціал для вивчення феномена віртуальності. По-перше, це поширені теорії віртуальної реальності, віртуалізації тощо, які мають на меті підкреслити сучасність феномена віртуальності і його техногенну сутність. У цьому сенсі стає очевидним протиставлення віртуальності і реальності. Боротьба із віртуальністю, що вторгається в межі реального світу під виглядом реклами, телевізійного образу, маніпуляції зі свідомістю за допомогою комп'ютерних ігор, або ж тяжіння до технологічного детермінізму як до неминучої або найкращого варіанту соціокультурного розвитку – виглядає як дві сторони однієї медалі. По-друге – це феноменологія соціального світу,по-третє – це ряд сучасних соціально-філософських концепцій, в яких явно чи латентно простежується думка, що віртуальність є іманентною культурі або ж культура іманентна віртуальності, і в цьому сенсі вона не може бути протиставлена реальності. Також сюди можна віднести ті концепції, в яких фокусується значення віртуалізуючої сутності мови.

Таким чином, у першому напрямі простежується протиставлення двох онтологій, у другому – історія виникнення обох понять та їх еволюція безвідносно до їх аксіологічної оцінки, в третьому – міститься настанова на поєднання цих онтологій в одній реально-віртуальній єдності. Безумовно, в складі цих напрямів представлені дуже різноманітні концепції, інколи не співвідносні одна з одною. Однак, тут проявляється не ексклюзивність тлумачення феномена віртуальності або реальності тим чи іншим дослідником, а стереотиповість такої дихотомії. Наприклад, дослідники першого напряму зосереджують свою увагу на дихотомії віртуальне-реальне, розглядаючи перше в якості чинника знищення або реплікації другого.

Згідно з результатами розглянутих досліджень, культура починає все більше втрачати риси лінійності і передбачуваності розвитку, стає, за визначенням постмодерністів, різомною, мозаїчною, «бліп-культурою» [10], розмиваючи колись чітко задані межі класичного визначення культурної реальності; сучасна соціокультурна реальність все більше ототожнюється з віртуальністю. Тобто центральною проблемою в такому разі стає зміна традиційно сформованого і сталого поля культури під впливом віртуальних технологій, що провокують подальші дослідження та спроби аналізу й інтерпретації феномена віртуальної реальності та породжуваної нею віртуальної культури.

Література

1. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество: опыт социального прогнозирования. / пер. с англ. под. ред. В.Л. Иноземцева. Москва: 2004. Академия. 788с.

2. Бодрийяр Ж. В тени тысячелетия, или приостановка года 2000. URL: http://anthropology.ru/ru/texts/baudrill /shmill.html. (дата звернення: 12.11.2018).

3. Бутенко И. Л. Подростки: чтение и использование комп'ютера. URL: http://ecsocman.hse.ru/data/ 786/725/1217/015Butenko.pdf (дата звернення: 12.11.2018).

4. Центр виртуалистики. URL: http://www.virtualistika.ru/centervirt.html (дата звернення: 12.11.2018).

5. Дацюк С. А. Теория виртуальности. URL: http://lit.lib.ru/d/dacjuk_s_a/text_0010.shtml (дата звернення: 12.11.2018).

6. Иванов Д. В. Виртуализация общества. Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение, 2000. 96с.

7. Ионин Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. Москва: Логос, 2000. 432с.

8. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. Москва: ГУ ВШЭ, 2000. 606с.

9. Кулагина И. В. Виртуальность как инвариант социокультурной реальности: методологические основания социальных исследований: автореф. дис. канд. филос. наук. Томск: 2004. URL: http://cheloveknauka. com/virtualnost-kak-invariant-sotsiokulturnoy-realnosti-metodologicheskie-osnovaniya-sotsialnyh -issledovaniy. (дата звернення: 12.11.2018).

10. Тоффлер Э. Третья волна. URL: http://www.read.virmk.ru/present_past_pdf/Toffler_Tretiya_volna.pdf (дата звернення: 12.11.2018)

11. Шюц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии. Москва: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003. 336с.

References

1. Bell, D. (2004). The future post-industrial society: the experience of sociological forecasting. Moscow: Academy [in Russian].

2. Bodriiyar, Zh. (1998). Millennium Shadows, or Suspension of the Year 2000. Retrieved from: http://anthropology. ru/ru/texts/baudrill/shmill.html [in Russian].

3. Butenko, I.L. (2001). Teens: reading and using computer Retrieved from: http://ecsocman.hse.ru/ data/786/725/1217/015Butenko.pdf [in Russian].

4. Center for Virtualistics. (2005) Retrieved from: http://www.virtualistika.ru/centervirt.html [in Russian].

5. Datsyuk, S.A. (2008). Virtuality theory Retrieved from: http://lit.lib.ru/d/dacjuk_s_a/text_0010.shtml [in Ukrainian].

6. Ivanov, D.V. (2000). Community virtualization. St. Petersburg: Peterburgskoe vostokovedenie [in Russian].

7. Ionin, L.G. (2000). Sociology of culture: the way to the new millennium. Moscow: Logos [in Russian].

8. Kastel's, M. (2000). Information Age: economy, society and culture. Moscow: State University «Higher School of Economics» [in Russian].

9. Kulagina, I.V (2004). Virtuality as an invariant of socio-cultural reality: methodological foundations of social research Retrieved from: http://cheloveknauka.com/virtualnost-kak-invariant-sotsiokulturnoy-realnosti-metodologicheskie - osnovaniya-sotsialnyh-issledovaniy [in Russian].

10. Toffler, E. (2004). Third wave Retrieved from: <http://www.read.virmk.ru/present_past_pdf/Toffler_ Tretiya_volna.pdf [in Russian].

11. Shyuts, A. (2003). The semantic structure of the everyday world: essays on phenomenological sociology. Moscow: Institut Fonda «Obshchestvennoe mnenie» [in Russian].

UDC 94(38)+ 37(091): 008

Dulska Oksana,
applicant, Kyiv National University
of Culture and Arts
ORCID 0000-0003-1899-7315
dulskay@meta.ua

THE ANTIQUE MODEL OF HUMANITIES AND SCIENCES OF "SEVEN LIBERAL ARTS" IN EUROPEAN EDUCATION

The purpose of the article. The aim of this research is to find out the existential spiritual and moral component of education in the content area of the ancient model of humanities and natural sciences. **The methodology** of the research is based on cultural, hermeneutic, analytical methods, which gave the chance to study out the formation and development peculiarities of the European model of higher education in the antique period. **The scientific novelty** of the research is that the article turns up as the first scientific research from the standpoint of cultural science of the "seven liberal arts" educational phenomenon in both ancient and modern European, and also in national higher education. **Conclusions.** The ancient model of higher education has created a classical education paradigm, which is a universal foundation for the scientific elite formation in all intellectual fields, and, by the affairs of well-known graduates of the most famous European universities, it is confirmed in the history of civilization.

Key words: antiquity, seven liberal arts, the antique model of education, quadrivium, trivium.

Дульська Оксана Володимирівна, *здобувач Київського національного університету культури і мистецтв*

Антична модель гуманітарно-природничих дисциплін «семи вільних мистецтв» європейської освіти

Мета дослідження. Мета роботи полягає у виокремленні екзистенційної духовно-моральної складової змісту освіти в предметному наповненні античної моделі гуманітарно-природничих дисциплін. **Методологія дослідження** спирається на культурологічний, герменевтичний, аналітичний методи**,** що дало змогу з'ясувати особливості формування та розвитку європейської моделі вищої освіти у античний період. **Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що стаття є першим науковим дослідженням з позицій культурології освітнього феномену «семи вільних мистецтв» як у античній, так і сучасній європейській та вітчизняній вищій освіті. **Висновки.** Антична модель вищої освіти створила класичну освітню парадигму, яка є універсальним фундаментом для формування наукової еліти в усіх галузях знань, що в історії цивілізації підтверджено діяльністю знаних випускників найвідоміших європейських університетів.

*Ключові слова***:** античність, «сім вільних мистецтв», антична модель освіти, квадривіум, тривіум.

Дульская Оксана Владимировна*, соискатель Киевскоого национального университета культуры и искусств*

Античная модель гуманитарно-естественноведческих дисциплин «семи свободных искусств» европейского образования

Цель исследования. Цель работы состоит в выделении духовно-нравственной составляющей содержания образования в предметном наполнении античной модели гуманитарно- естественноведческих дисциплин. **Методология исследования** основывается на культурологическом, герменевтическом, аналитическом методах, что позволяет выяснить особенности формирования и развития европейской модели высшего образования в античный период. **Научная новизна исследования** заключается в том, что статья есть первым научным исследованием с позиций культурологии образовательного феномена «семи свободных искусств» как в античном, так и в современном европейском и отечественном высшем образовании. **Выводы.** Античная модель высшего образования создала классическую образовательную парадигму, которая является универсальным фундаментом для формирования научной элиты во всех областях знаний, что в истории цивилизации подтверждается деятельностью известных выпускников популярных европейских университетов.

Ключевые слова: античность, семь свободных искусств, античная модель образования, квадривиум, тривиум.

The problem statement in general and its connection with important scientific or practical tasks. The urgency of the research is defined by the educational reforms of the European model, which are penetrated into the system of education in the up-to-date conditions of the national high school. The teaching method was divided into the introductory course "trivium", which consisted of the study of grammar, dialectics, rhetoric, and the higher course - "quadrivium", where such sciences as arithmetic, geometry, astronomy, and music were studied, this way, that block established the basis of humanities and sciences and created the foundation for the humanistic knowledge outlook. It also established the formation of spiritual and moral qualities of humanity, high intelligence, mankind humanization, and society.

Analysis of recent research and publications. A number of scientific studies on the history of culture, pedagogy, philosophy, and linguistics were devoted to the issues of higher education, including the European

© Dulska O., 2018

standard, that in the complex comprise the modern culturological direction of the generalized knowledge on the set problem. The basis of the study source is reprinted and translated works of such scholars of antiquity as Aristotle [1-4], Euclid [6], Plato [14-17], Ptolemy [19].

Some aspects of the investigated matter were considered by scholars of Ukrainian historiography such as V. Dolid [7], V.Kupchyshina [8], M.Laslo-Kutsyuk [9], V. Lisiy [10], V. Nikitas [11], O. Oliynyk [12], S. Proletov [18], T. Tokareva [20], V. Yaremchenko [23].

This issue was studied by foreign researchers, among them – G. Zhurakovsky [7], Yu.Petrov [13], S. Hoking [21], Y. Kholopov [22].

The purpose of the article - is to distinguish the existential spiritual and moral qualities of education, in the system of sources of knowledge in the ancient model of humanities and natural sciences.

Description of the main content. The current status of high national education maintenance is based on the Bologna system of the European model. It is in use of the former Soviet education for more than twenty years and it permanently changes the disciplines of the main humanitarian and natural science. However, the taking out from the curriculums of many higher educational institutions such subjects as ethics, rhetoric, mathematics, and grammar as basic, especially for humanities gives ground for perceiving national high education as a formally institutionalized European diploma "Bachelor" and "Master".

European antique school tradition expanded through Kievan Rus. Basic knowledge consisted of teaching students according to the definitions of scientists, including V. Mykytas "to read, write, count and church singing, and then grammar with elements of "noble sciences. " [11, 13]. The “comprehensive expertise for the full course of "seven noble sciences" was implemented by the author: humanitarian trivium (grammar based on ancient books with poetic texts, rhetoric based on the treatises of Cicero, dialectic with comments of logical treatises of Aristotle) and mathematical quadrivium (arithmetic, geometry, astronomy, music).

V. Kupchyshina in the article "Educational Ideas of the Antiquity and the Renaissance: A Comparative Aspect" emphasizes the importance of the ancient period for the emergence of educational ideas of freedom and humanism, as according to her words ".... at this historical and cultural stage the personal freedom, as a full citizen’s one, was expanded in the ancient Greek city-states, the orientation of people was strengthened into the rational self-cognition to achieve personal success" [8, 53] Ancient culture was and remains a historical and cultural heritage for all nationalities, the foundation of development, transformations of the established branches of science.

Professor S. Proleev in his monograph "Ancient World: Philosophy, History, Culture" set a stress on the development of science in the concept of ancient philosophy, as "the medieval culture would not have been only without the Christian volume, but also without the ancient system of the seven liberal sciences and treatises of ancient thinkers, that were read with the works of the genitors. " [18, 452].

As time goes, such a thing as a scientific tradition in the Antiquity has appeared - a scientific method of knowing the world through a substantiated fact of evidence. In its basis lies mathematically rigorous, logical proof, which was formed only in ancient Greece, according to the Russian researcher Yu. Petrov [13, 11]. Even according to the teachings of Plato mathematical science helped to realize the laws that govern the only true world - the world of ideas, perfect triangles, cones, spheres. The only guide in this ideal world was a mathematical argument, free of the visibility, separated from human sensations. According to the philosophical ideas of Plato, there was created a Greek science, with increased attention to the " severity" of evidence.

Professor G. Zhurakovskiy mentioned the close relationship between the philosophical schools of antiquity, in particular, the Pythagorean Union, the School of Sophists, and the Platonic Academy with the prototype of the newest university higher education schools. He stressed that "... The Pythagorean Union for some time was a kind of high school in Hellas, where the latest achievements of science and independent research took place." [7, 122]. Thanks to the work of the Sophists, as G. Zhurakovsky affirms, " a kind of high school " was formed for several decades”, which served as the “mental spirit of the age” and was under the old educational forms - schools "musical, gymnasium." [7, 140] According to G. Zhurakovsky, the Socratic tradition of higher education was associated with the system of ethical knowledge and "was identified by Socrates with" universal knowledge "- philosophy. ... had a pronounced dogmatic character: the notion of "reasonable consciousness", "neighbor", "surrounding social life," "goodness", "evil", "truth" are taken by Socrates as universal non-historical concepts. " [7,168].

The structural unit of the ancient model of higher education was "Platonic" Academy, which has been existed for almost 1000 years. Except for Plato, the school had his notorious student, Aristotle, who attended the Euclid Academy. Education in the Academy was divided into two categories: practical sciences such as grammar, rhetoric, and dialectics, and exclusively theoretical sciences. Plato in the work "Protagoras" describes the training of young men for "arithmetic calculus, astronomy, geometry, music" [16, 207], and in his work "State" speaks on the main standards of education - knowledge, and "those who we educate, should not try to study something imperfect" [14, 314].

The paramount thing in the ancient world was the practical knowledge acquisition, speech knowledge from the block "trivium", which included such disciplines as rhetoric, grammar, and dialectics. Professor O. Oliynyk in her study [12] presented in detail the rhetoric development peculiarities as a science and discipline in the ancient period. The scholar said that the deep practical foundation for the rhetoric development was discovered by the

Sophists - by educating their students with "the freedom to express their own thoughts and their ability to defend and protect their beliefs despite all authority." [12, 25].The scientific theory of rhetoric was established by Plato in the work of "Phaedrus" [17]. The author of the rhetoric is Aristotle [4]. As Tokareva said, he "gave a scientific grounding of rhetoric, expanded that subject, showed its all-embracing character ...". [20, 195].

Aristotle focused extensively on grammar as a practical science in his work "Poetics". Aristotle notes that "in the verbal presentation there are such parts as the primary sound, syllable, union, noun, verb, sentence part, flexion, sentence. The main sound is inseparable one.... Nouns can be male, female and neuter…" [2; 655, 670]. The scientific basis for phonetics as a grammar subdiscipline was the Pythagoreans' doctrine about the theory of music and acoustics, in particular rhythm and metrics. The main problems that were under the study by of those days philosophers were the connection between the word and subject, the language accuracy, the problems of the language norm. Reading poetic texts was at the heart of grammar.

The Doctor of Philology M. Laslo-Kutsyuk in the literary monograph "The Key to Fiction" offers an opinion that "Poetry" of Aristotle is in actual fact the main textbook suitable for literature, in other words, for verbal art, which does not contradict up to date aesthetics. "[9, 5].

In the ancient knowledge system, the key place was given to the science of dialectics, which contributed to the logically consistent provision of practical ability to conduct dialogue, conversation, debate with the overall goal of achieving truth. In the work of Professor W. Lisoho [10] is stated the fact, that "dialectics as a dialogue is not just a conversation or a quarrel in the ordinary concept, it is an art of capability of holding a dialogue, using questions and answers, in spite of all the attitude intensity, which often happened between conversants" [10, 29]. In the dialogue "Parmenides" Plato uses some words-antagonists "similar - dissimilar", and in the text it sounds like this: "If there is a lot of some things, they can be similar or dissimilar, and this is, obviously, impossible, because both dissimilar can't be similar and similar – can't be dissimilar" [15, 416].

The teaching system "quadrivium" as the higher scale of European education was based on the theoretical natural science block. The main components of education were the disciplines of the mathematical logic cycle, which completed the studies in the old schools and academies. The "Father" of Greek science, according to scientists, including Yu. Petrov [13], is Thales of Miletus, who founded the mathematical basis of scientific knowledge; the leading figures of science Pythagoras, Archimedes, Euclid, Plato expanded this direction, adding new studies in the field of mathematical and philosophical views.

Arithmetic numerical conformities were discovered by Pythagoras and his Pythagorean School. As we know from the school curriculum, Pythagoras was engaged in the development of mathematical knowledge, music, ethics, politics, the doctrine of the knowledge of God, which in total drew up the basic world harmony of knowledge, sacral moral values perception through the visuality of number, which is still preserved in Christian traditions. In the Pythagorean numbers, there is a basis of dialectical and logical understanding of important correlations and oppositions of our existence.

According to Pythagoras, numbers and sounds expressed a "voice scale of the world", in other words, the spiritual, earthly and cosmic harmony of the universe. The theory of the Pythagorean numbers expressed the basic laws of the universe, world perception, and as a result, it was possible to calculate and explain all things of the world, the relation between them and, in general, the theoretical model of the world. Due to this, Aristotle in his work "Metaphysics" said that "... the so-called Pythagoreans, dealing with mathematics were the first who developed it,..they saw that the capabilities and relations are expressed in numbers ... .the number originates from one whole ... and the sky is a number" [1, 75-76].

With the help of a compass, ruler and scientific logics the theoretical foundations were discovered in the ancient period – these are theorems that revealed the substance of geometric figures, in other words, geometry. It is still used in secondary and higher school and is called the "Euclidean", after the name of the founder. Euclid left the scientific and theoretical treatise "Beginning" or "Elements" [6], which has preserved as a basic subject of education.

The geometric and theoretical definition of the world in Euclidean figures explains the existence of an ideal world. It is not investigated by feelings, but by intellect, by the understandable qualities of the postulates and by the axioms of this world, and as a result – theorems. In the books "Beginning" (there are 13 of them) [6], geometrical figures are considered on a plane and in space (planimeter and stereometry); books 7.8, 9 are devoted to the subject of arithmetic and algebra. The work of Euclid developed, during the educational process, the scientific logic and aesthetic feelings, is designated to train logical thinking; to cultivate a sense of beauty from contemplating the ideal geometric shapes. Euclid is considered to be the founder of geometry, which in ancient Greek times received the status of a separate science. On the basis of his own theories and systematization of existing ones, he summarized the experience of scientific mathematical knowledge of a basic secondary and higher education.

The musical education was a component of the ancient model of European education for a long time. The music was considered by the ancient Greeks as the sister of philosophy and astronomy. "As our eyes seek to astronomy, our ears - to the movement of harmonious consonances; these two sciences - like two sisters ... as the Pythagoreans claim, "it was written by Plato in the work" The State "[14, 314]. According to Plato, "Musical" art was directed to the awareness of existence, where there is a balance of harmony, and rhythm passes the sequence to

action. A more deepen the ancient concept of musical art as a separate branch of knowledge was recorded in the work of "Regulations in Music" philosopher Boethius [22].

The main aim of music is not the sound of musical instruments, but the science of nature and world harmony and its manifestation in the sounds. The world harmony, according to the ancient authors, is measured by the number, as harmony in its basis has a measure and proportion - the categories associated with the numbers. The world harmony is also reflected in music, which is its sound manifestation. Summing up the influence of the ancient musical science on the further development of European culture, Yu. Kholopov emphasizes that "All ideas of ancient wisdom ... were perceived by the Christian Middle Ages, for which there was an installation of the subordination by the aesthetic element to the ethical (moral) in the education by different kinds of music. " [22, 55].

Plato in the treatise "State" emphasizes the importance of musical education, by asking the question "What education will be? For a body, it is a gymnastic upbringing, but for the soul, it is musical one "[14, 168]. In support of music education, Aristotle appeared in his treatise "Politics". [3] He believed that music had a beneficial effect on the spiritual and moral position of mankind, it should be necessarily included in the education of youth, and "young people" - are teens and youth [3; 635, 638].

There was astronomy in the Ancient period, as well as other sciences, in the philosophical doctrines. The founders were Pythagoreans, Plato, Aristotle, Ptolemy. Each scientist has created his own scheme of the universe, but the most famous is the Ptolemy. He created a geocentric model of the cosmos, consisting of the Earth, around which circle some celestial bodies: the Moon, Mercury, Venus, the Sun, Mars, Jupiter, and Saturn. His scientific views Ptolemy described in the work of "Almagest" [19], which was as a textbook of astronomy until the beginning of the XVII century. Ptolemy didn't just create a kinematic model of the geocentric system of the world, but he also built a unified logically based system of space knowledge with a basis of worldview discipline facts by the previous knowledge. In his work, Ptolemy emphasized "...love to the science about eternal and unchanging, by teaching from the science which has already been passed by the previous outstanding researchers…. In order this work to be completed, we state everything important for the science in the right order in the sky" [19, 6].

The native researcher, associate professor V. Dield describes Ptolemy as one of the most notable figures in the history of science, "in his well-known work," Almagest, "Ptolemy reflected all, or almost all, the most significant achievements in ancient astronomy and rejected most of the mythical explanations of heavenly features." [5, 135] The model, which he created, in the author's opinion, contradicted a later observation, but the new features of the motion of celestial bodies were revealed.

Professor of Cambridge University S. Hawking in his book Theory of All. The origin and destiny of the universe "highlighted ancient astronomical knowledge, emphasizing that" ...Ptolemy's model allowed to calculate with sufficient accuracy the visible positions of the celestial bodies. ..His model wasn't accepted by everybody, but the majority appreciated it….Aristotle-Ptolemy's theory has fairly "died" only in 1609 when Galileo began to observe the starry sky with the help of the newly invented telescope" [21, 6].

Summarizing the ancient model of the humanities and natural sciences of the "liberal arts" of the European standard of education, we must note that the first systematic presentation of various branches of knowledge was carried out by Roman scholar Mark Teresiy Warrons (116-27 BC). In his nine-volume Encyclopedia of "Discipline," he first considered "seven liberal arts" - grammar, rhetoric, dialectics, arithmetic, geometry, astronomy, music.

According to the Ukrainian scientist V. Yaremchenko, "at the beginning of the fifth century, the Carthaginian talker Marcian Capella in his poem "Marriage of Mercury and Philology" presented his concept of "seven liberal arts" and set off the official study in medieval schools. His concept was improved by the Roman philosopher Manliy Severin Boethius (480-524 years), who suggested dividing these disciplines into two parts. The first - trivium - united humanitarian knowledge (grammar, rhetoric, dialectics), which developed thinking and taught to express views. At the second stage - quadrivium - it was necessary to master the knowledge of nature: arithmetic, geometry, astronomy, and music. Afterward, the universities which appeared in the 11th-13th centuries, such as Bologna, Oxford, Paris, and others, along with theology, studied the subjects of liberal arts" [23, 268].

Conclusion. As a result of getting the high humanitarian knowledge, invented by the ancient coryphaeus, the world received a new elite, with practical theoretical knowledge, deeply spiritual and moral values, with specialists both in the technical branches of science and in the humanitarian fields, who created scientific and technological progress. The graduates of the University of Bologna enrapture with the scientific achievements in the literature (F. Petrarca D. Alighieri), mathematics and astronomy (Nikolay Kopernik), physicists (L. Galvani), pedagogy and management of higher education (Y. Drohobych (Kotermak) and etc. Perspective for further exploration we can find in the medieval humanitarian and natural model of education.

Література

1. Аристотель Метафизика *Собрание сочинений в 4-х тт.* Москва, 1976. Т. 1. С.63-369
2. Аристотель. Поетика *Собрание сочинений в 4-х тт.* Москва, 1983. Т. 4. С. 645-681
3. Аристотель. Политика *Собрание сочинений в 4-х тт.* Москва, 1983. Т. 4. С. 376–644
4. Аристотель Риторика. Поэтика. Москва, 2000. – 224 с.

5. Долід В.В. Релігійний компонент у світській освіті: історико-філософська рефлексія проблеми. *Наукові записки національного університету "Острозька академія. Серія: Філософія"*. Острог. 2015. Вип. 17. С. 134-138
6. Евклид. Начала. Москва-Ленинград, 1948. 447 с.
7. Жураковский Г. Е. Очерки по истории античной педагогики. Москва, 1963. 509 с.
8. Купчишина В. Ч. Виховні ідеали епохи Античності та епохи Відродження: порівняльний аспект. *Збірник наукових праць Національної академії Державної прикордонної служби України. Серія: Педагогічні та психологічні науки*. Хмельницький. 2014. № 1. С. 60-72.
9. Ласло-Куцюк М. Ключ до белетристики. Бухарест, 2000. 291с.
10. Лисий В. Діалектика як діалог і метод: критерій сутнісної єдності. *Вісник Львівського університету. Серія: Філософські науки*. Львів. 2013 . Вип.16 . С. 29-39.
11. Микитась В. Давньо-українські студенти і професори. Київ, 1994. 287 с.
12. Олійник О. Становлення та розвиток судового красномовства як складової юридичної риторики в Античну епоху. *Віче: Теоретичний і громадсько-політичний журнал*. Київ. 2010. Вип. 17. С. 25-27.
13. Петров Ю. П. История и философия науки. Математика, вычислительная техника, информатика. Санкт-Петербург, 2005. 448 с.
14. Платон Государство *Собрание сочинений в 4-х тт.* Санкт-Петербург, 2007. Т.3. С. 97-495.
15. Платон Парменид *Собрание сочинений в 4-х тт.* Санкт-Петербург, 2007. Т.2. С. 413-493.
16. Платон Протагор *Собрание сочинений в 4-х тт.* Санкт-Петербург, 2007. Т.1. С. 193-261.
17. Платон Федр *Собрание сочинений в 4-х тт. Санкт-Петербург,* 2007. Т.2. С. 161-229.
18. Пролеев С. В. Античный мир: философия, история, культура. Киев, 2000. 469 с.
19. Птолемей Альмагест. Математическое сочинение в тринадцати книгах. Москва, 1998. 672 с.
20. Токарєва Т. С. Риторика античності та її вплив на становлення стилістики. *Наукові записки КДПУ ім. В. Винниченка. Серія: Філологічні науки (Мовознавство).* Кіровоград. 2014. Вип. 130. С. 191-196.
21. Хокинг С. Теория всего. Происхождение и судьба Вселенной. Санкт-Петербург, 2009. 148 с.
22. Холопов Ю.Н, Поспелова Р.Л. Философия гармонии Боэция. *Гармония: проблемы науки и методики*. Москва. 2005. Вып. 2. С. 38–66.
23. Яремченко В. Національна освіта за системою західноєвропейського стандарту «семи вільних мистецтв». *Наукові записки Нац. Пед. Ун-та імені М. П. Драгоманова.* Київ. 2010. Вип. 90. С. 266-276

References

1. Aristotle (1976). Aristotle, Metaphysics. Collected edition in 4 vol. (1st ed., pp. 63-369).: Mysl. [in Russian].
2. Aristotle (1983). Aristotle, Poethics. Collected edition in 4 vol. (4th ed., pp. 645-681).: Mysl. [in Russian].
3. Aristotle (1983). Aristotle, Politics. Collected edition in 4 vol. (4th ed., pp. 376–644).: Mysl. [in Russian].
4. Aristotle (2000). Aristotle, Politics. Aristotle, Rhetoric. Poetics (pp. 224). Moscow: Labyrynt. [in Russian].
5. Dolid, V. V. (2015). Religious component in secular education: historical and philosophical reflection of the problem. Scientific notes of Ostroh Academy National University. Philosohpy, 17th issue, 134-138. [in Ukrainian].
6. Nachala, E. (1948). Evklyd. .: State Publishing House of Techno-Theoretical Literature. [in Russian].
7. Zhurakovskyi, H. E. (1963). Essays on the history of ancient pedagogy.: Acad. of pedagogical sciences RSFSR. [in Russian].
8. Kupchyshyna, V. C. (2014). Collection of scientific works of the National Academy of the State Border Guard Service of Ukraine. Educational Ideas of the Antiquity and the Renaissance: A Comparative Aspect. Pedagogical and psychological sciences, 1, 60-72. [in Ukrainian].
9. Laslo-Kutsiuk, M. (2000). The key to fiction. Bukharest.: Mustanh. [in Ukrainian].
10. Lysyi, V. (2013). Visnyk of Lviv University. Dialectics as a dialogue and method: the criterion of essential unity. Philosophical sciences, 16th issue, 29-39. [in Ukrainian].
11. Mykytas, V. (1994). Early Ukrainian students and professors.: Abrys. [in Ukrainian].
12. Oliinyk, O. (2010). Theoretical and public political magazine. Formation and development of judicial eloquence as a component of legal rhetoric in the Antique Age, №17, 25-27. [in Ukrainian].
13. Petrov, J. (2005). History and philosophy of science. Mathematics, computing engineering, computer science.: BKhV-Peterburh. [in Russian].
14. Plato (2007). Plato State. Collected edition in 4 vol. (3rd ed., pp. 97-495).: Oleh Abyshko. [in Russian].
15. Plato (2007). Plato Parmenides. Collected edition in 4 vol. (2nd ed., pp. 413-493).: Oleh Abyshko. [in Russian].
16. Plato (2007). Plato Protagor. Collected edition in 4 vol. (1st ed., pp. 193-261).: Oleh Abyshko. [in Russian].
17. Plato (2007). Plato Fedr. Collected edition in 4 vol. (2nd ed., pp. 161-229) .: Oleh Abyshko. [in Russian].
18. Proleev, S. V. (2000). Ancient world: philosophy, history, culture. Kyiv.: Akadempres. [in Russian].
19. Almahest, P. (1998). Mathematical composition in thirteen books.: Nauka. Fyzmatlyt. [in Russian].
20. Tokarieva, T. S. (2014). Philology (Linguistics). Proceedings. Rhetoric of antiquity and its influence on the formation of stylistics (130th issue., pp. 191-196) .: Kirovohrad: RVV KDPU of V. Vynnychenka. [in Ukrainian].
21. Khokynh, S. (2009). The theory of everything. The origin and fate of the Universe.: TYD Amfora. [in Russian].
22. Yu.N Kholopov ,R. L. Pospelova (2005). The philosophy of harmony Boethis. Harmony: Problems of Science and Methodology (2nd issue. pp. 38-66). Rostov-na-Donu. [in Russian].
23. Yaremchenko, V. (2010). National Education on the Western European Standard of the "Seven Liberal Arts". Scientific notes: a collection of scientific articles (90th issue., pp. 266-276).: The Ministry of Education and Science of Ukraine; National Ped. University of M. P. Drahomanov. [in Ukrainian].

УДК 304.4:009:3.071](477)

Румко Жанна Петрівна,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заступник директора Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень Департаменту культури Київської міської державної адміністрації
ORCID 0000-0003-1789-0065
zhannaru74@ukr.net

ОБЛАСНІ ЦЕНТРИ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ ЯК ФОРМАТОРИ ІДЕЙ ТА КОНСТРУКТИВНИХ ДІЙ У ЗБЕРЕЖЕННІ УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ

Мета роботи полягає у розгляді діяльності Обласних центрів народної творчості (ОЦНТ) як закладів культури, що як форматори ідей та конструктивних дій впливають на розвиток культури в регіонах України, через збереження українських традицій. Актуалізовано їх потужну роль, підкреслено необхідність стабільної дотичності їх у державних культурних процесах, пов'язаних із збереженням нематеріальної культурної спадщини, традиційної народної культури, проведенні фестивального руху, формації світогляду кожного українця, як свідомого культурно розвиненого громадянина України. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні загальних принципів наукового пізнання, які відповідають сучасному культурологічному дискурсу. Це зумовило використання таких дослідницьких методів: системно-аналітичного – для вивчення філософської, культурологічної, мистецтвознавчої літератури з обраної проблеми; системно-структурного – з метою глибинного дослідження суті обраного явища як складного культурно-мистецького факту української та світової художньої культури; формального та компаративного методів – для аналізу сутності ОЦНТ як форматорів ідей та конструктивних дій у збереженні українських традицій. **Наукова новизна** роботи полягає у розкритті сутності діяльності Обласних центрів народної творчості як закладів культури та доведенні того, що саме вони є форматорами ідей та конструктивних дій, які впливають на розвиток культури в Україні через збереження українських традицій. Також на основі проведення поглибленого аналізу відповідних джерел актуалізовано роль ОЦНТ у процесах, пов'язаних із збереженням українських традицій, нематеріальної культурної спадщини, традиційної народної культури, проведенні фестивального руху тощо, висвітлено їх місце в культурологічному знанні. **Висновки.** Розкрито та з'ясовано теоретико-методологічне підґрунтя форматорських ідей та конструктивних дій ОЦНТ у сучасному культурологічному знанні. Встановлено, що Обласні центри народної творчості відроджують та розвивають українську духовність та самобутність, зберігаючи традиції кожного регіону України. Їх форматорські ідеї та конструктивні дії у збереженні українських традицій означаються як складові загальної культури України. Виявлено, що якісним показником способу життя українських громадян є реалізація своє ідентичності через збереження народних традицій, свят, обрядів.

Ключові слова: Обласні центри народної творчості, форматори, народна творчість, конструктивні дії, традиційна культура, збереження українських традицій.

Румко Жанна Петровна, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, заместитель директора Киевского городского центра народного творчества и культурологических исследований Департамента культуры Киевской городской государственной администрации*

Областные центры народного творчества как форматоры идей и конструктивных действий в сохранении украинских традиций

Цель работы заключается в рассмотрении деятельности областных центров народного творчества (ОЦНТ) как учреждений культуры, что как форматоры идей и конструктивных действий влияют на развитие культуры в регионах Украины, через сохранение украинских традиций. Актуализирована их мощная роль, подчеркнута необходимость стабильного участия их в государственных культурных процессах, связанных с сохранением нематериального культурного наследия, народной культуры, проведении фестивального движения, формации мировоззрения каждого украинца, как сознательного культурно развитого гражданина Украины. **Методология исследования** заключается в применении общих принципов научного познания, которые соответствуют современному культурологическому дискурсу. Это обусловило использование таких исследовательских методов: системно-аналитического – для изучения философской, культурологической, искусствоведческой литературы по выбранной проблеме; системно-структурного – с целью глубинного исследования сути избранного явления как сложного культурно-художественного факта украинской и мировой художественной культуры; формального и сравнительного методов – для анализа сущности ОЦНТ как форматоров идей и конструктивных действий в сохранении украинских традиций. **Научная новизна работы** заключается в раскрытии сущности деятельности Областных центров народного творчества как учреждений культуры и доказательстве того, что именно они являются форматорами идей и конструктивных действий, которые влияют на развитие культуры в Украине через сохранение украинских традиций. Также на основе проведения

© Румко Ж. П., 2018

углубленного анализа соответствующих источников актуализирована роль ОЦНТ в процессах, связанных с сохранением украинских традиций, нематериального культурного наследия, народной культуры, проведении фестивального движения и т.п., освещено их место в культурологическом знании. **Выводы.** Раскрыто и выяснено теоретико-методологическое основание форматорских идей и конструктивных действий ОЦНТ в современном культурологическом знании. Установлено, что Областные центры народного творчества возрождают и развивают украинскую духовность и самобытность, сохраняя традиции каждого региона Украины. Их форматорские идеи и конструктивные действия в сохранении украинских традиций обозначаются как составляющие общей культуры Украины. Выявлено, что качественным показателем образа жизни украинских граждан является реализация своей идентичности через сохранение народных традиций, праздников, обрядов.

Ключевые слова: Областные центры народного творчества, форматоры, народное творчество, конструктивные действия, традиционная культура, сохранение украинских традиций.

***Rumko Zhanna**, a competitor of the National Academy of Culture and Arts for Leaders, deputy director of the Kyiv City Center for Folk Art and Cultural Studies of the Department of Culture of the Kyiv City State Administration*

Regional centers of folk art as formers of ideas and constructive actions in preserving Ukrainian traditions

The purpose of the article is to consider the activities of the Regional Centers of Folk Art (RCFA) as cultural institutions, which, as formers of ideas and constructive actions, influence the development of culture in the regions of Ukraine, through the preservation of Ukrainian traditions. The importance of their dominant role has been emphasized, the necessity of stable tolerance of them in the state cultural processes connected with the preservation of the intangible cultural heritage, traditional folk culture, the conduct of the festival movement, the formation of the outlook of every Ukrainian as a consciously cultivated Ukrainian citizen has been emphasized. **The methodology** of the study is to apply the general principles of scientific knowledge, which correspond to contemporary culturological discourse. This led to the use of such research methods: system-analytic – for the study of philosophical, cultural, literary literature on the chosen problem; systemic and structural – with a view to in-depth review of the essence of the selected phenomenon as a complicated cultural and artistic fact of Ukrainian and world artistic culture; formal and comparative methods – to analyze the nature of the RCFA as formers of ideas and constructive actions in preserving Ukrainian traditions. **The scientific novelty** of the work is to uncover the essence of the activities of the Oblast centers of folk art as cultural institutions and to prove that they are the formators of ideas and constructive actions that influence the development of culture in Ukraine through the preservation of Ukrainian traditions. Also, by in-depth analysis of the relevant sources, the role of the RCFA in the processes related to the preservation of Ukrainian traditions, intangible cultural heritage, traditional folk culture, the festival movement, etc. was updated, their place in cultural knowledge was highlighted. **Conclusions.** The theoretical and methodological basis of formative ideas and constructive actions of the RCFA in the modern cultural knowledge was revealed and clarified. It has been established that regional centers of folk art revive and develop Ukrainian spirituality and identity, preserving the traditions of every region of Ukraine. Their formative ideas and constructive actions in preserving Ukrainian traditions are defined as components of the common culture of Ukraine. It is revealed that the quality indicator of the way of life of Ukrainian citizens is the realization of their identity through the preservation of national traditions, holidays, ceremonies.

Key words: regional centers of folk art, formatters, folk art, constructive actions, traditional culture, preservation of Ukrainian traditions.

Актуальність теми дослідження. У сучасному світі, наповненому протиріччями і напруженістю, все гостріше постають питання про місце і значення державних інституцій у житті суспільства. До означених державних інституцій належать Обласні центри народної творчості (ОЦНТ). З прийняттям Закону про децентралізацію жодна з новостворених громад не відмовилась від сільських клубів, Будинків культури та ОЦНТ. Навпаки, їх стали розбудовувати, ремонтувати та реконструювати, що засвідчує їх актуальність і необхідність. Діяльність Обласних центрів народної творчості тісно пов'язана з щоденним побутом, життям людей та їх духовним розвитком. Отже, актуальним є вивчення діяльності Обласних центрів народної творчості, визначення їх статусу як форматорів ідей та конструктивних дій у збереженні українських традицій.

Мета роботи полягає у розгляді діяльності Обласних центрів народної творчості як закладів культури, що як форматори ідей та конструктивних дій впливають на розвиток культури в регіонах України, через збереження українських традицій. Актуалізовано їх потужну роль, підкреслено необхідність стабільної дотичності їх у державних культурних процесах, пов'язаних зі збереженням нематеріальної культурної спадщини, традиційної народної культури, проведенні фестивального руху, формації світогляду кожного українця, як свідомого культурно розвиненого громадянина України.

Виклад основного матеріалу. Обласні центри народної творчості як заклади, що розпочинали свою роботу наприкінці 30-х років ХХ століття, займають чільне місце у реформуванні та реорганізації в наш час. Майже 80 років (з 1936 р.) вони зберігають українську традиційну культуру. Радянська влада створила всі умови для розвитку народної творчості. «Завдяки керівництву Радянського уряду у середині ХХ століття стався розквіт культури й мистецтв країни. Однією зі складових частин великої справи у сфері культурного будівництва стала художня самодіяльність» [4]. Тоді ж остання набула надзвичайно широкого розмаху. З'явилися десятки тисяч хореографічних

гуртків у школах та клубах з мільйонними учасниками. Керівництво художньою самодіяльністю здійснювали Обласні центри народної творчості. З кінця 50-х рр. минулого століття найбільш зрілі самодіяльні колективи отримали звання народних театрів. Поширення отримали різні самодіяльні ансамблі, оркестри, циркові і естрадні колективи, хори.

У 70-80 роках ОЦНТ організовували щорічні огляди художньої самодіяльності і до сьогодні продовжують цю діяльність. У 1975 році відбувся перший Всесоюзний фестиваль художньої самодіяльної творчості трудящих. На той час стався розквіт народної творчості, так званої художньої самодіяльності – масова мистецько-культурна діяльність, що її проводили в УРСР, створені замість «Просвіт» і «Хат-читалень», стимульовані й фінансово утримувані державою установи (понад 600 млн. карб. щорічно). Очолювало й координувало самодіяльність в УРСР Міністерство культури [11].

Розглядаючи ціннісні аспекти у діяльності Обласних центрів народної творчості, як форматорів ідей та конструктивних дій у збереженні українських традицій сьогодні, бачимо багаторічні результати розвитку. До прикладу візьмемо фестивальний рух. Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня», який один раз на три роки проводить Волинський обласний науково-методичний центр культури. На цей час поліський край стає справжнім центром автентичного фольклору спрямованого на відродження прадідівських звичаїв та обрядів. Учасниками фестивалю є фольклорні колективи від українських громад Польщі, Литви, Білорусії, Молдови, Румунії а також із усіх областей України та усіх районів і міст Волині. У Івано-Франківську Міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України «Родослав» вже багато років організовує навчально-методичний центру культури і туризму Прикарпаття. Тернопільська область славиться Всеукраїнським фестивалем-конкурсом патріотичного мистецтва «Захисникам Вітчизни», присвячений він легендарному засновнику Запорізької Січі, Герою українського визвольного руху – Байді Вишневецькому. Фестиваль-конкурс проходить під егідою Тернопільського обласного методичного центру народної творчості. На Тростянецькій землі Сумщини відбувається Всеукраїнський сільський фестиваль мистецтв «Боромля». Більше двадцяти шести років проходить це мистецьке свято, яке відкриває нові таланти та радує шанувальників української пісні виступами зірок сцени. Захід проходить під керуванням Сумського обласного науково-методичного центру культури і мистецтва.

Залишається практично не дослідженою тема повсякденного життя, а саме існування народної творчості населення незалежної України, оскільки для більшості вчених історія України обмежується політичними та економічними змінами. Тому Обласні центри народної творчості – форматори ідей та конструктивних дій, залишаються поза увагою науковців нинішнього часу, що й зумовило актуальність нашої проблеми. Як зазначено у виданні «Політологія» під редакцією професора С.В. Решетнікова в § 3 – «форматор – це відповідальна особа, якій глава держави доручає визначити потенційних членів уряду й осіб, які могли б очолити уряд. Це особа, що від імені глави держави веде переговори з політичними діячами й займається організаційною роботою з підбору майбутніх членів уряду» [6]. ОЦНТ у статті названо форматорами, тому що, взявши за основу зазначене визначення, можемо стверджувати, що саме так і відбувається їх діяльність.

Слід зазначити ще про один з важливих векторів діяльності Обласних центрів народної творчості як форматорів ідей та конструктивних дій – це традиційна народна культура, що визначається як сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених тим чи іншим народом. З цього погляду, поняття «традиційна культура», «традиційна народна культура» дозволяють акумулювати всі культурні чинники, що свого часу (у кожного народу по-різному) відігравали визначальну етнотворчу роль – міфи, прадавні (язичницькі) вірування, «споконвічні» обряди, фольклор, народне образотворче мистецтво тощо – у єдину систему знань про «питомий», вивірений часом культурно-історичний фонд кожного етносу. Зростання інтересу до традиційної культури як цілісного явища є не лише пострадянським феноменом. Як зазначає А.Захаров, «майже два століття», починаючи з епохи Просвітництва, минули під гаслом боротьби з народним невіглаством і забобонами. Народне мистецтво вважалося «примітивним» і таким, що не варте уваги, а відданість традиціям – ознакою відсталості. Нині ситуація докорінно змінилася. Відомі на весь світ вчені, наприклад, Ж. Бодріяр, М. Мафессоли говорять про «ренессанс» традиційної, архаїчної культури. Р. Барт використав поняття міфу для дослідження політики, реклами, моди. Пророк новітньої «технотронної ери» М. Маклуен вважав, що майбутнє людство більше буде схожим на «всесвітнє село» [8].

Традиційна народна культура, розвитком та збереженням якої займаються Обласні центри народної творчості, приваблює багатьох людей різного віку своєю нерегламентованістю, свободою і добровільністю вибору його видів і форм. Саме те що було збережено, Обласні центри народної творчості формують, розвивають та передають в календарно-обрядових, сімейно-побутових традиціях що представлені народною музикою, танцями, декоративно-прикладним мистецтвом, фольклорним театром та іншими видами народної художньої творчості. Для дослідження наведемо наступний приклад з планів роботи ОЦНТ. В Кіровоградському обласному центрі народної творчості

відбуваються творчі лабораторії майстрів обласного творчого об'єднання «Дивосвіт» та методистів районних будинків культури з декоративно-ужиткового мистецтва також районних осередків і члени клубу народних ремесел «Ниточка» та громадської організації «Єлисаветградський узвіз» [10].

Аналізувати та узагальнити діяльність Обласних центрів народної творчості та в регіональному розрізі, показати їх значення для культури усіх областей України – це один аспект поставленої мети. Однак важливим є також збереження і розвиток традиційної народної культури, що ми розглядаємо не тільки як сферу соціально-культурної та художньо-творчої діяльності, але і як соціально-культурний простір для прояву різноманітних громадянських ініціатив громадських організацій, об'єднань і рухів, якими опікуються Центри народної творчості як форматори ідей та конструктивних дій. Щодо визначення слова «конструктивний» – у Словнику української мови (Академічний тлумачний словник 1970 – 1980): в 11 томах. – Том 4, 1973. – Стор. 266., зазначено – «який може бути основою чого-небудь. Ми вносимо конструктивні пропозиції про загальне й повне роззброєння (Радянська Україна, 7.X 1960, 2); Конструктивна думка» [9].

Вінницький обласний центр народної творчості (ВОЦНТ) зосереджує свою роботу на виконанні впровадження відродження і розвитку культури Вінниччини, складовою частиною якої є реалізація програми «Народна творчість – жива душа народу». Розглядаючи народну творчість як багатовікову систему вічних моральних і естетичних цінностей, колектив ВОЦНТ, відповідно до свого статуту, проводить роботу з надання методичної та практичної допомоги закладам клубного типу, колективам художньої самодіяльності, майстрам декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва незалежно від відомчого підпорядкування. Традиційними заходами є проведення днів гумору і сатири на батьківщині С. Руданського – в с. Хомутинцях, обласне свято козацької слави в с. Руданському Шаргородського району, присвячене річницям українського козацтва та дня народження Б. Хмельницького, обласне свято духовної музики в с. Городківка Крижопільського району, присвячене пам'яті видатного диригента І. Мазуркевича та ін. На всіх святах організовуються виставки образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва [1]. Спеціалістами Центру народної творчості проводяться конкурси: «На кращу організацію сімейного відпочинку в установах культури клубного типу», присвячені Міжнародному року сім'ї, «На кращу організацію військово-патріотичної роботи в клубних установах області», присвячені річниці Перемоги у Великій Вітчизняній Війні, «Директор року» (сільський клуб) та ін. [3].

Обласний центр народної творчості на Черкащині щорічно проводить змагання «Козацькому роду нема переводу» і «Козацькі забави», де кожен бажаючий житель тутешніх сіл може проявити спритність та силу, поринути в історію звичаїв і традицій козацької доби, поглибити знання щодо козацького побуту [5, 7].

Досліджуючи роботу Центрів народної творчості, маємо незаперечні факти того, що останні відроджують загальну культуру народу, зберігають та відновлюють втрачені традиції, забезпечуючи кожному регіону свою самобутність і неповторність. У кожному з 24 регіонів України та місті Києві на сьогодні повноцінно працюють усі Обласні центри народної творчості, окрім АР Крим. Ознакою повноцінної діяльності маємо порядок денний Веукраїнської наради керівників Обласних центрів народної творчості України з питання: «Народна творчість і аматорське мистецтво – реалії сьогодення і перспективи розвитку» у місті Чернівці на базі Учбово-методичного центру культури Буковини, яка відбулася 18-20 листопада 2016 року. Присутніми на нараді були: Іонова О.В. – заступник начальника управління соціокультурного розвитку регіонів – начальник відділу регіональної політики Міністерства культури України, Ахова С.В. – головний спеціаліст відділу регіональної політики Міністерства культури України, Васечко Ф.Ф. – голова ради директорів, заступник директора Рівненського обласного центру народної творчості та усі 24 директори та заступники директорів Обласних центрів народної творчості з усієї України. У порядку денному вирішували нагальні питання діяльності ОЦНТ, серед яких: роль та місце Обласних центрів народної творчості в період створення територіальних громад; конкурс керівників закладів культури та перевибори ради директорів і зміна назви. За одноголосним рішенням усіх учасників наради ухвалено рішення щодо написання звернення до Міністра освіти і науки України про відновлення підготовки фахівців народної художньої творчості та відновлення роботи Житомирської фабрики виробництва баянів, узагальнення досвіду роботи та друк методичних рекомендацій щодо співпраці ОЦНТ з територіальними громадами у регіонах, затвердження нового складу ради керівників ОЦНТ: голова ради керівників ОЦНТ – Васечко Ф.Ф., заступник голови – Береза Р.П., секретар – Румко Ж.П., члени ради керівників: Сушко В.І., Шкрібляк М.М., Вітас В.Г., Бистрицька Є.М. та подання в місячний термін керівниками ОЦНТ пропозицій до ради керівників для складання плану роботи на 2017 рік [2]. Саме в цьому контексті Центри народної творчості підтверджують свою важливу роль і необхідність у процесі

зросту в покликанні, вихованні та формації кожного українця, як свідомого культурно розвиненого громадянина.

Досліджуючи ідеї та конструктивні дії Центрів народної творчості, пояснення виникають з наведених прикладів та викладеного матеріалу. Продовжуючи далі вивчення діяльності, зазначимо що ОЦНТ у кожній області – це державні установи, які частково фінансуються з державного бюджету. Працівники не є державними службовцями, вони мають найнижчу заробітну платню. І все це попри те, що Обласні центри народної творчості «тримають у своїх руках» усю традиційну народну культуру регіонів. Ще надважливим є людський фактор керівника форматора ОЦНТ у кожній області, адже саме правильність та ефективність дій, креативність, сучасність та професійний підхід до роботи приносять результати. Саме такі керівники нині очолюють ОЦНТ – заслужені працівники культури України (Цвігун Тетяна Омелянівна (м. Вінниця), Пересунько Микола Михайлович (м. Київ), Васечко Феодосій Феодосійович (м. Рівне), Пращур Валентина Семенівна (м. Кропивницький)), заслужений діяч мистецтв України (Шкрібляк Микола Миколайович (м.Чернівці)), кандидат наук (Береза Роман Павлович (м. Львів)), заслужена артистка України (Баштова Наталія Анатоліївна м. Черкаси) високопрофесійні фахівці своєї справи.

Обласні центри народної творчості виявляють чимало проблем і розкривають реальну картину існуючої сфери дозвілля у сільській місцевості, зокрема, фінансування і правовий захист закладів культури, відповідно їх кадрове, репертуарне і методичне забезпечення в умовах сучасного ринку. Більшість методичних кабінетів районних Будинків культури не забезпечують методичну діяльність сільських закладів культури клубного типу. Як правило, робота методистів зводиться лише до організації і проведення концертної діяльності.

Розглядаючи питання про розвиток народної творчості, ще один сегмент у форматорстві – ОЦНТ вдається відроджувати загальну культуру народу, зберігати та відновлювати втрачені традиції, які забезпечують кожному регіону свою самобутність і неповторність. Народна творчість приваблює багатьох людей різного віку своєю нерегламентованістю, свободою і добровільністю вибору її видів і форм.

Одне з основних завдань ОЦНТ – виховання молодого покоління, яке знає і поважає історію і культуру своєї країни, розуміє і зберігає народні традиції, бере участь у духовному розвитку сучасного суспільства. Все це вимагає від Центрів по-новому ставити завдання щодо морального, естетичного та патріотичного виховання та розвитку його соціально-культурних технологій. Відродження та збереження основ традиційної культури є одним з основних чинників духовно-морального виховання. Одне з головних напрямків у роботі клубних закладів, якими опікуються Обласні центри народної творчості, – популяризація у регіонах різноманітних фестивалів, оглядів, конкурсів та інших районних проектів і культурно-мистецьких заходів, які сприяють відродженню народних традицій.

Важливим показником роботи Центрів-форматорів є розвиток народної творчості. Як показують соціологічні дослідження, далеко не в кожному клубному закладі різних регіонів працюють народні колективи. Розвиток народної творчості та її популяризація серед дітей, молоді, старших людей вимагає від клубних працівників серйозного підходу до цієї проблеми. Тому Обласні центри народної творчості створюють проекти, програми для подальшого розвитку народної творчості, залучаючи всі категорії населення, особливо старше покоління. При цьому важливого значення надається передачі народної творчості через призму поколінь: дорослі – дітям і підліткам. Активне знайомство з народними традиціями відбувається безпосередньо під час проведення народних свят, де використовується різножанровість елементів народної творчості.

Висновок**.** Отже, досліджуючи діяльність Обласних центрів народної творчості зазначимо, що кожний окремо взятий регіон має свої фольклорні культурно-мистецькі заходи, які передають місцеві традиції, віддзеркалюють історичні процеси свого краю, чим відроджують та розвивають свою духовність та самобутність.

Міністерство культури України, покладаючи на Обласні центри народної творчості місію формування та реалізації державної політики у сфері культурного розвитку регіонів України, організовує конференції та наради для керівництва Центрів. Цим самим забезпечуючи можливість обміну досвідом, спілкуванням та головне – зберігаючи цілісну, стержневу систему культурного розвитку України всіма регіонами нашої держави.

Підводячи підсумок, стверджуємо наступне – Обласні центри народної творчості є одними з апріорних форматорів ідей та конструктивних дій в регіонах України, що полягають у проведенні цілеспрямованої діяльності з розвитку, збереження та повернення із забуття народних традицій, звичаїв, обрядів, самобутності, пісенного, музичного, танцювального фольклору, активна допомога районним, сільським закладам культури в підготовці і проведенні культурно-масових заходів, підвищення кваліфікації клубних працівників, керівників народних аматорських художніх колективів, особливості зберігання народної творчості та її розвитку; формуванні культурних цінностей суспільства.

У статті встановлено, що форматор – це посередник між тими, хто потребує певних дій, ідей, вирішень та основними законодавчими парадигмами. Обласні центри народної творчості виконують формаційну та виховну дію, як форматори (посередники) між Міністерством культури України та клубними закладами в регіонах України.

Аналізуючи діяльність Центрів народної творчості як форматорів ідей та конструктивних дій в Україні, ми дійшли висновку, що їхня праця є безцінним матеріалом для досліджень в культурології. Програми цих установ, мета і способи їх досягнення проливають світло на окремі аспекти повсякденного життя населення регіонів України.

Література

1. Гарбулінський С. І. Звіт про роботу Вінницького обласного центру народної творчості 1995 року. (Рукопис). Архів Вінницького обласного центру народної творчості. Вінниця: ВОЦНТ, 1995. 25 с.

2. Звіт Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень 2017 року. (Рукопис). Архів Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень. Київ: КМЦНТтаКД, 2017. 25 с.

3. Лозовський Т. В. Звіт про роботу Вінницького обласного центру народної творчості в 1996 році. (Рукопис). Архів Вінницького обласного центру народної творчості. Вінниця: ВОЦНТ, 1996. 12 с.

4. Мессерер А. Танець. Думка. Час. Москва: Мистецтво, 1979. 173 с.

5. Підгірна Л.Г. Про роботу клубних закладів області серед дітей і підлітків. (Рукопис). Архів Черкаського обласного центру народної творчості. Черкаси: ЧОЦНТ, 2014. 6 с.

6. Політологія. С. В. Решетніков, Н. П. Денисюк, М. Ф. Чудаков. Під ред. проф. С. В. Решетнікова. - Мінськ: ТетраСистемс, 2000. 448 с.

7. Поточний архів Управління культури і туризму Черкаської ОДА. Основні показники діяльності культурно-просвітніх установ області за 2001 р. (Рукопис). Архів Черкаського управління культури і туризму Черкаської ОДА. Черкаси: УКіТЧ ОДА, 2001. 14 с.

8. Різник О.О. Поняття традиційна культура та її відображення в навчальних посібниках з культурології України та Росії. Київ: УЦКД, 2013. Режим доступу http://tur.kosiv.info/ukrainian-culture/442-

9. Словник української мови: в 11 томах. АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1970—1980. Том 4, 1973. Стор. 266.

10. Шпіль Т.О. План роботи Кіровоградського обласного центру народної творчості за 2003 рік (рукопис) Архів Кіровоградського обласного центру народної творчості. Кіровоград. КОЦНТ, 2003. 11с.

11. Югославія і художня самодіяльність. Югославія – Юніонпедія Режим доступу: uk.unionpedia.org

References

1. Garbulinsky S.I. Report on the work of the Vinnytsia regional center of folk art in 1995. (Manuscript). Archive Vinnytsia regional center of folk art. Vinnytsia: VRCF, Article 25 [in Ukrainian].

2. Report of the Kyiv City Center for Folk Art and Cultural Studies 2017. (2017). (Manuscript). Archive Kyiv City Center for Folk Art and Cultural Studies. Kiev: KCCFCS, Article 25 [in Ukrainian].

3. Lozovsky T. Report on the work of the Vinnytsia regional center of folk art in 1996. (1996). (Manuscript). Archive Vinnytsia regional center of folk art. Vinnytsia: VRCFA, Article 12 [in Ukrainian].

4. Messer A. Dance. Opinion. Time. Moscow. Art of 1979, Article 173 [in Russia].

5. Podgornaya L.G. About the work of club institutions in the area among children and adolescents. (2014). (Manuscript). Archive Cherkasy regional center of folk art. Cherkasy: CRCFA, Article 6 [in Ukrainian].

6. Politics. SV Reshetnikov, N.P. Denisyuk, M.F. Chudakov. Ed. prof. SV Reshetnikova (2000). Minsk: Tetra Systems, Article 448 [in Ukrainian].

7. Current archive of the Department of culture and tourism of Cherkasy regional state administration. The main indicators of the activity of cultural and educational institutions of the region in 2001. (Manuscript). Archive Department of culture and tourism of Cherkasy regional state administration. Cherkasy: DCTCH RSA, Article 14 [in Ukrainian].

8. Різник О.О. The concept of traditional culture and its reflection in the textbooks on cultural studies of Ukraine and Russia. (2013). Kiev: UCCS, Access mode http://tur.kosiv.info/ukrainian-culture/442- [in Ukrainian].

9. Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes. Academy of Sciences of the USSR. (1973) Institute of Linguistics; for ed. I. K. Whitehead Kyiv: Scientific Opinion, 1970-1980. Volume 4, pp. 266 [in Ukrainian].

10. Shpil T.O. The plan of work of the Kirovograd regional center of folk art for 2003. (Manuscript). Archive. Kirovograd regional center of folk art. KRCFA, Article 11 [in Ukrainian].

11. Yugoslavia and artistic amateur. Yugoslavia – UnionPedia. Access mode uk.unionpedia.org [in Ukrainian].

УДК 398.8 [477]

Шершова Тетяна Вікторівна,
аспірантка Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
кафедри культурології
та культурно-мистецьких проектів
ORCID: 0000-0003-1993-4236
tanshersh80@ukr.net

НАРОДНА ПІСНЯ ЯК ЗРАЗОК КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Мета статті полягає в аналізі репрезентацій своєрідності національного виміру культурної пам'яті на прикладі української народної пісні. **Методологія дослідження.** У досягненні поставленої мети застосовано наступні методи дослідження: семіотичний аналіз, системний синтез джерелознавчого та історіографічного методів, узагальнення досліджуваної проблеми, використано праці з теорії та історії культури. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що народнопісенне виконавство розглянуто як зразок культурної пам'яті в контексті формування національної ідентичності. **Висновки.** Основу національної та культуротворчої ідентичності складає самоідентифікація особистості, визначення власної приналежності в процесі отримання етнокультурної інформації, пошуку архетипів, ідей, культурних інваріантів. Люди фіксують власну соціокультурну ідентичність за допомогою певних символів – мови, релігії, історії, способу існування, стилю одягу, звичаїв та обрядів, пісень і танців. Отже, народній пісні, яка є одним із зразків культурної пам'яті, належить провідна роль у збереженні та передачі інформації від покоління до покоління, вона є культуротворчим відображенням національного минулого та перехідною ланкою до майбутнього.

Ключові слова: культура, народна пісня, культурна пам'ять, національна ідентичність, фольклор.

Шершова Татьяна Викторовна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств кафедры культурологии и культурных проэктов.*

Народная песня как образец культурной памяти в контексте формирования национальной идентичности

Цель исследования заключается анализе репрезентаций своеобразия национального измерения культурной памяти на примере народной песни.

Методология исследования. В достижении поставленной цели применены следующие методы исследования: семиотический анализ, системный синтез источниковедческого и историографического методов, обобщение исследуемой проблемы, использованы труды по теории и истории культуры. **Научная новизна** исследования состоит в том, что народнопесенное исполнительство рассмотрено как образец культурной памяти в контексте формирования национальной идентичности. **Выводы.** Основу национальной и культуротворческой идентичности составляет самоидентификация личности, определения собственной принадлежности в процессе получения этнокультурной информации, поиска архетипов, идей, культурных инвариантов. Люди фиксируют собственную социокультурную идентичность с помощью некоторых символов – языка, религии, истории, способа существования, стиля одежды, обычаев и обрядов, песен и танцев. Итак, народной песне, которая есть одним из образцов культурной памяти, принадлежит ведущая роль у сохранении и передаче информации от поколения к поколению, она есть культуротворческим отображением национального прошлого и переходным звеном к будущему.

Ключевые слова: культура, народная песня, культурная пам'ять, национальная идентичность, фольклор.

Shershova Tetiana, *postgraduate of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, the Department of Cultural Studies and Cultural Projects.*

The folk-song performance of Poltava region as a means of national sociocultural identity

Purpose of research consists in analyzing the representations of the peculiarity of the national dimension of cultural memory on the example of folk songs. **Methodology.** In achieving this goal, the following research methods were used: semiotic analysis, system synthesis of source-study and historiographical methods, generalization of the investigated problem, the works on the theory and history of culture are used. **Scientific Novelty.** The research is that folk song performance was considered as an example of cultural memory in the context of the formation of national identity. **Conclusions.** The basis of national and cultural identity is self-identification of the individual, determining his own identity in the process of obtaining ethno-cultural information, searching for archetypes, ideas, cultural invariants. People fix their own sociocultural identity with the help of certain symbols – language, religion, history, mode of existence, style of clothing, customs and rituals, songs and dances. So, the folk song, which is one of the samples of cultural memory, has a leading role in the preservation and transmission of information from generation to generation, it is the cultural reflection of the national past and a transitional link to the future.

Key words: culture, folk song, cultural memory, national identity, folklore.

©Шершова Т. В., 2018

Актуальність теми дослідження. Дослідження етнічної пам'яті в сучасному науковому просторі актуалізуються з новою силою, особливо в період формування незалежної держави України і російської військової агресії. Потреба згадувати пережиті події характеризує різні види й рівні суспільства та відображає напрацьований досвід колективної пам'яті.

Питання дослідження саме культурної пам'яті має важливе значення, оскільки не лише формує колективне уявлення про минуле нашої країни, її народ і ціннісні орієнтири, але й допомагає знайти вектор побудови майбутнього нашої держави.

Народнопісенна творчість завжди відігравала чималу роль у вихованні духовної культури. Вона яскраво змальовує всю красу української землі, її звичаї та традиції, відтворює взаємини та почуття.

Народна пісня є одним із об'єктів культурної пам'яті, спадщиною, відгуком минулого, здатною охарактеризувати культуру певного регіону.

Незважаючи на чисельність праць, які висвітлювали проблему культурної та колективної пам'яті, української музичної культури, питання щодо впливу культурної пам'яті на формування національної ідентичності залишається недостатньо вивченим.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Розробка даної теми потребувала звернення до різноманітних джерел та наукових праць. У науковій літературі можна знайти достатню кількість робіт, присвяченим різним аспектам вивчення народнопісенного виконавства та культуротворчим процесам, зокрема питанню культурної пам'яті.

Інтенсивне дослідження проблематики пам'яті спостерігається протягом всієї історії філософської думки. Звернення до даного феномену відмічаємо у працях Платона, Арістотеля, Д. Локка, Т. Гоббса, І. Канта, Ф. Ніцше, М. Хайдеггера та ін. Варто зазначити той факт, що прояви пам'яті завжди тісно переплiталися із розвитком культури. Звідси і сформувалося уявлення про культурну пам'ять.

Над питанням колективної пам'яті працювали такі дослідники, як Я. Ассман [1], Н. Терещенко, М. Назарова, А. Варбург, Е. Еплбаум, П. Закліканський, К. Молдобоєва, Н. Наймарка, Т. Снайдер та інші, при цьому вважається, що за допомогою культурної пам'яті реконструюється минуле будь-якого суспільства, що приводить до стабілізації його ідентичності.

Національно-культурну ідентичність українців розглядали О. Гнатюк, Б. Черкес, М. Рябчук, В. Кремень, О. Забужко, І. Бойченко, О. Лісовий.

Різні форми культурної пам'яті (традиції, ритуали, обряди, міфи тощо) активно досліджують культур-антропологи, історики релігії, етнографи, літературознавці – Б. Андерсон, А. Байбурін, Р. Генон, Е. Дюркгейм, В. Ємельянов, П. Коннертон, А. Макаров, М. Мосс, В. Ніколаєв, А. Пігалев, І. Полонська, А. Редкліфф-Браун, С. Токарєв, В. Топоров, Е. Хобсбаум, Е. Шацкий, М. Еліаде [11, 4].

Історичні процеси розвитку музичного виконавства описують у наукових працях Б. Гнидь, В. Антонюк, Л. Корній, В. Сумарокова, Ю. Волощук, Л. Круль та ін., проте вищезгадані музикознавці не розглядають музичне виконавство як культурологічний феномен, що є основним показником діяльності етносу.

Сучасні дослідники не обмежуються письмовими та усними спогадами, їх вивчення охоплює й сучасну культуру. Віднедавна подібні дослідження ведуться не лише у США та Західній Європі, вони також популяризувалися в Україні. Увагу привертають праці: Я. Грицака, М. Рябчука, О. Пухонської [9], О. Кісь, А. Киридон, Г. Гріченко та ін.

Метою дослідження є висвітлення своєрідності національного виміру культурної пам'яті.

Виклад основного матеріалу. Культурна пам'ять є символічною формою передачі культурного змісту, відображає вплив соціально-культурних чинників на пам'ять людини, накопичує культурний досвід.

Щодо тлумачення поняття «пам'ять», існує декілька визначень цього терміну:

- Пам'ять – процеси організації та збереження минулого досвіду, які роблять можливими його повторне використання в діяльності або повернення у сферу свідомості [8, 47].
- Пам'ять – це розумовий процес, що включає в себе запис, зберігання, вилучення та забування інформації.
- «Пам'ять – це те, за допомогою чого ми забуваємо» (Лапп) (7, 19).
- Пам'ять – закріплення, збереження і відтворення того, що відбувалося у минулому досвіді людини [4, 100].
- Пам'ять є складною психічною діяльністю, в якій виділяють процеси запам'ятовування; збереження та утримання в пам'яті того, що було відображено або завчено; відтворення, вилучення інформації. Перш за все, важливо виділити дві форми пам'яті: генетичну (спадкову) та онтогенетичну (прижиттєву) [5, 80].

Ю. Лотман, А. Гуревич, А. Моль розглядають пам'ять з позицій культурологічного підходу як культурно-історичну спадщину, своєрідний духовний потенціал народу.

Французький соціолог Моріс Хальбвакс вважав, що пам'ять виникає у людини лише у процесі соціалізації. Навіть найособистіші спогади виникають тільки через комунікацію та взаємодію в межах соціальних груп. [1, 36].

Культурна пам'ять, як термін, вперше був вжитий німецьким єгиптологом Яном Ассманом в однойменній книзі. Згодом ця тема згадувалася у дослідженнях у галузі історіографії та культурології, проте актуалізовано дане поняття відносно нещодавно – лише в 1970-1990 роки. У цей же час пожвавлюється інтерес науковців до поняття ідентичності.

Як зазначив Ян Ассман: «Колективна ідентичність є справою ідентифікації з боку окремих особистостей, які блеруть участь у ній. Вона не існує «сама по собі», але завжди лише тією мірою, в якій її визнають своєю певні люди» [1, 142].

Щодо трактування поняття культурної пам'яті, Ассман вважає її особливою символічною формою передачі та актуалізації культурних змістів, що виходить за рамки досвіду окремих людей або груп [1].

«Культурна пам'ять – не просто зв'язуюча нитка між минулим, теперішнім та майбутнім, а за своєю сутністю вона є дещо більше: вона – стала умова збереження людством самого себе, своєї власної ідентичності, умова усвідомлення суспільством безперервності свого буття!» [10, 231].

На думку Т. Рагозіної: «пошук механізмів історичної наступності шляхом осмислення сутності культурної пам'яті зорієнтований також на виявлення єдності людського роду (природи його ідентичності), дана обставина додатково актуалізує проблему культурної пам'яті як форми тотожності буття минулого з сучасним і майбутнім» [11, 3].

Пам'ять – окрема, самостійна категорія наукового пізнання, яка тісно переплітається з суспільною історією, ментальністю, культурною традицією та психологією певного народу. Нашу увагу привертають українські виміри пам'яті, її тенденції розвитку, які допоможуть скласти цілісну модель сучасної української культури.

Історична пам'ять українців досить травмована тривалим знаходженням в умовах бездержавності та культурної асиміляції. Зараз вона перебуває у кризовому стані. Виявами цієї кризи є співіснування у колективній свідомості різних проекцій українського минулого.

«Перспективою розбудови української нації та відродження культури і традицій є примирення суспільної думки навколо «болючих» тем історії. У пошуках національної ідентичності українці долають непростий шлях «зламу» стереотипів, деміфологізації поглядів на своє минуле, вчаться оцінювати національну історію» [9, 142].

Сучасне українське суспільство зараз знаходиться у стані створення національних ідеалів на фоні глобальних ціннісних установок, проте досі це не призвело до однозначних уявлень та висновків, оскільки процес формування національної ідентичності складається з ряду аспектів – політичних, культурних та ідеологічних, а погляди істориків, культурологів, політиків та філософів при розгляді даного питання дещо розмежовуються.

У перше механізм культурної ідентифікації був розкритий в психологічній концепції З. Фрейда, як спроба дитини прийняти силу батька або матері (лідерів) і, таким чином, зменшити почуття страху перед оточуючим світом.

Американський соціолог Г. Абрамсон запропонував типологію персоніфікації, які втілюють в собі форми культурної ідентифікації:

- тип «традиціоналіста» – культурні меншини;
- тип «прибульця» – неофіта;
- тип «вигнанця» – протилежний неофіту;
- тип «євнуха» – люди, які позбавлені пам'яті про своє культурне минуле.

Опозицією до нормальної культурної ідентичності виступає поняття «маргінальність» – результат конфлікту з суспільними нормами [3].

Національна ідентифікація – процес самоототожнення з нацією на основі будь-якого зв'язку, а також включення у власний світ й прийняття норм, цінностей та зразків цієї нації [2, 43].

Звідси витікає ще декілька понять, зокрема: «національна самосвідомість» – стійка система понять, уявлень індивіда про себе, як про представника певної нації; етнічна самосвідомість – прилучення до культури своїх предків [2, 64, 68].

Отже, культурна ідентифікація – це самовідчуття людини всередині конкретної культури. Важливу роль у визначенні культурної ідентифікації відіграють звичаї, які згодом перетворюються на традиції.

Із самого початку українська національна культура і українська національна ідентичність були максимально наближені до самосвідомості, менталітету народних, селянських мас. І це вирішальний момент у розумінні української національної ідентичності. В українській мові звучить душа народу [6].

Е. Сміт виділяв такі найголовніші риси національної ідентичності, як: історична територія або рідний край; спільні міфи та історична пам'ять; спільна масова, громадянська культура тощо [13, 23].

Яка роль відводиться народній пісні у процесі становлення національної ідентичності? Народна пісня відображає багатовікову історію українського народу, звеличує його мову, виховує емоційне сприйняття дійсності через «кордоцентризм» − філософію серця.

Кордоцентризм (від лат. «cordis − серце) − розуміння дійсності не стільки мисленням («головою»), скільки «серцем» − емоціями, почуттями, внутрішнім, «душею». В європейській філософії кордоцентризм поділяли Б. Паскаль, нім. пієтисти і нім. романтики (Новаліс та ін.), частково Л. Феєрбах.

Тому стає зрозумілим вплив культурно-історичного досвіду на формування національної ідентичності. Народна пісня в цьому слугує одним із компонентів колективної пам'яті, яка здатна залучити основну масу населення України до почуття історичної приналежності та поваги до минулого.

Тема ідентичності українського пісенного виконавства у світовому просторі надзвичайно важлива, оскільки пісенна культура впливає на різні сфери формування особистості у суспільстві, вона виховує національний патріотизм та допомагає зміцнити самосвідомість.

На думку І. М. Савицької «національна ідентичність – складне, органічне й історично зумовлене та сформоване явище, яке слід розглядати в єдності внутрішніх і зовнішніх зв'язків, спираючись на його витоки, традиції, особливості втілення і загальною культурною перспективою. Базисною основою цієї єдності є ідея державотворення, яка передбачає реалізацію та взаємодію таких принципів, як національної ідентифікації, історичності, етнічності та духовності» [12, 255].

Українська народна пісня є невід'ємною складовою культури в цілому. Вона яскраво відображає норми та цінності нації, складає уявлення про конкретний історичний період, репрезентує традиції конкретного народу, формуючи соціокультурну ситуацію загалом.

Культурний спадок як продукт духовної культури минулого виступає скарбницею історичної пам'яті народу. Народна пісня, як зразок культурної пам'яті, щонайкраще відображає історичний процес розвитку будь-якої держави, оспівуючи всі моменти, які відбувалися на території країни, вислављяє її національних героїв, висвітлює зміни в культурі та розповідає про побутове життя українців.

Українська народна пісня є розмаїттям жанрів словесно-музичного мистецтва – це побутові пісні, думи, балади, пісні календарно-обрядового циклу, голосіння, романси, історичні пісні. Окреме місце в історії культури України посідають весільні пісні.

Отже, еволюцію народнопісенної культури в часопросторі ХХІ ст. можна розглядати в контексті світового та національного культуротворчого процесу, а саму українську народну пісню – одним із основних джерел національного відродження.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що народнопісенне виконавство розглянуто як зразок культурної пам'яті в контексті формування національної ідентичності.

Висновки. Основу національної та культуротворчої ідентичності складає самоідентифікація особистості, визначення власної приналежності в процесі отримання етнокультурної інформації, пошуку архетипів, ідей, культурних інваріантів. Люди фіксують власну соціокультурну ідентичність за допомогою певних символів – мови, релігії, історії, способу існування, стилю одягу, звичаїв та обрядів, пісень і танців.

Отже, народній пісні, яка є одним із зразків культурної пам'яті, належить провідна роль у збереженні та передачі інформації від покоління до покоління, вона є культуротворчим відображенням національного минулого та перехідною ланкою до майбутнього.

Література

1. Ассман Я. Культурная пам'ять : Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М. : Языки славянской культуры, 2004. 363 с.

2. Баронин А. С. Этнопсихология: Учеб. пособие. Київ: МАУП, 2000. 116 с.
3. Гончарук Т. В. Культурологія : Навчальний посібник. Тернопіль : Карт-бланш, 2004. 213 с.
4. Заброцький М. М. Вікова психологія : Навч. посіб. 2-ге вид., випр. і доп. К. : МАУП, 2002. 104 с.
5. Клиническая психология : Учебник / Под ред. Б. Д. Карвасарского. СПб : Питер, 2004. 960 с. (Серия «Национальная медицинская библиотека»).
6. Культурологія : теорія та історія культури. Навч. посіб. Видання 3-є, перероб. та доп. / За ред.. І. І. Тюрменко. Київ : Центр учбової літератури, 2010. 370 с.
7. Лапп Д. Искусство помнить и забывать. СПб. : Питер, 1995. 261 с.
8. Основы психологических знаний : Учеб. пособие / Авт.-сост. Г. В. Щекин. 4-е изд., стереотип. Київ: МАУП, 2001. 128 с. : ил.
9. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті : монографія. Київ : Академвидав, 2018. 304 с.
10. Рагозина Т. Э. Культурная память и идентичность // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Культурологія. 2009. Вип. 4. С. 229-235.
11. Рагозіна Т. Е. Культурна пам'ять як механізм соціально-історичної наступності. [Текст] : автореф. дис.. канд. філософ. наук : спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії». ДВНЗ «Донецький національний технічний Університет». Донецьк, 2010. 20 с.
12. Савицька І. М. Проблеми формування національної ідентичності через призму історичної пам'яті в сучасному суспільстві // Гілея : науковий вісник. 2014. Вип. 87. С. 255-257.
13. Сміт Е. Національна ідентичність. Пер з англ.. П. Таращук. Київ: Основи, 1994. 223 с.

References

1. Assman Ja. (2004). Cultural Memory: A Letter, a Memory of the Past and Political Identity in the High Cultures of Antiquity. Moscow : Languages of Slavic culture [in Ukrainian].
2. Baronin A. S. (2000). Ethnopsychology : Proc. Allowance. Kyiv: MAUP [in Ukrainian].
3. Ghoncharuk T. V. (2004). Culturology : Proc. Allowance. Ternopil : Kart-Blansh [in Ukrainian].
4. Zabrocjkyj M. M. (2002). Age psychology. Kyiv: MAUP [in Ukrainian].
5. Clinical Psychology. (2004). Ed. BD Karvasarskiy. SPb: Piter [in Russian].
6. Culturology: theory and history of culture (2010). For ed. I. I. Turmenko. Kyiv: Center for Educational Literature [in Ukrainian].
7. Lapp D. (1995). The art of remembering and forgetting. SPb: Piter [in Russian].
8. Fundamentals of psychological knowledge (2001). For ed. Gh. V. Shhekyn. 4th Ed. Kyiv: MAUP [in Russian].
9. Pukhonsjka O. (2018). Literary Dimension of Memory : Monograph. Kyiv: Akademvydav [in Ukrainian].
10. Raghozyna T. (2009). Cultural memory and identity // Scientific notes [National University of Ostroh Academy]. Sir : Culturology. 4th Ed. [in Russian].
11. Raghozyna T. E. (2010). Cultural memory as a mechanism of socio-historical continuity. Author's abstract Dis .. Cand. philosopher. Sciences : special 09.00.03 «Social Philosophy and Philosophy of History». Donetsk National Technical University. Donetsk [in Ukrainian].
12. Savycjka I. M. (2014). Problems of formation of national identity through the prism of historical memory in modern society. Gilea: Scientific Bulletin [in Ukrainian].
13. Smith E. (1994). National Identity [from English per. P. Tarashchuk]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].

Ф І Л О Л О Г І Я

УДК 141.332:81.271.2

Кундеревич Олена Вікторівна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-7248-5033
l.kunderevich@gmail.com

СПЕЦИФІКА МОВНИХ ЖАНРІВ ТА КРАСНОМОВСТВО В РАННІЙ ХРИСТИЯНСЬКІЙ ФІЛОСОФСЬКО-ТЕОЛОГІЧНІЙ ДУМЦІ

Метою роботи є аналіз ставлення ранніх християнських мислителів до мистецтва слова, до поезії та красномовства, з'ясування ролі і значення таких мовних жанрів, як «хвала», «плач», «сповідь». **Методологія дослідження** базується на застосуванні загальнонаукових та спеціальних методів пізнання, зокрема: аналізу, синтезу, логічного методу та методу узагальнень. **Наукова новизна** полягає у запровадженні твердження про те, що поряд із засудженням красномовства як марнослів'я, християнські мислителі надали цьому мистецтву нового сенсу та досвіду через використання в проповідях цитат зі Святого Письма. **Висновки.** Ранні християнські мислителі велику увагу приділяли мовним мистецтвам з метою формування нової християнської теорії слова, тобто мистецтва слова, в широкому розумінні цього терміну. Отцям Церкви багато вдалось переосмислити з античної естетичної спадщини, щоб усвідомити місце, функції та значення мовних мистецтв в християнському культі та культурі в цілому. Надалі богослови, філософи й філологи вшановували їх досвід, та спиралися на їх тексти як на зразки в теоретичному й практичному планах.

Ключові слова: красномовство, християнство, апологети, християнська культура, філософсько-теологічна думка, слово, плач, хвала, сповідь.

***Кундеревич Елена Викторовна**, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии Киевского национального университета культуры и искусств*

Специфика словесных жанров и искусства слова в ранней христианской философско-теологической мысли

Целью работы является анализ отношения ранних христианских мыслителей к искусству слова, к поэзии и красноречию, выяснение роли и значения таких речевых жанров, как «хвала», «плач», «исповедь». **Методология** исследования базируется на применении общенаучных и специальных методов познания, в частности: анализа, синтеза, логического метода и метода обобщений. **Научная новизна** заключается во введении утверждения о том, что наряду с осуждением красноречия как пустословия, христианские мыслители придали этому искусству новый смысл и опыт посредством использования в проповедях цитат из Священного Писания. **Выводы**. Ранние христианские мыслители большое внимание уделяли искусству слова с целью формирования новой христианской теории слова, понимаемой в самом широком смысле. Отцам Церкви много удалось переосмыслить из античного эстетического наследия, чтобы осознать место, функции и значение языковых искусств в христианском культе и культуре в целом. В дальнейшем богословы, философы и филологи оценили их опыт, и опирались на их тексты как на образцы в теоретическом и практическом планах.

Ключевые слова: красноречие, христианство, апологеты, христианская культура, философско-теологическая мысль, слово, плач, хвала, исповедь.

***Kunderevich Elena,** PhD in Philosophy, associate professor, associate professor of the Department of Philosophy Kyiv National University of Culture and Arts*

Specifics of verbal genres and art of the word in early christian philosophical-theological thought

The purpose of the article is to analyze the attitude of early Christian thinkers to the art of the word, to poetry and eloquence, to clarify the role and significance of such speech genres as "praise," "crying," "confession." **The methodology** is based on the application of general scientific and special methods of cognition, in particular: analysis, synthesis, the logical method and the method of generalizations. **The scientific novelty** lies in the introduction of the statement that, along with the condemnation of eloquence as idle talk, Christian thinkers gave this art a new meaning and experience through the use of quotations from Holy Scripture in sermons. **Conclusions.** Early Christian thinkers paid great attention to the art of the word to form a new Christian theory of the word, understood in the broadest sense. The Fathers of the Church managed to rethink a lot from the ancient aesthetic heritage to realize the place, functions, and significance of linguistic arts in the Christian cult and culture in general. In the future, theologians, philosophers, and philologists assessed their experience and relied on their texts as models in theoretical and practical terms.

Key words: eloquence, Christianity, apologists, Christian culture, philosophical and theological thought, word, crying, praise, confession.

©Кундеревич О. В., 2018

Актуальність теми дослідження. В давні часи людство з підвищеним інтересом та священною повагою ставилось до слова, вбачаючи в ньому магічні та сакральні сили, глибинну енергетику й зв'язки з сутнісними основами буття. І християнство не було в цьому виключенням. Воно добре засвоїло вербальні інтуїції давнього світу. Відмовившись від деяких з них, що не відповідали їх доктрині, християни активно розвивали інші, усвідомивши Слово початком та джерелом світу.

Важливість живого слова, яке не тільки несе думку, але й торкається серця є вічною темою. Актуальним є сьогодні прагнення знань основ риторики та вивчення особливостей становлення та розвитку риторського мистецтва в різні часи, та в різних культурах. Особливу увагу привертають дослідження, що присвячені християнсько-теологічній думці.

Апологетами називають перших християнських мислителів II-III ст., що свідомо стали на позиції послідовників боротьби з дохристиянською культурою в усіх її основних аспектах. Важливими є розуміння тих трансформацій, яких набула християнська культура завдяки так званому «Капподікійському гуртку», до якого входили: Василій Кесарійський, Григорій Ниський, Григорій Богослов та інш. Нова духовно-моральна позиція надала можливості апологетам гостро реагувати на негативні явища античної культури. В полеміці з нею починається формування та обґрунтування засад та принципів нової культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Історію риторики досліджували: Н. Абрамова, Л.Кравець, С.Маслюк, І.Чепіга та ін. Ранній християнській філософсько-теологічній думці присвячені роботи: В.Бичкова, В.Лазарєва, О.Лосєва, О.Уварова, М.Холла та ін.

Метою роботи є аналіз ставлення ранніх християнських мислителів до мистецтва слова, до поезії та красномовства, з'ясування ролі і значення таких мовних жанрів як «хвала», «плач», «сповідь».

Наукова новизна полягає у запровадженні твердження про те, що поряд із засудженням красномовства як марнослів'я, християнські мислителі надали цьому мистецтву нового сенсу та досвіду через використання в проповідях цитат зі Святого Письма та прагнення того, щоб слово було дієвим, базувалось на потужному потенціалі вчинку.

Виклад основного матеріалу. Суперечливим та складним було ставлення ранніх християн до мистецтва слова, до поезії та красномовства. Ритори одночасно були ще й адвокатами, їх праця шанувалась у всій імперії. До прийняття християнства перші отці церкви теж були риторами. Зі свого досвіду вони добре знали як може бути використано слова, його потужна сила. І не завжди ця сила використовується, щоб служити істині Часто-густо саме задля того, щоб виправдати неправду та оману. Ритори накопичували неабиякі статки, а головним завданням було – мати успіх у слухачів. Таким чином, за часів апологетів (II-III ст.) мистецтво красномовства втратило своє практичне значення та перетворилося на «чисте мистецтво», бо ритори були схожі на акторів, яких мало турбував зміст промови.

Усна мова, що іноді організована дуже художньо, лякала перших християнських мислителів своїм пафосом. Оскільки Святе Писання було прийнято як божественний законодавчий документ, то всі промови та декламації втрачали значення поряд з цим осередком мудрості та простоти. Пізніше, в IV ст. з'являються прекрасні зразки християнського красномовства: проповіді Іоанна Златоуста, Григорія Назіанзіна, Василія Великого. Тоді вже християни змогли по-справжньому оцінити мистецтво слова та використати його задля поширення християнської релігії.

Особливою і цікавою постаттю серед апологетів є Ориген. Він був першим християнським мислителем, що прагнув створити систематичне християнське вчення. Основи свого вчення він виклав у трактаті «Про начала». Мислитель був переконаний в тому, що біблійні пророки та євангелісти виклали у своїх творах тільки частину того знання, яким володіли, залишаючи іншу частину під таємницею мовчання. Слід згадати, що саме Ориген був засуджений Церквою, як єретик, в тому числі через те, що вважав, що існують дві мудрості: божественна і людська, і два види знання: речей божественних та речей людських. Якщо останнє доступне людському розуму, то перше пізнати складно, але все ж таки можливо. Найголовнішим у пізнанні є «небесний гносис» – знання духовних сутностей та самого Бога. Саме до з'ясування шляхів оволодіння «небесним гносисом» і прагнув Ориген. Він не дає точного визначення гносиса, тому що не знаходить адекватного вираження в слові. У нього гносис – це деякий складний, багатоаспектний феномен, що наближається до глибинного споглядання. «Бог – все в усьому – це останнє значення, яке гносис має у Оригена, і цей гносис у нього є блаженством»[1, 54].

Позараціональними шляхами, на думку Оригена та інших ранніх християнських мислителів, реалізується істинний «гносис». Водночас, глибина та містичність цього «гносису» має бути все ж висловлена. Тому важливе значення приділялось християнськими мислителями значенню слова, особливо імен, які на думку Оригена, даються речам і людям не випадково. Що ж дає «силу» самому слову та його значенню? Ориген говорить, що «внутрішня» сила слів полягає в особливості звуків. Тому, формули-заклинання та магічна сила імен можуть бути дієвими тільки на мові-оригіналі і не зберігають свого впливу при перекладі на інші мови.

Тема значення слова, імені, звуку, голосу цікавили протягом всього життя і бл.Августина. Свої міркування з цих тем отець церкви виклав в книгах: «Про вчителя» , «Про християнську науку» та у «Сповіді». Августин вважає, що просто за допомогою слів неможливо навчитися, бо критерієм істинності будь якого

тексту є саме істина, яка «живе» всередині кожної людини. Але мова в нього йде не про буквальне значення слів та знання істини, а про переносне. Відбувається ж справжнє пізнання «крізь відображення в загадці». Пізнавши її, християнин втілює ці значення в життя, у вчинки, тим самим демонструючи «силу слова» в дії.

Св. Григорій Богослов вказує на «духовний порядок» християнського красномовства, що відрізняється від настанов античних риторів. Сенс полягає в тому, що християнський проповідник повинен спочатку очиститись по-справжньому, а потім вже проповідувати премудрість Божу. Пройти не просто «аскетичними шляхами» самовдосконалення, а глибоко відчути процес внутрішньої трансформації через прийняття таїнств, особливо покаяння та євхаристії. Головним результатом поєднання духовного досвіду християнина і його проповідництва є сходження на нього Духа Святого, що надає християнину дар красномовства для вираження духовного досвіду й християнського вчення. Таким чином, красномовство набуває, крізь найбільш обдарованих та освічених християнських мислителів, нового значення в культурі.

Якщо багато хто з апологетів засуджували красномовство, як марнослів'я, то отці IV ст. роздивилися в ньому і велику користь, одухотворивши це мистецтво новим релігійним досвідом. Одним з головних засобів одухотворення красномовства ранньовізантійські богослови вбачали в постійному використанні цитат зі Св. Письма в своїх промовах. Цитати з письма були й головним аргументом в промовах, й важливим фактором одухотворення. Таким чином, вишукана проповідь талановитого пастиря в змозі змінити людину практично так само, як змінює її багатолітнє життя сподвижника. Саме про таке «слово» Василій Великий говорив, що воно «більше» від конкретної справи.

З розвитком християнської мовної культури виникають нові жанри мовних мистецтв, або модифікуються ті, що вже існували в давньому світі. Наприклад, такі жанри як – «хвала» та «плач» осмислюються отцями Церкви по-новому й вказують на їх особливу роль у формуванні традицій християнської культури. Св. Василій інтуїтивно відчуває, що слова про святих не можуть просто слідувати правилам хвалебних слів, як це було в античності. І хоча християнські проповідники використовували, як правило, ті ж самі мовні прийоми, що й античні оратори, але вони вважали, що їх хвала повинна бути діяльнісною, тобто реально наштовхувати слухачів на шлях доброчинного життя.

У Григорія Богослова є міркування щодо суті й значення для християн «хвали» як мовного жанру. Хвала промовляється, на думку Константинопольського архієпископа, не для того, щоб додати слави тим, чиї справи й чиє життя самі себе прославили, «але щоб прославилися ті, хто схвалює, й засяяли чесноти тих, хто їх слухає, в споминах про мучеників знаходили для себе стимул до подвигів»[2]. Отці Церкви щедрі на хвалебні слова мученикам, святим, взагалі доброчинним людям. Хвала складає важливу й більшу частину письменницької спадщини представників патристики ранньовізантійського періоду.

В християнській культурі активно розвивається ще один важливий мовний жанр – жанр «плачу», як особлива риторико-поетична форма переказу своїх внутрішніх переживань. Щоправда, отці Церкви не дають теоретичних обґрунтувань цьому цікавому жанру, але самі зразки його достатньо говорять про характер і місце в християнській мовній традиції. Особливо яскраві «плачі» ми знаходимо у Григорія Богослова.

Плач – це є дуже інтимне, глибоко особисте висловлювання душі про свою глибинну тугу, яка є більшою за всі людські страждання. Це не просто «голосіння» чи «самозасудження», бо душа тут відкривається самому Богу, сповідається йому з слізьми в своїх гріхах, в своїй немічності щодо їх подолання й утриманню в собі образу Бога. Плач, таким чином, є високохудожньою формою каяття. Він приносить духовну радість (не дивлячись на те, що це плач!) тому, хто плаче, і як результат – свідчення про правильність обраного шляху.

Важливо визнати, в цьому контексті, позитивне психологічне та моральне значення за сповіддю, яка є вербалізацією думок, переживань, які не знаходять упорядкування, а можливо й належного осмислення у свідомості людини. Відкрите визнання того, що бентежить людину – полегшує її душу. «Думка – початок і корінь гріха, коли приховують, переходить в справу темряви»[3]. Оригін порівнював несповіданий помисел-проступок з неперетравленою їжею, яка обтяжує собою людину, і від якої вона всіляко намагається звільнитися. Таїнство покаяння є засобом звільнення. «Це діяння, − за словами єпископа Ігнатія, − сповнено незвичайної душевної користі: жоден подвиг не вбиває пристрастей з такою силою, як цей. Пристрасті відступають від того, хто постійно сповідується»[4].

Якщо існує суб'єктивна можливість виправлення, покаяння є всесильним лікарем. Із справжнім покаянням пов'язане таке поняття, як щирість. Найбільш явною ознакою справжнього сердечного розкаяння служать гарячі й щирі сльози. Плакав в покаянні своєму Давид (Пс VI, 70), Ахав (3 Цар XXI, 27) і весь Ізраїль (Ієрем XXXI, 18), плакав гірко апостол Петро, коли зрікся Христа і за виразом св. Іонна Златоуста: «з сліз своїх зробив друге хрещення». В сльозах, так би мовити, зменшується міць грішної душі. Вважається, що покаяння може тривати все життя. Так, наприклад, Марія Єгипетська все життя каялася в пустелі в гріхах молодості. Але ж хіба в інших випадках, при справжньому покаянні людина не отримує прощення гріхів? Справжнє розкаяння є духовною та психологічною потребою людини, як істоти моральної та соціальної. Те, що неможливо приховувати надалі в собі має знайти вихід. Способом такого внутрішнього звільнення і виступає сповідь, що очищує совість людини, що кається.

Класичним зразком літературної сповіді, що поклав початок «сповіді» як особливого жанру, став твір «Сповідь» Августина. Зміст «Сповіді» ніби вкладається в форму еліпса з двома центрами, в одному з яких Бог, а в іншому августинівське «Я», теоцентризм поєднується з егоцентризмом. Причина теоцентризму – глибока і щира релігійність Августина. Причина егоцентризму і в особливостях жанру і в тому, що сповідь обумовлює самоаналіз, саморозкриття, самозаглиблення. До того ж це релігійна сповідь, що сприяє «очищенню» індивідуальної душі для наступного спілкування з Богом. Августин вважає, що почуття провини повинно бути фундаментальним, базовим моральним почуттям людини, та ще більш фундаментальним повинно бути почуття подяки Богу. Саме в цьому, на його думку, має полягати дійсне благочестя та праведність. Августин пише про силу сповіді, що з глибини душі звертається до Бога. Символ християнської жертви – це жертва нашого серця, нас самих заради відновлення та воскресіння в «новому світі». В своєму творі, Августин ставить собі запитання про те, чи потрібно про все це знати іншим людям? Чи не стосуються подібні запити тільки самої людини, що кається? Августин приходить висновку, що його сповідь стосується людей, коли вони вислухають її з любов'ю, можуть з неї скористатися. «Але яке мені діло до людей? Чи потрібно мені, щоб вони слухали мою сповідь, начебто вони мали вилікувати "всі мої недуги. Рід людський цікавий пізнавати чужі гріхи, але лінивий виправляти свої»[5].

Актуальність думки Августина полягає в тому, що людина, яка читає його «Сповідь», знала його, чи ні, скільки б не пройшло часу, бачить його таким, який він є зараз, кожну хвилину сповідається перед нами. В своїх давніх гріхах він сповідався Богові, усвідомив відпущення гріхів. Але люди ніколи не запитують: «яким ти був колись?». Їх цікавить: «хто ти є зараз?». «Одні мене знають, інші – ні. Вони чули щось від мене, чи, скоріше, про мене, але слух їхній не сягає мого серця, де я справді є самим собою. Отже, вони хочуть почути мою сповідь про те, який я всередині себе, куди не сягає ні їхній слух, ні зір, ні думки. Вони хочуть почути і готові повністю повірити мені, але чи вони могли б пізнати? Адже саме любов – джерело їхньої доброти, каже їм, що я не брешу у своїй «Сповіді» про себе, і вона сама в них довіряє мені»[6]. Сповідь, таким чином, стає дієвим поштовхом до змін та, водночас, виступає і мистецтвом, яке своєю силою здатне впливати на інших. Августинова «Сповідь» навчає душевній праці, безкомпромісно висвітлюючи одночасну велич і немічність людини. Перемога добра відбувається завдяки тяжкій моральній праці, за словами С.Булгакова: «Добро здійснюється в світі лише вільним подвигом»[7, 224].

Висновки. Ранні християнські мислителі велику увагу приділяли мовним мистецтвам з метою формування нової християнської теорії слова, тобто мистецтва слова, в широкому розумінні цього терміну. Отцям Церкви багато вдалось переосмислити з античної естетичної спадщини, щоб усвідомити місце, функції та значення мовних мистецтв в християнському культі та культурі в цілому.

Отже, християнське мистецтво слова – це більше ніж наука, або чисто мовна практика. Проповідник, перш за все, − істинний християнин, який очистив свій дух від всього зайвого, той, що має досвід духовного життя, та той, що отримав як дар − проповідницьку мудрість. Християнство постає, перш за все , як мудрість життя, праведність та доброчинність. Тому, мудрим постає не той , хто красиво говорить, а той, хто виявляє чесноти своїми вчинками.

Надалі богослови, філософи й філологи вшановували досвід ранніх християнських мислителів, та спиралися на їх тексти, як на зразки в теоретичному й практичному планах. Сьогодні Слово також примушує замислитись нас не менше, ніж ранніх отців Церкви, ми стоїмо перед таємницею, яку намагаємося розгадати протягом тисячоліть.

Література

1. Болотов В.В. Учение Ориена о Св.Троице. Санкт-Петербург, 1879, 144 с.
2. Ориген. О началах. Самара: Изд.-во "РА", 1993, 320с., С.46.
3. Смирнов В. Исповедь и покаяние в древних монастырях Востока. Богословский вестник, апр. 1905, Т 2, № 4. С. 733-774, С.763
4. Там само, С.755
5. Св. Августин Сповідь / Пер з лат: Юрія Мушака. Київ: Основи, 1999, 319с., С.172
6. Там само, С.173
7. Булгаков С.Н. Свет невечерний. Москва. 1994, 415 с.

References

1.Bolotov V.V. (1879). Orien's teachings about Holy Trinity. St. Petersburg [in Russian].
2.Origen (1993). About the beginnings. Samara: Publishing House "RA" [in Russian].
3.Smirnov V. (1905). Confession and Repentance in the Ancient Monasteries of the East. Bogoslovskiy vestnik, T 2, № 4, 733-774, 763 [in Russian].
4.Right there, 755[in Russian].
5.St. Augustine Confession (1999). (Yu. Mushak Trans). Kyiv: Fundamentals [in Ukrainian].
6. Right there, 173 [in Ukrainian].
7. Bulgakov S.N. (1994). Light is not evening. Moscow [in Russian].

УДК 651.926

Палєй Тетяна Анатоліївна,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри міжнародних відносин
Київський національний університет
культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-1615-8251

Огороднікова Олена Валеріївна,
магістр, факультет міжнародних відносин
Київський національний університет
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-7006-753X
ogorodnikovaolena@gmail.com

ПЕРЕКЛАД ТЕКСТІВ СПОРТИВНОЇ ТЕМАТИКИ: ОСОБЛИВОСТІ ТА РІЗНОВИДИ

Мета дослідження. Виявити специфіку перекладу текстів спортивної тематики у контексті стилістичних особливостей відповідно до їх категоризації; проаналізувати особливості перекладу спортивної термінології. **Методологію дослідження** становить органічна сукупність описового методу, семантико-стилістичного аналізу, аналізу словникових дефініцій та перекладацького аналізу. **Наукова новизна** статті полягає у дослідженні та аналізі стилістичних особливостей перекладу тексту спортивної тематики різних стилів мовлення та виявленні специфіки перекладацької діяльності. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження різновидів текстів спортивної тематики у контексті стилістичних особливостей відповідно до їх категоризації, виявлено специфічні особливості перекладу з англійської на українську мову, відповідно до граматичних, лексичних, стилістичних та інших характеристик. Розглянуто особливості наукового, офіційно-ділового та публіцистичного стилю і сформульовано головні завдання, принципи й методи перекладацької діяльності відповідно до стильової приналежності текстів спортивної тематики. Проаналізовано особливості спортивної термінології та виявлено пріоритетні методи перекладу.

Ключові слова: спортивна тематика, переклад, функціональні стилі мовлення, стилістичні особливості.

Палей Татьяна Анатольевна, *кандидат филологических наук, доцент кафедры международных отношений, Киевский национальный университет культуры и искусств;* ***Огородникова Елена Валерьевна,*** *магистр, факультет международных отношений, Киевский национальный университет культуры и искусств*

Перевод текстов спортивной тематики: особенности и разновидности

Цель исследования. Выявить специфику перевода текстов спортивной тематики в контексте стилистических особенностей в соответствии с их категоризации; проанализировать особенности перевода спортивной терминологии. **Методологию исследования** составляет органическая совокупность описательного метода, семантико-стилистического анализа, анализа словарных дефиниций и переводческого анализа. **Научная новизна** статьи заключается в исследовании и анализе стилистических особенностей перевода текста спортивной тематики разных стилей и выявлении специфики переводческой деятельности. **Выводы.** В результате проведенного исследования разновидностей текстов спортивной тематики в контексте стилистических особенностей в соответствии с их категоризации, выявлены специфические особенности перевода с английского на украинский язык, в соответствии с грамматическими, лексическими, стилистическими и другими характеристиками. Рассмотрены особенности научного, официально-делового и публицистического стиля и сформулированы главные задачи, принципы и методы переводческой деятельности в соответствии с стилевой принадлежностью текстов спортивной тематики. Проанализированы особенности спортивной терминологии и выявлены приоритетные методы перевода.

Ключевые слова: спортивная тематика, перевод, функциональные стили речи, стилистические особенности.

Paley Tatyana, *Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Department of International Relations, Kiev National University of Culture and Arts;* ***Ogorodnikova Helena,*** *master, Department of International Relations, Kiev University of Culture and Arts*

Translation of texts of sports thematics: features and varieties

The purpose of the article. Identify the specifics of the translation of sports texts in the context of stylistic features according to their categorization; to analyze the peculiarities of the translation of sports terminology. **The methodology** of this research is an organic set of descriptive methods, semantic-stylistic analysis, analysis of vocabulary definitions and translation analysis. **Scientific novelty** of the work is the study and analysis of the stylistic features of the translation of the text of sports themes of different styles of speech and the identification of the specifics of translation activities. **Conclusions.** As a result of the study of the variety of texts of sports subjects in the context of

© Палєй Т.А., 2018
© Огороднікова О. В., 2018

stylistic peculiarities according to their categorization, specific peculiarities of translation from English into Ukrainian, according to grammatical, lexical, stylistic and other characteristics were revealed. The peculiarities of scientific, official-business and journalistic style are considered, and the main tasks, principles, and methods of translation activity are formulated by the stylistic affiliation of texts of sports subjects. The features of sports terminology are analyzed, and priority methods of translation are revealed.

Key words: sports topics, translation, functional styles of speech, stylistic features.

Актуальність теми дослідження**.** На сучасному етапі масштабної популяризації фізичної культури та спорту в Україні та світі, величезної актуальності набуває всебічне висвітлення організаційних моментів, а в науковому обігу – поповнення методичного забезпечення освітнього процесу та нових досліджень і розробок з питань становлення та розвитку професійного спорту, а також удосконалення спортивної галузі. У зв'язку цим істотно зростає необхідність забезпечення професійного та висококваліфікованого міжкультурного комунікативного процесу серед організаторів змагань, спортсменів та вболівальників. Офіційною мовою Олімпійських ігр, чемпіонатів світу, міжнародних спортивних змагань є англійська, відтак офіційна документація потребує точного, професійного перекладу. Дослідження та аналіз особливостей перекладу різних стилів спортивних текстів, у зв'язку з недостатнім вивченням та висвітленням даного питання дозволить не лише якісно поліпшити сучасний стан перекладацької діяльності у галузі фізичної культури та спорту, а й поповнити науково-теоретичну базу новітніми розробками з метою залучення до освітнього процесу.

Метою статті є виявлення специфіки перекладу англомовних текстів спортивної тематики у контексті стилістичних особливостей відповідно до їх категоризації.

Аналіз публікацій. Проблеми перекладу спортивних текстів ставали темою досліджень на розвідок таких науковців як Т. Іщенко, яка проаналізувала різні підходи до вивчення фахових мов, їх характеристик та класифікацій («Комунікативні аспекти англійської фахової мови спорту», 2011), а також найскладніші аспекту перекладу спортивних текстів та запропонувала певні рекомендації перекладачам («Деякі особливості перекладу фахових текстів спортивної тематики», 2014); О. Боровська, У. Дмитрів та І. Стифанішин («Проблеми перекладу спортивної термінології», 2008) розглядають основні питання еквівалентності перекладу спортивної термі нології на тлі англійських та українських спортивних термінів; С. Зіборов («Метафори спорту в сучасній англомовній пресі», 2016) досліджує особливості функціонування спортивних метафор в сучасних англійських газетно-публіцистичних статтях; О. Алексєєв («Переклад абревіатур і акронімів в офіційних текстах олімпійської тематики», 2013) пропонує практичні прийоми перекладів абревіатур та акронімів в текстах офіційно-ділового стилю; Я. Писарєв («Переклад багатозначних спортивних термінів з англійської мови на російську», 2014) розглядає проблему перекладу полісемічної спортивної термінології; Н. Вишнева («Стилистические особенности перевода текстов спортивных новостей», 2015) акцентує увагу на вивченні стилістичних аспектів перекладу газетно-публіцистичного тексту спортивної тематики. Проте, подібних досліджень, з урахуванням величезної сфери охоплення матеріалу, нажаль замало, що й зумовлює актуальність дослідження.

Виклад основного матеріалу**.** Як складова загальної культури суспільства, фізична культура в Україні на сучасному етапі знаходиться у стані активного розвитку та масової популяризації серед населення, хоча, звичайно має певні організаційні особливості й проблеми, вирішення яких відбувається як з боку держави, так і з боку спілок та організацій різних форм власності. Ініціюючи активізацію реформування та розвитку спортивної галузі, Верховна рада України ухвалила низку законів, які визначають сферами впровадження фізичної культури виробничу, навчально-виховну та соціально-побутову; і з поміж іншого передбачають створення державою належних умов для «підготовки наукових та викладацьких кадрів, розвитку наукових досліджень у галузі фізичної культури та стимулює впровадження їх у суспільну практику» [6] та участь у міжнародній діяльності.

У рамках нашого дослідження акцентуємо увагу у першу чергу на необхідності забезпечення професійного та висококваліфікованого міжкультурного комунікативного процесу (організатори змагань, спортсмени, уболівальники), залучення до наукового обігу навчально-методичних рекомендацій, наукових програм та науково-публіцистичної літератури з метою поліпшення освітнього та інформаційного процесу у галузі фізичної культури та спорту. Безумовно, постає питання про забезпечення високого рівня перекладацької діяльності будь-якої класифікації, проте, відповідно до обраної теми, предметом дослідження якої є письмовий переклад письмового тексту спортивної тематики, вважаємо за доцільне провести аналіз стилістичних особливостей перекладу спортивного тексту різних стилів мовлення та виявленні специфіки перекладацької діяльності у кожному з них.

Варто зазначити, що ані жанрові види, ані стилістичні особливості тексту, не впливають на головну мету перекладацької діяльності, що передбачає цілісну (збереження єдності змісту і форми на новій мовній основі), достовірну й точну (рівноцінність передачі інформації) передачу змісту оригіналу з дотриманням стилістичних та емоційних особливостей авторського стилю засобами іншої мови. Проте, своєрідність функціональних стилів мовлення (розмовний, науковий, художній, офіційно-діловий, публіцистичний, конфесійний, епістолярний) передбачає використання перекладачем певних методів.

Відповідно до специфіки спортивної тематики, діяльність перекладача у межах письмового перекладу письмового тексту, передбачає головним чином роботу з текстами наукового (методичні рекомендації щодо організації та змісту вивчення фізичної культури, навчально-методичне забезпечення – підручники, посібники, робочі програми), офіційно-ділового (законодавча та нормативна спортивна документація, правила, регламент та протоколи змагань) та публіцистичного стилю (газетно-журнальні тексти: інтерв'ю з представниками спортивних федерацій та комітетів, відомими спортсменами та тренерами; статті присвячені історії окремих видів спорту, спортивним заходам та змаганням, діяльності спортивних організацій, клубів, команд, проблеми фінансування чи забезпечення спортивним обладнанням тощо).

Аналізуючи текстологічні аспекти перекладів фахових текстів спортивної тематики, Т. Іщенко акцентує на граматичних, лексичних, стилістичних та інших відмінних характеристиках між текстами мовою оригіналу та перекладу, що найбільш помітно при роботі з науковим – «наявність вторинної експресивної функції в англійському науковому тексті та повна її відсутність в українському» та газетно-журнальним стилем «значна частка прагматичної адаптації з урахуванням прагматики реципієнта тексту» [8, 266]. Переклад текстів спортивної тематики офіційно-ділового стилю має власні особливості, серед яких засоби вираження модальності (стилістичні та прагматичні характеристики) та синтаксичні розбіжності.

М. Брандес [6, 204], досліджуючи специфіку газетно-публіцистичного стилю у контексті стилістичного аналізу, зазначав, що на відміну від офіційно-ділового стилю, газетно-публіцистичний, у рамках системи масової комунікації, в якій йому відведена інформативна та пропагандистсько-агітаційна функції, індивідуалізовано відповідно до вікових, ідеологічних та соціальних груп людей, що й зумовлює певну експресивність та емоційність, конкретизованих у відповідних мовних жанрах. На його думку, ціннісне ставлення до викладених фактів в газетно-журнальних публікаціях виражено не у підтексті, як наприклад в художніх творах, а безпосередньо у тексті.

М. Сердобінцев [11, 61–71], вивчаючи стильову структуру газетного тексту, характеризує її головні риси – документалізм, стриманість та офіційність, певна узагальненість, наступним чином: документально-фактологічна точність вираження, що проявляється у використанні термінів, обмеженні метафоризації термінів, широкому використанню професіоналізмів; застосуванні іменного характеру мови та своєрідності фразеології з метою підсилити увагу до значимих фактів; абстрагованість та понятійність викладу матеріалу як підсумок аналітичності та фактографічності.

Відтак, у контексті лексичних особливостей перекладу публіцистичного тексту спортивної тематики, варто звернути увагу на аспекти в яких наявні лексико-семантичні та структурні відмінності між мовою оригіналу і перекладу, що вимагає перебудови структури синтаксису речення або застосування лексико-семантичних трансформацій, насамперед: назви, слова які мають два або більше значень, абревіатури, неологізми, образна фразеологія та терміни. Певні труднощі викликає також переклад кліше та розмовних лексичних елементів.

Серед семантично-стилістичних особливостей газетно-публіцистичного тексту варто закцентувати увагу на перекладі епітетів, які у кожній окремій статті мають власну суб'єктивну оціночність; метафор; стилістичних порівнянь (створення образу за рахунок співставлення одного об'єкта з іншим, виражене дієсловами seems, resembles, looks like, а також порівняльними зворотами або підрядними порівняльними зворотами); метонімії (заміні одного слова іншим, суміжним за сенсом, що здійснюється на основі простових, часових або логічних зв'язків); образні вирази та алюзії.

Велика кількість невластивих іншим стилям лексичних поєднань та образне вживання слів (метонімії та метафори) у газетно-публіцистичному стилі викликають певні труднощі перекладу текстів спортивної тематики, які полягають у відмінностях між метафоричними системами та відсутності у мові перекладу характерних для мови оригіналу метафоричних образів. М. Антонівська [2, 20] акцентує на доцільності застосування традиційного для теорії та практики перекладу розмежування метафор, адже від цього залежать особливості їх перекладу. Відтак, при перекладі конвенціональних метафор доцільно знайти загальновживаний аналог в мові перекладу, а при перекладі авторських метафор – намагатися робити його максимально наближеним до мови оригіналу. Аналізуючи найпоширеніши класифікації метафор та способи їх

перекладу, авторка зазначає, що головною умовою все ж лишається розуміння її лексико-семантичного та експресивно-оцінного наповнення, а превалюючим принципом – збереження аналогічного метафоричного образу, який у процентному відношенні становить 80 %, тоді як принцип перефразування та заміна еквівалентної метафори у мові перекладу – 15 та 5 % відповідно.

Варто зазначити, що використання семантичної структури та стилістичних прийоми у газетних статтях на спортивну тематику зустрічаються не лише безпосередньо у тексті, а й найчастіше в заголовних комплексах, що складаються з максимально стислих, лаконічних фраз без залучення семантично другорядних елементів, проте нерідко із використанням метафор, алюзій, цитат, алегорій та алітерацій, що передають певну інформацію про зміст, авторське ставлення до предмета мовлення, а також тональність тексту.

Наголосимо, що перекладати заголовок статті чи тексту доцільно лише після ретельного перекладу та осмислення загального матеріалу з позиції його комунікативної інтенції.

Серед метафор, які С. Зіборов [7, 22] класифікуючи відповідно до функціонального використання у тексті поділяє на номінативні, декоративні, оціночні та пояснювальні, у заголовних комплексах та текстовому матеріалі публіцистичного стилю спортивної тематики найчастіше використовуються наступні: clean shooting (чиста стрільба), bitter rival (лютий суперник), record production (рекордні показники), a one-sided game (гра в одні ворота), sad blow (прикрий удар), to put on a big push (зробити значний відрив), to get a deadwood on smb (безперечна перевага), long odds (незначні шанси), on the ropes (у слабкій позиції), to carry the ball (активно діяти), to play hardball (займати жорстку позицію), a ballpark figure (приблизна цифра), to beat smb to the punch (випередити, обійти), a blow by blow account (докладний звіт), a sucker punch (удар), checkmate (поразка, крах), stalemate (безвихідне положення), striking statistic (шокуюча статистика), the fruit (результат), iron will (залізна воля), inch-perfect pass (філігранний пас), the heart of the team (серце команди), a trade-mark kick (фірмовий удар), a level playing field (гра на рівних, єдині правила гри), a kickoff (відкриття, старт), to hit the bull's eye (влучити в ціль), to be neck and neck (йти ніздря в ніздрю).

О. Комар [9], аналізуючи заголовні комплекси спортивних англомовних видань, наводить приклади алегоричного перенесення значення з одного поняття на інше – «Europe, beware of rhinos and hippos» (заголовок статті про футбольний матч); конверсії – «Swing and a miss», де swing і miss – це іменники, утворені від дієслів; скорочення слів та назв – «Punched Cards or D'backs today?», де скорочення – це назви команд Cardinals та Diamondbacks.

Специфіка перекладацької діяльності спортивної термінології передбачає дотримання однакових методів при роботі з текстовими матеріалами будь-якого стилю, хоча варто зазначити, що специфіка спортивної журналістики передбачає використання у текстах великої кількості специфічних спортивних термінів, що не розтлумачуються і не пояснюються, не дивлячись на те, що розуміння змісту наукової чи газетної публікації таким чином лишається доступним лише певному колу читачів – фахівцям, які безпосередньо працюють у спортивній галузі або у зв'язку з професійною необхідністю (журналісти, коментатори) чи власними уподобаннями (вболівальники) тісно пов'язані з нею. Важливим чинником при перекладі спортивних термінів є оновлення перекладачем власної словникової бази, оскільки розвиток і впровадження нових термінологічних понять відбувається безперервно, відповідно до виникнення нових видів спорту та змін термінології у фізичній культурі.

Специфіка англійської спортивної термінології полягає у першу чергу в тому, що формувалася вона під впливом багатьох мов, тобто маємо розрізняти запозичені та незапозичені (сформовані методом аффіксації) терміни, наявність жаргонних та сленгових слів та виразів (характерно для бейсболу та крикету), наявність термінів які мають кілька значень і використовуються у різних видах спорту, скорочень (спортивні організації і чемпіонати назви яких зазвичай складають три чи більше слова).

Саме переклад скорочень у спортивній термінології, найуживаніші види яких – абревіатури, акроніми та літерні терміни, потребує залучення певних методів. О.Алексєєв [1, 75] акцентує на доречності при перекладі абревіатур, за умови якщо в неї не має сталого еквіваленту в мові перекладу, перекладати лише приховане значення: аббревиатура IBU (International Biathlon Union) – «Міжнародна Спілка Біатлоністів», зазначаючи, що допускається залишати загальновідомі абревіатури без перекладу (IOC – International olympic committee).

Деякі дослідники пропонують розділяти спортивні терміни на три групи: загальновживані слова, що отримали спеціальне значення у контексті спортивних мироприємств; загальноспортивні терміни, що існують у терміносистемах двох або більше видів спорту і мають спеціальне значення, істотно відмінне від загальновживаних, або невластиві загальнолітературній мові лексеми; терміни, що застосовуються безпосередньо в одному виді спорту.

Проте, Є. Гурєєва [5, 115] пропонує власний поділ спортивних термінів за наступними тематичними групами: назви видів (acrobatics, aerobics, alpinism, archery, arm wrestling, athletics, auto cross-country, baseball, basketball, biathlon, boat racing, boxing, chekers, cross-country, cross-country skiing, cycle racing, football, golf, gymnastics, hockey, horse racing, hurdling, javelin throwing, judo, karate,marathon race, mountaineering, parachute jumping, pentathlon, polo, race, rally,relay-race, shaping, shooting, skating, skiing, struggle,sumo, surfing, swimming,tennis,valley-ball, walking, windsurfing) та підвидів спорту (pursuit, mass start, individual race, sprint, relay в біатлоні); найменування діячів спорту (driver, marshal, referee; classic style skier, freestyle skier; pitcher, batter, catcher, goaltender); назви техніко-технічних прийомів (tactic, technique, overtake, braking, shooting); назви спортивних снарядів (javelin, muffler, shot, stick, weight); назви транспортних засобів (bicycle, canoe, ski); назви порушень та штрафних заходів (penalty); назви місця діяльності, зон та кордонів (tennis court, stade velodrome, the blue line); назви видів змагань та їх частин (tournament, championship, inning, overtime, play off); назви амуніції (trapper, flipper, headgear); назви міри, величин та статистичних категорій (gol); назви якостей спортсменів (endurance, sharpshooting, plasticity); назви способів та результатів підготовки спортсменів до змагань (training, warming up, stretching); назви спортивних об'єднань (team, league); назви звань та розрядів (master of sports, first-class sportsman, merited coach); суддівські терміни контролю на змаганнях («box!», «out!» , «ball!»).

Переклад багатозначних спортивних термінів викликає певні складнощі, адже окрім того, що вони використовуються в різних видах спорту, а відтак для вибору вірного варіанта потрібно розуміти його значення саме в них, навіть у межах одного виду спорту термін може мати квлька значень. Я. Писарев [10] рекомендує для вибору правильного варіанту перекладу звернути увагу на сполучуваність і традиції вживання цього терміна в даному виді спорту, а також на лінгвістичний контекст і позамовну ситуацію. Дослідник наводить наступні приклади перекладів термінів відповідно до видів спорту: apparatus – «снаряд» (спортивна гімнастика), «вправа» (художня гімнастика та багатоборство); score – «рахунок» (ігрові види спорту), «оцінка» (дзюдо), «сума балів» (легкоатлетичне багатоборство); draw – «жеребкування» (у видах спорту в яких суперника визначають цим методом), «нічия» (футбол), «постановочний кидок» або «гра» (керлінг); starting block – «стартові колодки» (легка атлетика), «стартова тумба» (плавання), heat – «заплив» (плавання), «заїзд» (гребля на байдарках та каное), «забіг» (легка атлетика), race – «забіг» (легка атлетика), «заїзд» (автоспорт), «гонка» (велоспорт, парусний спорт, автоспорт); all-around competition - «багатоборство» або «абсолютна першість» (художня та спортивна гімнастика, ковзанярський спорт); kick – «удар» або «удар ногою» (футбол, тхеквондо, кікбоксинг), «робочий рух ніг» (плавання), «викид ковзанів на фініші» (ковзанярський спорт); field goal – «результативна атака під час гри» (в багатьох видах спорту), «результативний кидок з гри» (баскетбол), «філд-гол» (американський футбол); blocked shot – «блек-шот» (баскетбол), «блокований кидок» (хокей); glove – «рукавиця» (бокс, футбол, велоспорт), «крага» (хокей, якщо це рукавиця ігрока на полі) або «рукавиця-пастка» (хокей, рукавиця воротаря); freestyle – «вільний стиль» (плавання) але freestyle wrestling – «вільна боротьба», «вільний стиль» (лижний спорт) або «фристайл» (самостійний вид лижного спорту); general manager – «генеральний менеджер (спортивного клубу)» (в хокеї, велоспорті, баскетболі), «старший тренер» або «головний тренер» (футбол).

О. Боровська [3, 53] зазначає, що у випадку коли синоніми спортивного терміна виконують функцію пояснення, або коли у мові перекладу існує синонім до терміна іншомовного походження (голкіпер – воротар, форвард – нападник), можливості перекладача не обмежені.

Окрему категорію становлять спортивні терміни, полісемія яких виявляється в залежності від складу словосполучень: wrist band (напульсник), head band (повязка на голову або хедбенд), grip band (стрічка для рукоятки), top band (тасьма на прокольному краю сітки в волейболі або тенісі); combination technique (комбінація, тобто кілька виконаних один за одним прийомів в дзюдо), jump combination (каскад стрибків у фігурному катанні); free throw (штрафний кидок у баскетболі), free kick (штрафний або вільний кидок у футболі), free shot (відкритий або вільний кидок у баскетболі).

Варто звернути увагу і на лексичні одиниці, які не мають наявних ознак спортивного терміну, а відтак термінологічних властивостей набувають лише в контексті: podium – «трибуна» (місце для розміщення глядачів під час змагань) або «п'єдестал пошани» (на церемонії нагородження); runway – «злітна смуга» (авіація) але «зона розбігу» (легка атлетика); rally – «мітинг» (у суспільно-політичному значенні) але «послідовність одного чи більше ударів» (теніс); to clear the ball – «винести мяч» але «відбити м'яч подалі від воріт»; postman – «листоноша» але «центровий» (баскетбол); offense – «правопорушення» але «напад» (ігрові види спорту); travelling – «подорож» але «пробіжка» (вид порушення в баскетболі та гандболі); icing –

«обледеніння» але «проброс» (хокей); a tie – «краватка» але «нічия»; defeat – «поразка» (іменник) але «перемога» (дієслово).

Т. Іщенко [8, 269] підіймає питання про особливості перекладу «політкоректних» евфемізмів-словосполучень, у контексті збільшення їх кількості в англійській фаховій мові спорту, внаслідок інтеграції спорту інвалідів в олімпійський спорт («physically disabled athlet» замість «invalid», «intellectually disabled athlet» замість «mentally ill», «aurally inconvenienced athlet» замість «deaf», «visually impaired athlet» замість «blind») і пропонує для них варіанти перекладу, які використовуються в Національному параолімпійському комітеті України (спортсмен-інвалід з ураженнями опорно-рухового апарату, спортсмен-інвалід з вадами інтелекту, спортсмен-інвалід з вадами слуху, спортсмен-інвалід з вадами зору).

Внаслідок проведеного дослідження можемо сформулювати певні положення, необхідні при перекладацькій роботі з текстами спортивної тематики наукового, офіційно-ділового та публіцистичного стилів, які передбачають: цілісну (збереження єдності змісту і форми на новій мовній основі), достовірну й точну (рівноцінність передачі інформації) передачу змісту оригіналу з дотриманням стилістичних та емоційних особливостей авторського стилю засобами іншої мови; акцентацію уваги перекладача на аспекти в яких наявні лексико-семантичні та структурні відмінності між мовою оригіналу і перекладу, що вимагає перебудови структури синтаксису речення або застосування лексико-семантичних трансформацій; переклад епітетів, які у кожному окремому тексті мають власну суб'єктивну оціночність, метафор, стилістичних порівнянь метонімій, образних виразів та алюзій; специфічних методів при перекладанні спортивної термінології; оновлення перекладачем власної словникової бази, оскільки розвиток і впровадження нових термінологічних понять відбувається безперервно, відповідно до виникнення нових видів спорту та змін термінології у фізичній культурі.

Наукова новизна статті полягає у дослідженні та аналізі стилістичних особливостей перекладу тексту спортивної тематики різних стилів мовлення та виявленні специфіки перекладацької діяльності.

Висновки. У результаті проведеного дослідження різновидів текстів спортивної тематики у контексті стилістичних особливостей відповідно до їх категоризації, виявлено специфічні особливості перекладу з англійської на українську мову, відповідно до граматичних, лексичних, стилістичних та інших характеристик. Розглянуто особливості наукового, офіційно-ділового та публіцистичного стилю і сформульовано головні завдання, принципи й методи перекладацької діяльності відповідно до стильової приналежності текстів спортивної тематики. Проаналізовано особливості спортивної термінології та виявлено пріоритетні методи перекладу.

Література

1. Алексеев А. В. Перевод аббревиатур и акронимов в официальных текстах олимпийской тематики. *Современные наукоёмкие технологии*. 2013. № 7. С. 75–82.

2. Антонівська М. О. Головні особливості функціонування та перекладу метафор у сфері публіцистичного дискурсу. *Молодий вчений*. 2016. № 4.1 (31.1). С. 19–23.

3. Боровська О. Проблеми перекладу спортивної термінології. *Молода спортивна наука України*. 2008. Т. 1. С. 51–55.

4. Брандес М. П. *Стилистический анализ*. Москва : Высшая школа, 1971. 200 с.

5. Гуреева Е. И. *Спортивная терминология в лингвокогнитивном аспекте : дис. … кандидата філол. наук* / Челябинский государственный университет. Челябинск, 2007. 175 с.

6. Закон України Про фізичну культуру і спорт : прийнятий 18 черв. 1999 року № 770 *Державні нормативні акти з охорони праці (ДНАОП) Законодавча база*: [сайт]. URL : https://dnaop.com/html/41098/doc-zakon-ukrajini-pro-fizichnu-kulyturu-i-sport. – (дата звернення 10.02.2018).

7. Зиборов С. И. *Метафоры спорта в современной англоязычной прессе* [pdf]. Белгород, 2016. 65 с. URL : http://nauchkor.ru/pubs/metafory-sporta-v-sovremennoy-angloyazychnoy-presse-5a4032817966e104c6a3e8e4 (дата обращения 10 февраля 2018).

8. Іщенко Т. В. Деякі особливості перекладу фахових текстів спортивної тематики. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2014. № 1 (7). С. 265–270.

9. Комар О. С. *Організація творчої роботи студентів із заголовками автентичних спортивних текстів (прагматичний аспект)* [pdf]. URL: http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/bitstream/ 6789/1190/1/Робота% 20із%20 заголовками%20текстів.pdf (дата звернення 14.02.2018).

10. Писарев Я. А. Перевод многозначных спортивных терминов с английского языка на русский язик. *Современные научные исследования и инновации*. 2014. № 11. Ч. 3. URL: http://web.snauka.ru/issues/2014/11/40947 (дата обращения 11.02.2018).

11. Сердобинцев Н. Я. Структура стиля и структура стилистики. *Основные понятия и категории лингвостилистики*. Пермь, 1982. С. 61–71.

References

1. Alekseev, A.V. (2013). Perevod abbreviatur i akronimov v ofitsial'nykh tekstakh olimpiiskoi tematiki [Translation of abbreviations and acronyms in the official texts of the Olympic subject] *Sovremennye naukoemkie tekhnologii,* no. 7, pp. 75–82 [in Russian].

2. Antonovskaya, M. O. (2016). The main features of the functioning and translation of metaphors in the field of journalistic discourse. *Molodyi vchenyi [Young Scientist],* no. 4.1, pp. 19–23 [in Ukrainian].

3. Borovskaya, O. (2008). Problems of the translation of sports terminology. *Moloda sportyvna nauka Ukrainy [Young sports science of Ukraine],* vol. 1, pp. 51–55 [in Ukrainian].

4. Brandes, M. P. (1971). *Stylistic Analysis*. Moskva : Vysshaya shkola [in Russian].

5. Gureyeva, E. I. (2007). *Sports terminology in the linguo-cognitive aspect*. Candidate's thesis. Chelyabinsk State University [in Russian].

6. Law of Ukraine On Physical Culture and Sport from June 18, 1999, № 770. *Derzhavni normatyvni akty z okhorony pratsi (DNAOP) Zakonodavcha baza* [online] Available at: https://dnaop.com/html/41098/doc-zakon-ukrajini-pro-fizichnu-kulyturu-i-sport [in Ukrainian].

7. Zyborov, S. I. (2016). *Sports metaphors in the modern English-language press* [pdf] Belgorod. Available at : http://nauchkor.ru/pubs/metafory-sporta-v-sovremennoy-angloyazychnoy-presse-5a4032817966e104c6a3e8e4 [in Russian].

8. Ishchenko, T. (2014). Some features of translation of professional texts of sports subjects. *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu imeni Alfreda Nobelia [Bulletin of the University of Dnipropetrovsk named after Alfred Nobel],* no. 1, pp. 265–270 [in Ukrainian].

9. Komar, O. S. (2013). *Organization of students creative work with headings of authentic sports texts (pragmatic aspect)* [pdf] Available at : http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/bitstream/ 6789/1190/1 / Work% 20 of the% 20subscriptions% 20texts.pdf [in Ukrainian].

10. Pisarev, Y. A. (2014). 'Translation of multivalued sports terms from English into Russian'. *Sovremennye nauchnye issledovaniya i innovatsii [Contemporary scientific research and innovations],* [online] no. 11, part 3. Available at : http://web.snauka.ru/issues/2014/11/40947 [in Russian].

11. Serdobintsev, N. Ya. (1982). Structure of style and structure of stylistics. *Osnovnye ponyatiya i kategorii lingvostilistiki [Basic concepts and categories of linguistic studies]* [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
ORCID 0000-0002-8974-0894

Грищенко Валентина Іванівна,
кандидат педагогічних наук, доцент
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-5720-0631

СТВОРЕННЯ МУЗИКИ У CAKEWALK SONAR PLATINUM (Частина 1)

Мета роботи. Дослідження присвячено висвітленню нових засобів та методів використання комп'ютерних технологій у сучасній музичній практиці на прикладі опису роботи та широких можливостей одного з музичних редакторів Cakewalk SONAR Platinum. Даний програмний продукт має можливості виконання повного циклу із запису, збереження, обробки, редагування, відтворенню цифрового саунду та зведення музики та відео. Cakewalk SONAR Platinum підходить як для домашніх студій, так і для Project-студій та багатоканальних комерційних систем звукозапису. Широко використовується як звукорежисерами, композиторами так і аранжувальниками. Також, методи роботи у Cakewalk SONAR Platinum можуть використовуватися для вивчення студентами, що опановують відповідні спеціальності. **Методологія дослідження** полягає в у виявленні та представленні практичних методів роботи у музичному редакторі на основних етапах функціонування. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні можливостей композиторів, аранжувальників, звукорежисерів і початківців музикантів при створенні музики за допомогою одного з сучасних музичних редакторів. **Висновки**. Музичний звуковий редактор Cakewalk SONAR Platinum це передова робоча цифрова аудіо-станцій, що пропонує сучасні технології для творчих експериментів у створенні музики.

Ключові слова: музичний звуковий редактор, озвучування, аранжування, зведення, мастеринг, композитор, звукорежисер.

Козлин Валерий Йосифович *доктор искусствоведения, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств;* ***Грищенко Валентина Ивановна*** *кандидат педагогических наук, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Создание музыки в Cakewalk SONAR Platinum

Цель работы. Исследование посвящено раскрытию новых способов и методов использования компьютерных технологий в современной музыкальной практике на примере описания работы и возможностей одного из музыкальных редакторов Cakewalk SONAR Platinum, Данный программный продукт подразумевает выполнение полного цикла по записи, хранению, обработке, редактированию, воспроизведению цифрового саунда, а также сведения музыки и видео. Cakewalk SONAR Platinum подходит как для домашних студий, так и для Project-студий и многоканальных коммерческих систем звукозаписи. Широко используется как звукорежиссерами, композиторами так и аранжировщиками. Также, методы в работы Cakewalk SONAR Platinum могут использоваться для изучения студентами, которые изучают соответствующие специальности. **Методология исследования** заключается в определении и представлении практических методов работы в музыкальном редакторе на основных этапах функционирования. **Научная новизна** работы состоит в расширении возможностей композиторов, аранжировщиков, звукорежиссеров и начинающих музыкантов при создании музыки при помощи одного из современных музыкальных редакторов. **Выводы.** Музыкальный звуковой редактор **Cakewalk SONAR Platinum** это передовая рабочая цифровая аудио-станция, которая предлагает новейшие технологии для творческих экспериментов в создании музыки.

Ключевые слова: музыкальный редактор, озвучивание, аранжировка, сведение, мастеринг, композитор, звукорежиссер.

© Козлін В. Й., 2018
© Грищенко В. І., 2018

Kozlin Valery *D,Sc. In Arts, professor, of the National Academy of Managerional Staff of Culture and Arts;*
Grishenko Valentina *PhD in Pedagogic cfndidat, the National Academy of Managerional Staff of Culture and Arts*

Creation of muziki in Cakewalk SONAR Platinum

Purpose of the article. The research is devoted to the coverage of new tools and methods of using computer technology in contemporary musical practice, with an example of the description of the work and opportunities of one of the musical editors of Cakewalk SONAR Platinum. This software product can complete a complete cycle of recording, saving, processing, editing, playing digital soundtrack and compiling music and video. Cakewalk SONAR Platinum is suitable for home studios as well as for Project studios and multichannel commercial sound recording systems. Widely used as sound engineers, composers, and arranger. Also, the Cakewalk SONAR Platinum methods of work can be used to study for students in the field of specialization. **Methodology**. The research methodology consists of revealing and presenting practical ways of work in the musical editor at the main stages of functioning. **Scientific novelty** of the work is to expand the possibilities of composers, arranger, sound engineers, and novice musicians when creating music with the help of one of the modern music editors. **Conclusions**. The Cakewalk SONAR Platinum Music Editor is the industry-leading digital audio workstation that offers cutting-edge technology for creative music experimentation.

Key words: musical sound editor, voice recording, arrangement, composition, mastering, composer, sound engineer.

Розділ 1. Підготовка програми до роботи. 1.1.Виклик програми. Можна запустити програму використовуючи меню кнопки пуск, що розташована в нижньому лівому кутку екрану. Для цього потрібно вибрати команду **Пуск ⇨ Програми ⇨Cakewalk ⇨Sonar Platinum**. Якщо ви створили на робочому столі Windows ярлик програми, то відкрити її можна подвійним клацанням мишки по ярлику (рис. 1.1).

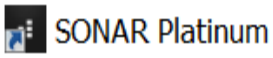


Рис.1.1. Ярлик програми Sonar Platinum

Під час першого відкриття програми ми потрапляємо в діалогове стартове вікно швидкого запуску **Sonar Platinum Start** (рис.1.2), в якому з лівого боку пропонуються різні варіанти відкриття програми. При клацанні на верхньому напису відкривається нове вікно. Нижче розташовані проекти, які були останні у роботі. Наступний напис відкриває нове вікно з шаблонів, побачити які можна, якщо прокручувати поле шаблонів колесом мишки вгору, або вниз (рис.1.3). Нижче знаходиться рядок вибору вже існуючих проектів, і останній пункт меню - пропонується прослуховувати лекцію по відео.

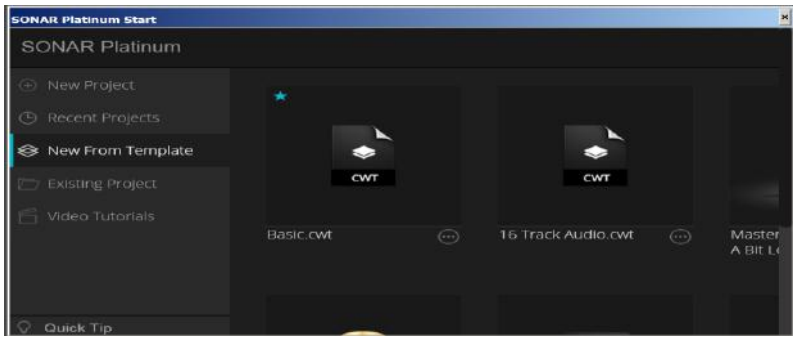


Рис.1.2. Діалогове вікно швидкого запуску

Оскільки ми ще нічого не створили, то виберемо папку з CWT і відкриється вікно **New Project File** (рис.1. 4), в якому потрібно в рядку **Name** привласнити ім'я проекту, а нижче призначити місця для збереження результатів. Відразу можна задати орієнтовний темп звучання твору, розмір - метр, частоту семплування та точність аналогово-цифрового перетворення.

Після підтвердження дій кнопкою ОК відкриється головне вікно програми, яке може відрізнятися кількістю панелей, що знаходяться на ньому і для простоти розуміння поки що скорочених.

Можна відкрити це ж вікно іншим шляхом. Для цього потрібно виконати команду - меню **File ⇨ New.** Вікно (рис. 1. 6), що відкрилося, заповнити аналогічно як на рис.1. 4, а в зразках (**Template**) вибрати **Basic** та підтвердити вибір клацанням мишкою на кнопку **ОК.**

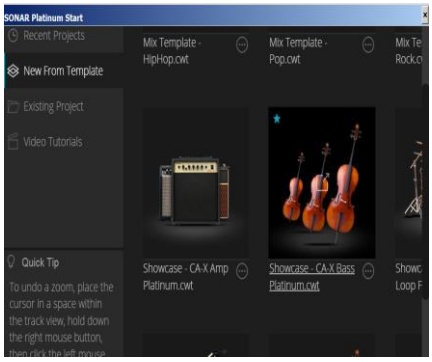


Рис.1.3. Приклад шаблонів

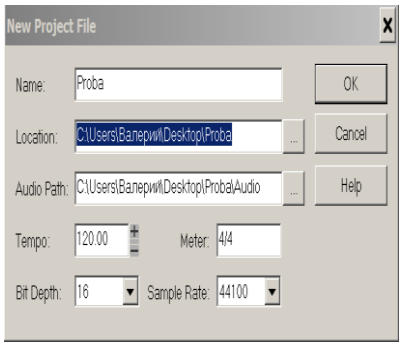


Рис.1.4. New Project File

Рис.1.5. Головне вікно програми Sonar Platinum.

Можна відкрити це ж вікно іншим шляхом. Для цього потрібно виконати команду - меню **File ⇨ New.** Вікно (рис1.6), що відкрилося, заповнити аналогічно як на рис.1.4, а в зразках (**Template**) вибрати **Basic** та підтвердити вибір клацанням мишкою на кнопку **ОК.**

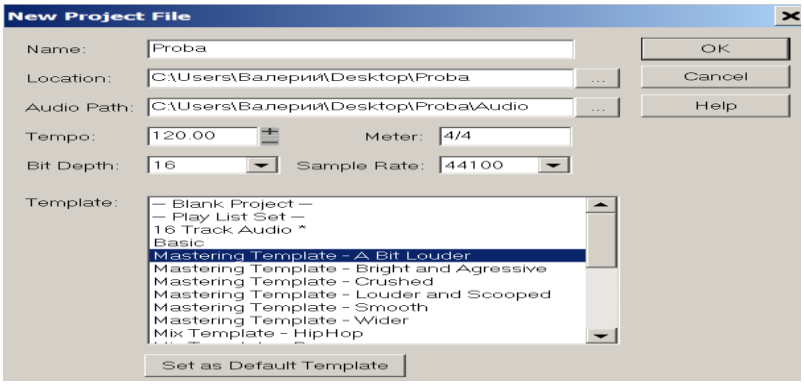


Рис.1.6. Варіант вигляду вікна New Project File

Вгорі головного вікна програми знаходиться назва для прикладу, який створюється. Нижче стандартне для Windows меню, а далі йде панель управління **Control Bar**. Нижче зліва дві стійки інспектора, справа вверху **Audio** трек (**Track** 1) з атрибутами, а нижче **MIDI** трек (**Track** 2) з атрибутами. Праві розташовано вікно кліпів, де створюваний музичний матеріал відображається у вигляді специфічних для різних форматів картинок. Розміри робочої зони головного вікна можна збільшити, або зменшити за рахунок панелі **Inspektor**, яку можна прибрати з екрану, або вставити командою **Inspektor** в меню **Edit,** або завдяки гарячій клавіші **I.**

Під секцією треків знаходиться секція атрибутів шин. Зробити видимим атрибути треків можна, якщо захопити мишкою горизонтальний бордюр (лінію, що розділяє треки) і перетягнувши його вниз. Зробити ширше, або вужче вікно кліпів можна, якщо захопивши мишкою вертикальний бордюр зліва.

Під вертикальною лінійкою прокрутки (справа вікна кліпів), в секції кліпів та в секції автоматизації шин розташовані кнопки управління масштабами (рис.1.7). Натискуючи кнопки (рис.1.7а) можна змінювати масштаб відображення кліпів та огинаючих автоматизації по вертикалі. Верхня кнопка (**Zoom Out Vertikal)** зменшує масштаб, нижня (**Zoom InVertikal**) збільшує. Якщо при цьому утримувати кнопку **Shift**, то в першому випадку масштаб стає мінімальним, в другому - максимальним.

При використовуванні гарячих клавіш + а масштаб зменшується по вертикалі, а при **CTRL+** а збільшується, при **CTRL+** а збільшується по горизонталі, а при CTRL - зменшується. При захопленні мишкою середньої кнопки **Vertical Zoom Control** можна переміщати зображення плавно в широких межах.

а б

Рис.1.7. Кнопки управління масштабами

Правіше за горизонтальну лінійку прокрутки знаходяться аналогічні, але розташовані горизонтально кнопки (рис.1.7.б) для зміни масштабу зображення по горизонталі.

1.2. Лінійка Control Bar (Панель управління)

Лінійка Control Bar знаходиться в головному вікні нижче його меню (рис. 1.5). При запуску програми, якщо лінійка відсутня, то знайти її можна у випадаючому меню **Views⇨ Control Bar**, поставивши прапорець клацанням миші (рис.1.8) або скористатися гарячою клавішею **C**.

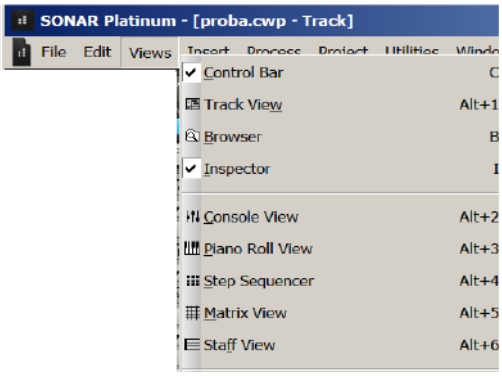


Рис.1.8. Меню лінійки Control Bar

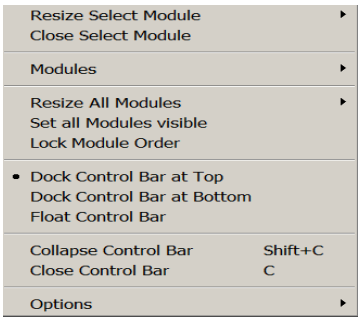


Рис.1.9. Визначення положення Control Bar

Положення лінійки у вікні можна виставляти. Якщо клацнути правою кнопкою мишки в кінці лінійки на темному місці праворуч від останнього блоку, то з'явиться вікно визначення положення **Control Bar** (рис. 1.9).

При виборі пункту **Dock Control Bar at Top** лінійка з'явиться зверху головного вікна, а при виборі пункту **Dock Control Bar at Bottom** – знизу; а при виборі пункту **Flot Control Bar** - займе "плаваюче положення" і її можна буде за бажанням переміщати мишкою.

Розділ 2. Настройки програми. ***2.1. Настройка режиму Audio***

Всі основні операції з підготовки програми **Sonar** до роботи знаходяться в підміню **Preferences** (гаряча клавіша **P**) меню **Edit,** при входженні в які відкривається діалогове вікно **Playpack and Recordong (**рис.2.1).

Перш за все, потрібно переконатися в наявності звуку у віртуальних пристроях програми й комп'ютера, і якщо його немає, то провести відповідне налаштування. Найпростіший шлях, за наявності підключених до комп'ютера **MIDI** – клавіатури, або синтезатора, натиснути одну клавішу. Якщо з'явиться звуковий відгук, то це ще не значить, що все гаразд. Швидше за все - при першому включенні програми звуку не буде.

2.1.1. Елемент Playpack and Recording. Доцільно починати настройку з елементу **Playpack and Recordong** у списку **Audio** (рис.2.1). В меню списку **Driver Mode**, що розкривається, можна спробувати вибрати **Asio** -драйвер звукової карти (якщо він є), а потім, в кінці налаштувань, перевірити програму на

наявність звуку. Якщо виявиться, що його немає, то слід вибрати **MME** (32 (bit), натиснути на кнопку "Застосувати" та підтвердити "**OK**". Решту настройок можна залишити без зміни.

2.1.2. Елемент Driver. Цьому елементу відповідає діалогове вікно (рис.2.2). У верхній правій частині вікна містяться визначені програмою вхідні пристрої звукової карти, а в нижній частині - вихідні пристрої. Розглянемо варіант, якщо в комп'ютері встановлена звукова карта **Creative SB X - Fi Elite Pro.** Для призначення пристроїв, які використовуються в даний час, треба поставити прапорці перед ними для підтвердження дії.

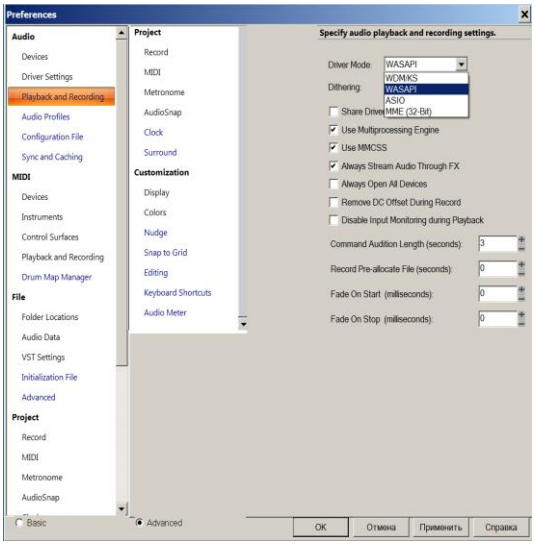


***Рис.2.1. Діалогове вікно елементу* Playpack and Recordong**

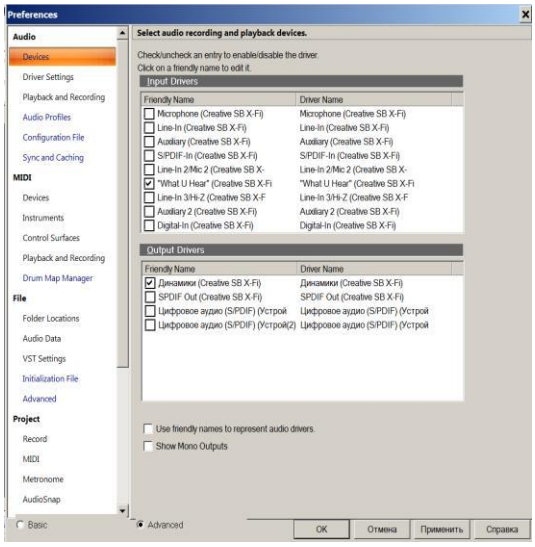


***Рис.2.2. Діалогове вікно елементу* Driver**

2.1.3. Елемент Driver Settings. При виборі цього елементу відкриється діалогове вікно рис.2.3. В списках, що активуються, будуть зазначені пристрої відтворення і запису, які вже вибрані в попередньому параграфі. Слід звернути увагу на меню списку **Audio Driver Bit Depth** . В ньому потрібно вибрати точність перетворення аналогового сигналу в цифровій відповідно до звукової карти. Якщо вони не співпадуть, то на виході карти звуку не буде. Найвірогіднішою точністю буде 16 bit.

Далі необхідно клацнути на кнопці **Wave Profiler**. Програма почне прорахунок і пошук різних частот перетворення аналогового сигналу в цифровій, які можна призначати в роботі пристроїв. Частоти перетворення АЦП будуть відображені у вікні див. рис.2.4.

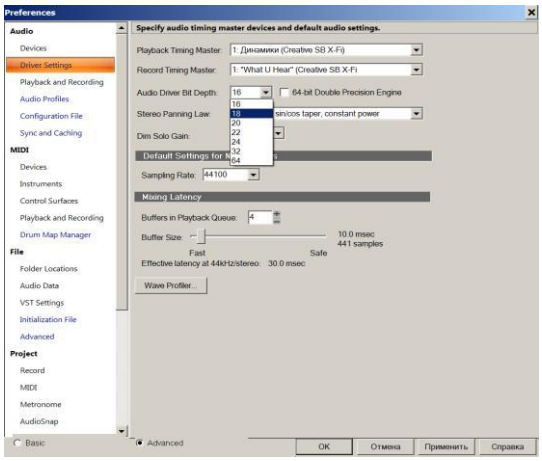


Рис.2.3. Діалогове вікно елементу Driver Settings

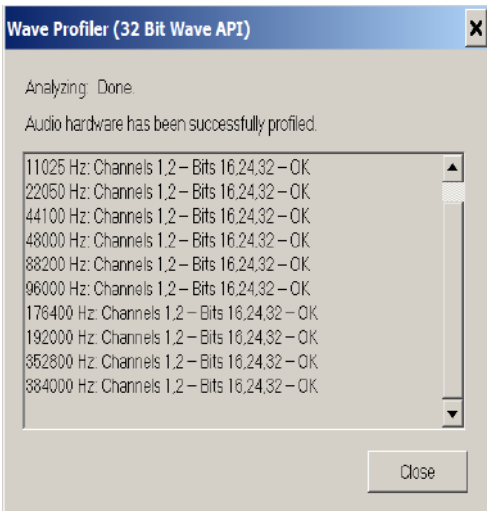


Рис.2.4. Частоти перетворення АЦП

Вибрати для проекту необхідну частоту перетворення можна в списку **Sampling Rate** (рис.2.5), що розкривається, з діалогового вікна рис.2.3.

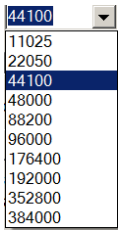


Рис.2.5. Розкритий список Sampling Rate

2.1.4. Елемент Audio Profiles. При виборі цього елементу відкриється діалогове вікно елементу **Audio Profiles** рис. 2.6. В полі **DMA Buffer Sizes** представлена таблиця параметрів буферів прямого доступу до пам'яті комп'ютера для стереофонічного і монофонічного форматів, з урахуванням проведеного раніше тестування (рис.2.4) та вибраних параметрів точності (рис.2.3) та частоти перетворення (рис.2.5). При необхідності розмір буфера можна змінити знаками ±.

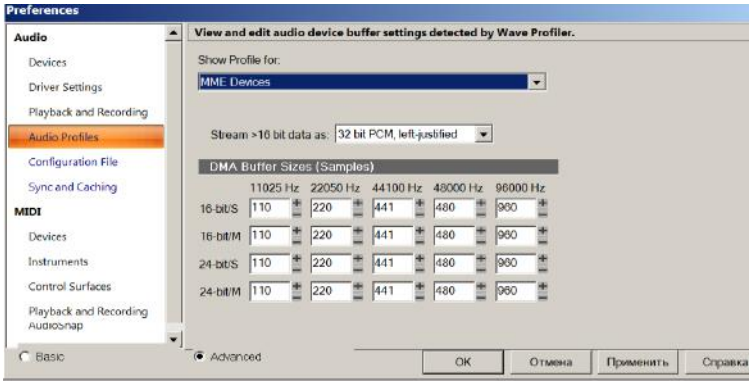


Рис.2.6. Діалогове вікно елементу Audio Profiles

2.2. Настройка MIDI – пристроїв. 2.2.1 Елемент Devices. Перш за все потрібно підключити **MIDI** – порти: *введення - виведення.* Для цього потрібно вибрати **Devices** поля **MIDI** (рис.2.1). Відкриється вікно елемента **Devices (**рис.2.7).

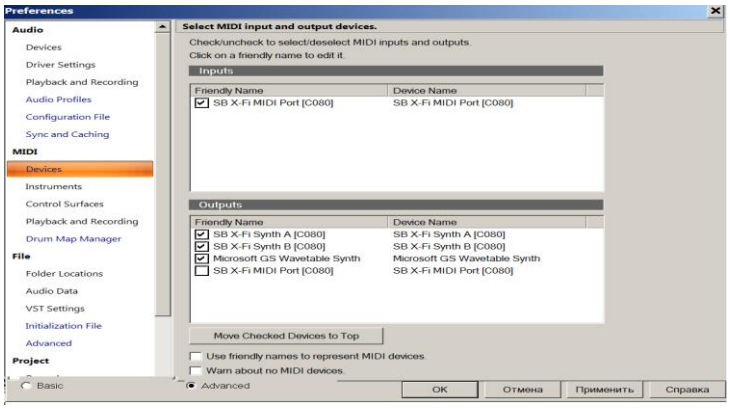


Рис.2.7. Вікно елементу Devices

Необхідно поставити прапорці на вживаних у вас пристроях. В нашому випадку по входу виділена наша **MIDI** - клавіатура, а по виходу три синтезатори - два верхніх **General MIDI** - звукової карти і нижній - програмний синтезатор операційної системи.

2.2.2. Настройка інструментів

Для настройки програми на певні музичні інструменти необхідно відкрити елемент **Instruments** поля **MIDI** (рис. 2.1), у якому з'явиться вікно з списком можливостей налащтування (рис.2.8).

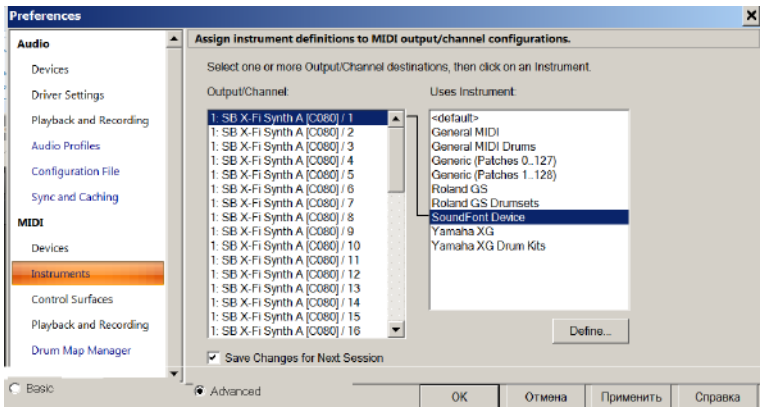


Рис.2.8. Елемент Instruments

В лівому вікні **Output/Channet** знаходиться 48 вихідних каналів трьох синтезаторів, що призначені в попередньому розділі (по 16 каналів кожного синтезатора). Ці канали потрібно підключити до відповідних інструментів, що використовуються програмою **Sonar**. Знаходяться ці інструменти в правому вікні - **User Instrument**.

У програми є можливість працювати із звуковими фонтами (**Sound Font**), які містять в своєму складі стандарт **General MIDI** в нульовому банку. Тому, доцільно виходи всіх каналів синтезаторів (окрім десятого каналу) підключити до **Sound Font Device,** якщо ви збираєтеся працювати з ними, якщо ні, то можна підключити виходи каналів до **General MIDI**.

На рис.2.8, як приклад, підключено тільки один перший канал, десятий канал потрібно підключити до **Drums**. Якщо поставити прапорець в **Save Changes for Next Sessionto,** то зроблені настройки діятимуть для наступних проектів. Якщо ваша звукова карта має у своєму розпорядженні стандарти **Roland GS** або **Yamaha XG,** то настройки виходів синтезаторів потрібно направити на ці стандарти.

2.3. Поле File. **2.3.1. Елемент Folder Locations** (рис.2.9) визначає місцеположення файлів програми. У вікні **Folder Locations** наочно видні всі типи файлів, які застосовуються в програмі та місце їх знаходження. Можна за бажанням змінити адреси файлів, але краще погодитися із запропонованими за умовчанням.

У вікні **Folder Locations** наочно видні всі типи файлів, які застосовуються в програмі та місце їх знаходження. Можна за бажанням змінити адреси файлів, але краще погодитися із запропонованими за умовчанням.

2.3.2. Елемент Audio Data. Global Audio Folder - папка, в якій зберігаються записані, або імпортовані звукові аудіо дані. При бажанні, можна змінити їх місцезнаходження, якщо натискувати кнопку праворуч від списку, але краще погодитися з пропозицією програми.

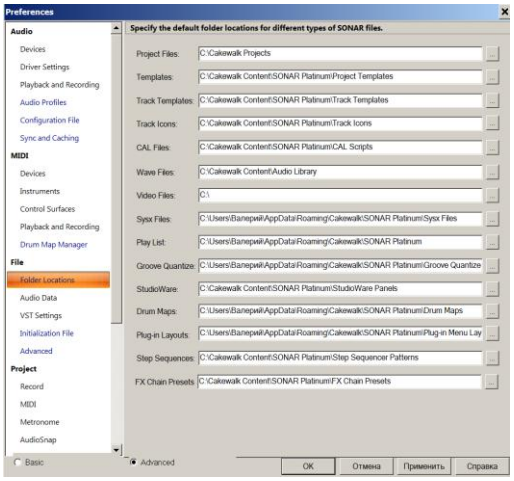


Рис.2.9. Вікно елементу Folder Locations

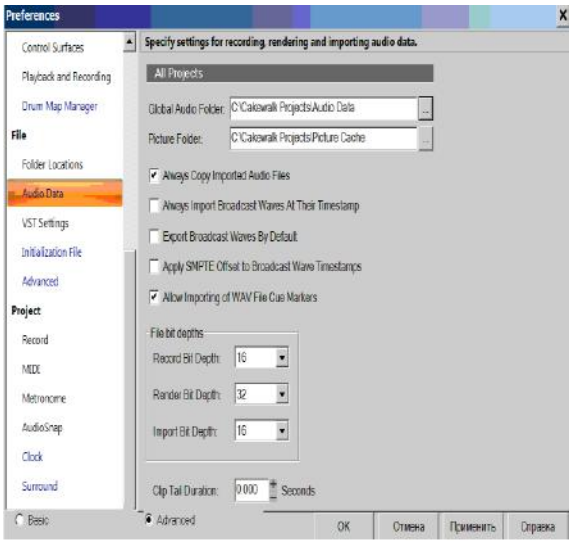


Рис.2.10. Вікно елементу Audio Data

В папці **Picture Folder** зберігаються файли з розширенням **WOV**. Ці файли генеруються при збереженні проекту, що містить аудіо-повідомлення. Потрібно періодично видаляти старі аудіо файли в цілях економії дискового простору. Якщо встановлений прапорець в рядку **Always Copy Imported Audio Files,** то будуть копіюватися файли, які імпортуються, і програма працюватиме з їх копіями, а якщо її стерти, то файл буде втрачений. Якщо встановити прапорець в **Always Import Broadcast Waves At Their Timestamp,** то аудіо-повідомлення, які імпортуються з аудіо файлів будуть розміщуватимуться відповідно до тимчасового коду.

При установці прапорця в **Export Broadcast Waves Bu Default** при експортуванні аудіо-файлів їм привласнюється розширення **WBF**.

В полі **File bit depths** при записі аудіо інформації задаються відповідно параметри точності, виводі кінцевих результатів та імпортуванні результатів роботи. Враховувати вказані цифри потрібно відповідно до можливостей звукової карти.

2.3.3. Елемент VST Settings. При виклику цього елементу відкривається вікно рис.2.9.

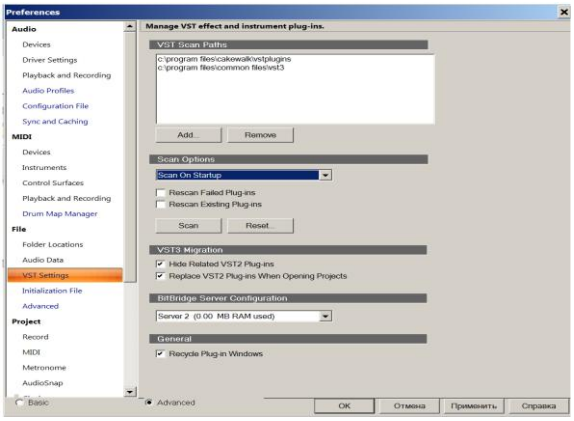


Рис.2.11. Вікно елементу VST Settings

В полі **Manage VST effect and instrument plug-ins** вказані місця збереження плагінів. Кнопкою **And** можна додати нові, а кнопкою **Remove** видалити існуючі. В списку нижче можна задати режими сканування плагінів: при старті (**Scan On Startup**), автоматичний режим сканування в процесі роботи програми (**Automatic Background Scan**), або ручний пошук (**Manual Scan**). Прапорцем в **Rescan Failed Plug-ins** ресканіруються зіпсовані плагіни, а прапорцем **Rescan Existing Plug-ins** - існуючі. Кнопкою **Scan** запускається режим пошуку плагінів, а **Reset** - режим оновлення.

Дослідження передових технології методів роботи у цифровій аудіо-станції **У CAKEWALK SONAR PLATINUM** продовжено у частині **2.**

Література

1. Петелин Р.Ю., Петелин Ю.В. Cakewalk SONAR 4 Producer Edition . Секреты майстерства . СПб, :БХВ.Петербург, 2005. - 960 с.

2. Петелин Р.Ю. Сочинение и аранжировка музыки на компьютере. СПб.:БХВ –Петербург. 2009 – 608 с.

3. Программа Cakewalk SONAR. URL: https://books.google.com.ua/books?isbn=5977506287 (дата звернення 20.05.2018)

4. Программа Cakewalk SONAR. URL: https: //sonarmusic.ru/index.php/news/373-sonar-2015.html (дата звернення 26.06.2018)

5. 9 лучших DAW-программ для создания музыки на компьютере. URL: https: /lifehacker.ru/9-sequencers-win-macos/ (дата звернення 26.06.2018)

References

1.Petelin R.Yu., Petelin Yu.V. (2005). Cakewalk SONAR 4 Producer Edition . Secrets of maysterstva . SPb : BHV. Petersburg. - 960 p. [In Russian].

2. Petelin R.Yu. (2009). Making and arrangement of music on a computer. SPb.: BHV. -Peterburg. [In Russian].

3. Cakewalk SONAR program. URL: https://books.google.com/books?isbn=5977506287 (posting date on 05/20/2018) [In Russian].

4. Cakewalk SONAR program. URL: https: //sonarmusic.ru/index.php/news/373-sonar-2015.html (posting date 26/06/2018) [In Russian].

5. The 9 best DAW programs for creating music on your computer. URL: https: /lifehacker.ru/9-sequencers-win-macos/(posting date 26/06/2018) [In Russian].

УДК 78.03.78

Батанов Віктор Юрійович,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач
Педагогічного університету в Ханчжоу
ORCID 0000-0002-6947-1404
viktorbatanov@sina,com(3)

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ Е. ВІЛЛИ-ЛОБОСА

Метою даної роботи є усвідомлення особливостей універсалізму Е.Вілли-Лобоса в зв'язку з альтернативними тенденціями культурних орієнтацій Новітньої історії, яку виділив у кінці XIX ст. П. Валері як «систему Леонардо да Вінчі», відмітивши феноменальне поєднання творчого, наукового і мистецького мислення, а також державно-організаційного розмаху діяльності, несумісних за вимірами Нового часу. Внесені корекції в музикознавчі описи творів Вілли-Лобоса, в яких альтернативи художньо-самодостатнього і прикладного-популярного мистецтва переплітаються з несподіваними етико-соціологічними спостереженнями, народженими буттям обширної, багатонаціональної, поліетнічної Бразилії. **Методологічною основою** роботи є інтонаційний підхід школи Б. Асафьєва в Україні із властивим йому лінгвистико-культурологічним аспектом трактування музикознавчого методу, з опорою на аналітико-структурний принцип і опорою на порівняльні стилістичні характеристики, герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики «інтонаційного словника епохи» за Асафьєвим і подальших розробок в працях О.Сокола, О. Маркової та ін. **Наукова новизна** дослідження зумовлена оригінальністю теоретичної ідеї «системи Леонардо да Вінчі» П. Валері у проекції на матеріали творчої біографії великого бразильського митця і державного діяча, а також тим, що вперше в українському музикознавстві представлені описи творів Е. Вілли-Лобос, а в контексті заявленої ідеї, у тому числі оперна спадщина композитора, не висвітлена в українсько- і російськомовних джерелах. **Висновки.** Увесь досвід державно-виховного будівництва Бразилії, в якому Е. Вілла-Лобос представляв активно діючий механізм культуротворчості, відкрив нові морально-соціальні нормативи, естетично оснащені и глибоко самобутні. Очевидно, людство покликане прислухатися і увібрати досвід музичного генія Е. Вілли-Лобоса, відповідно, закономірностей його Бахіани минулого XX століття. Прояв універсалізму діяльнісного охоплення в спадщині Е. Вілли-Лобоса викликав до життя «прото-поставангардистські» прояви мислення цього автора, який показав у Бразильських бахіанах певний компроміс простоти «мас-культурної латини» і висот професійної метафоричної гіперболізації, недосяжної на попередніх історичних щаблях. В оперному прояві («Йєрма») виявляється оригінальна лінія веризму, напрямку, що містить запозичення в художнє ціле природничо-науково виправданої дидактики, у випадку зазначеного твору, висуває моральний норматив *гендерної вірності,* яка ніколи не обговорювався в художній сфері на основі етико-естетичного шановного її розуміння і прийняття.

Ключові слова: універсалізм творчої діяльності, бахіанство XX сторіччя, художня ідея «гентерної вірності», популярне мистецтво, художньо виразна музика «для слухання», жанр у музиці.

Батанов Виктор Юрьевич, *кандидат искусствоведения, старший преподаватель Педагогического университета в Ханчжоу*

Универсализм творческой деятельности Э. Виллы-Лобоса

Целью данной работы есть осознания особенностей универсализма Э. Виллы-Лобоса в связи с альтернативными тенденциями культурных ориентаций Новейшей истории, которую выделил в конце XIX ст. Г. Валери в качестве «системы Леонардо да Винчи», отметив феноменальное объединение творческого, научного и художественного мышления, а также государственно-организационного размаха деятельности, несовместимых с измерениями Нового времени. Внесены коррекции в музыковедческие описания произведений Виллы-Лобоса, в которых альтернативы художественно-самодовлеющего и прикладного-популярного искусства тонко переплетаются с неожиданными этико-социологическими наблюдениями, рожденными бытием обширной, многонациональной, полиэтнической Бразилии. **Методологической основой** работы является интонационный подход школы Б.Асафьєва в Украине с присущим ему лингвистико-культурологическим аспектом трактовки музыковедческого метода, с опорой на аналитико-структурный принцип и опорой на сравнительные стилистические характеристики, герменевтически-интерпретационный ракурс музыкальной семиотики «интонационного словаря эпохи» у Асафьева и дальнейших разработок в трудах А. Сокола, Е. Марковой и др. **Научная новизна** исследования обусловлена оригинальностью теоретической идеи «системы Леонардо да Винчи» П. Валери в проекции на материалы творческой биографии великого бразильского художника и государственного деятеля, а также тем, что впервые в украинском музыковедении представлены описания произведений Э. Виллы-Лобоса в контексте заявленной идеи, в том числе оперное наследие композитора, не освещенное в украинско- и русскоязычных источниках. **Выводы.** Весь опыт государственно-воспитательного строительства Бразилии открыл новые этико-социальные нормативы, эстетически оснащенные и глубоко самобытные. Очевидно, человечество призвано прислушаться и вобрать опыт музыкального гения Э. Виллы-Лобоса, соответственно, закономерностей в освоении Бахианы прошедшего XX столетия Проявление универсализма деятельностного охвата в наследии Э. Виллы-Лобоса вызвало к жизни «прото-поставангардистские» проявления мышления этого автора, который проявил в Бразильских бахианах определенный компромисс простоты «масс-

© Батанов В. Ю., 2018

культурной латыни» и высот профессиональной метафорической гиперболизации, недосягаемой на предыдущих исторических ступенях. В оперном проявлении («Йерма») оказывается оригинальная линия веризма, в котором содержится заимствование в художественное целое естественнонаучно оправданной дидактики, а в случае названного произведения выдвигается моральный норматив *гендерной верности,* который никогда не обсуждался в художественной сфере на высоте этико-эстетического уважительного ее понимания и принятия.

Ключевые слова: универсализм творческой деятельности, бахианство XX век, художественная идея «гентерной верности», популярное искусство, художественно выразительная музыка «для слушания», жанр в музыке.

Batanov Viktor, *the candidate of arts according elder teacher of Pedagogical university in Hanchzhou*

Universality to creative activity of E. Villa-Lobos

The Purpose of the article given work there is realizations of the particularities to the universality of E. Villa-Lobos in connection with alternative trend cultural orientation to the Latest history, which has selected at the end XIX ct. P.Valéry as "system of Leonardo da Vinci," swept away phenomenal association creative, scientific and artistic thinking, as well as the state-organizing range to activity incompatible with measurements of New time. Contributory correction in musicology of the description of the making the Villa-Lobosa, in which alternatives artistic-self-contained and applied-popular art finely intertwine with unexpected ethics-sociological observations, given birth being too extensive, multinational, polytechnical Brasilia. **Methodology**. Methodological base of the work is intonation approach of the school B.Asafiev in Ukraine with inherent him linguistics- culturology aspect of the interpretation musicology method, with handhold on analyst-structured principle and handhold on comparative stylistic features, hermeneutics-interpretation foreshortening of the music semiotics " intonation dictionary of the epoch" on Asafiev and further developments in work A.Sokol, E. Markova and others. **Scientific novelty** of the study is conditioned by originality to theoretical idea "systems Leonardo da Vinci" P.Valéry in projections on material of the creative biography of the great Brazilian artist and statesman, as well as that that for the first time in Ukrainian musicology are presented descriptions of the works of E. Villa-Lobos in context declared to ideas, including operatic heritage of the composer, not illuminated in Ukrainian- and Russian-language source. **Conclusions**. The whole experience state-educational construction to Brasilia have opened the new ethics-social standards, aesthetic equipped and deeply original. Humankind is called to listen and absorb for the experience of music genius of E. Villa-Lobos, accordingly, regularities in mastering Bachiana passed XX centuries. The manifestation of the universality of the activity incidence in a legacy of E. Villa-Lobos has caused to lives "proto-post-vanguard" manifestation of the thinking of this author, who has shown in Brazilian bachianas determined compromise of the simplicity "masses-cultural latin" and heights professional hyperbole to metaphoric thinking beyond reach on previous history step. In operatic manifestation ("Yerma") turns out to be the original line of verism, in which is kept borrowing in artistic integer естественнонаучно justified didactics in spirit of the natural science, but in the event of named work is brought forth moral standard of gender faithfulness, which never was discussed in artistic sphere on height ethics-aesthetic valid her understanding and acceptance.

Key words: universality of creative activity, Bach type of XX century, an artistic idea to "gender faithfulness," popular art, artistic expressive music "for listening," genre in music.

Актуальність теми дослідження визначена тим, що геніальний композитор Бразилії, виконавець (віолончеліст, гітарист), співак, фольклорист, організатор в державному масштабі хорового руху у своїй країні Ейтор Вілла-Лобос складає унікальне надбання мистецтва і державного будівництва у досвіді митця XX сторіччя. Унікальне поєднання в особистості творця «Бразильських бахіан» художньо-мистецького і просвітницького, практично-теоретичного, державно-виховного дару склало відмітне явище Новітньої історії, що неможливе було для здійснення в Новий час і має хіба що аналогії до ренесансного різнобіччя творчо-діяльнісного виявлення індивідуальності. Останнє відзначене термінологічно П. Валері як «система Леонардо да Вінчі»; йдеться про феномен поєднання творчо-практичних занять, причому, неймовірно щедро представлених в різних жанрово-стильових напрямах мистецького письма, і організаційно-державобудівної роботи, суміщення яких ще мало місце у XVII сторіччі, але категорично вже було відкинуто у XVIII і тим більше у XIX століттях.

Однак, Новітня історія суворо відмежовується від здобутків віку романтизму як фіналу епохи Нового часу. І пост-поставангардне сьогодення демонструє особливого роду дифузію діяльнісних розмежувань класичних епох, в силу чого творчо-продуктивний діяльнісний симбіоз Е.Вілли-Лобоса виступає цінним досвідом сучасних розвідок у творчо-організаційних сферах. Наявні певні дослідження спадщини Е. Вілли-Лобоса, у тому числі це праці П. Пічугіна, С. Демангуеза, А. Естрелли, В. Маріза та ін. Але, констатуючи відмічені вище різнобічні і регіонально-неповторні риси особистості композитора і державного діяча, у багатьох публікаціях не розглядається неповторний сплав тих мислительних стереотипів у виразності народжених композитором творів.

Метою даної роботи є усвідомлення особливостей універсалізму Е. Вілли-Лобоса у зв’язку з альтернативними тенденціями культурних орієнтацій Новітньої історії, яку виділив у кінці XIX ст. П. Валері як «системи Леонардо да Вінчі» [2], відмітивши феноменальне поєднання творчого,

наукового і мистецького мислення, а також державно-організаційного розмаху діяльності, несумісних за вимірами Нового часу. Відповідно, внесені корекції в музикознавчі описи творів Вілли-Лобоса, в яких альтернативи художньо-самодостатнього і прикладного-популярного мистецтва тонко переплітаються з несподіваними етико-соціологічними спостереженнями, народженими буттям такої обширної, багатонаціональної, поліетнічної країни як Бразилія у всій величі політичного будівництва в ній соціально-довершеного суспільства у 1930-ті – 1960-ті роки. Методологічною основою роботи є інтонаційний підхід школи Б. Асафьєва в Україні із властивим йому лінгвистико-культурологічним аспектом трактування музикознавчого методу, з опорою на аналітико-структурний принцип і опорою на порівняльні стилістичні характеристики, герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики «інтонаційного словника епохи» за Асафьєвим [1] і подальших розробок у працях О. Сокола [7], О. Маркової [6] та ін.

Феномен Леонардо да Вінчі, визначений Полем Валері («система Леонардо да Вінчі» [2]) як моделі нової універсальності творчої самореалізації, запропонованої XX століттям, у своїх підставах спрямований на усвідомлення співвіднесеності XX століття з тими що йому передували, а саме XVII і почасти XVIII століттями, в яких підготовка музиканта не замикається на власне музичних заняттях. Багатовекторність в опануванні знань і умінь дозволяла поєднувати множинні музичні переваги з плідної державною діяльністю (біографії Ж.-Б. Люллі, К. Фарінеллі та ін.). Феномен Й. С. Баха показовий також кількісним охопленням, певним уникненням стильового індивідуалізму, який став idea fixe авторської позиції в музиці за часів Віденських класиків, також і якістю проникнення в музично-освітні та морально-виховні установи творчого спілкування.

Ім'я І. С. Баха органічно сполучається з ім'ям Е. Вілли-Лобоса [3], оскільки тільки стосовно до цього автора застосовуються вказівки на гігантизм охоплення різних музикантських сфер діяльності в XX столітті: «На три, на чотири повноцінних, гідних поваги людських життів з надлишком вистачило б зробленого Е. Вілла-Лобосом за одне – дивовижне, сповнене *надлюдської* (курсив - *В. Б.)* енергії, цілеспрямоване, подвижницьке – життя артиста, який став, на думку Пабло Казальса, "найбільшою гордістю країни, яка його породила" »[5]. Цей тонус діяльності визнаного (при житті!) Генія відрізняє психологічні установки Ренесансу – і той самий принцип проглядається у біографії Е. Вілла-Лобоса: «Композитор, диригент, педагог, фольклорист, музичний критик і письменник; адміністратор – очолював провідні музичні установи країни (в тому числі створені за його ініціативи та за його участю); урядовець з питань народної освіти; делегат Бразильського комітету ЮНЕСКО; представник Міжнародної музичної ради; дійсний член Академії витончених мистецтв Парижа і Нью-Йорка; Почесний член римської Академії «Санта Чечілія»; член-кореспондент Національної академії красних мистецтв Буенос-Айреса; член журі Міжнародного музичного фестивалю в Зальцбурзі; Командор ордена Почесного легіону Франції; Доктор Honoris causa багатьох навчальних закладів ... »[4].

Е. Вілла-Лобос за своє творче життя створив понад 1000, за іншими даними 1500, творів (не всі видані та каталогізовані) [5]. Композитор охопив у творчості майже всі жанри професійної та національної популярної музики; став творцем безлічі пісень, творів для віолончелі та гітари (інструменти його виконавської підготовки), фортепіано, ансамблів та оркестру [3, 780]. І цей, воістину бахівський розмах поєднувався в Е. Вілла-Лобоса з щирим шануванням генія Й. С. Баха, якого він ніяк не наслідував, але якому присвятив цикл з 9-ти «Бразильських Бахіан» (1930–1945) для різного складу інструментів.

Фольклористична діяльність Е. Вілли-Лобоса вражає зв'язком з державно-інтегративними моральними установками – в центрі його уваги опиняються популярні жанри Сереста (традиційна пісня) і Шоро (ансамбль вуличних музикантів), які стають наближеними до європейської академічної сфери. Е. Вілла-Лобос створив капітальну працю з фольклористики «Практичний посібник для вивчення фольклору» в 6-ти томах (1932) [3, 780].

З метою усвідомлення творчої самостійності Е. Вілли-Лобоса, надзвичайно плідні паралелі з Й. С. Бахом, так як вражаючий обсяг створеного майстрами виявився можливим через принципову прозорість переходу, для обох композиторів, сфер: професійної, серйозною, композиційно-самодостатньою і прикладної. У Й. С. Баха більшу частину спадщини утворили духовні кантати, які писалися ним відповідно богослужбової потреби, відповідаючи нормативам тієї «серйозної простої музики», яким є церковне мистецтво, в тому числі і в межах нетрадиційної, в даному випадку Лютеранської церкви. У XIX столітті навіть такі ревні шанувальники бахівського генія як Ф. Мендельсон і Ф. Ліст, зазначений обсяг духовних творів великого Баха «не помічали», роблячи акцент, в захопленні його генієм, на інструментальних творах і Пасіонах.

Головна особливість церковної прикладної музики – це установка на типологічність вираження, при якому індивідуально-авторська якість стає периферійним виявом творчо-енергетичного виходу.

У цьому аспекті показово порівняння з такими церковно спрямованими авторами як М. Леонтович, російські композитори С. Танєєв, особливо П. Чесноков, А. Архангельський, А. Кастальский, болгарин Д. Христов, серб С. Мокраняц та інші, які писали спеціально для церкви і орієнтували свої авторські пошуки на типологію літургійного канону або народних духовних традицій. Однак ніхто з названих композиторів не брав настільки активної участі в урядових культурно-мистецьких акціях як Е. Вілла-Лобос, в діяльності якого вони набули надзвичайної концентрації.

Е. Вілла-Лобоса, в його «торканні державотворення» (аналогії з Ж.-Б. Люллі, К.Броскі/Фарінеллі в XVII–XVIII ст.) найбільшою мірою можна порівняти з таким композитором як З. Кодаі, однак незмірно перевищуючи останнього даруванням і масштабом представленої творчої продукції. Відсутність до теперішнього часу каталогізації значної частини творів, створених Е. Вілла-Лобосом, можна порівняти з епопеєю бахівської спадщини, наведеної в досить адекватний вид А.Швейцером через понад 200 років після смерті великого Лейпцігського кантора. Художні достоїнства духовних Кантат Й. С. Баха визначені у XX сторіччі як осередка бахівського стилю, з усією органікою для нього лютеранської пієтистської типологічності, також усвідомленої у зв'язку зі спадщиною тільки протягом другої половини XX століття. Очевидним є те, що ще задовго до гасел мінімалізму щодо «стирання межі» між елітарною авторської та популярною сферами Е. Вілла-Лобос здійснював таку стильово-видову дифузію, бо для нього національне Служіння в музиці склало те, що було церковної ідеєю для Баха.

Ейтор Вілла-Лобос є автором 9-ти опер, з яких особливою значущістю відзначена остання – «Йерма», створена за драмою Ф. Гарсіа Лорки за два роки до смерті її автора. Доля постановок цього твору, що є побутовою драмою, загадковою, оскільки оригінальним і несподіваним виявляється і сюжетне, і музичне рішення, в цілому. Щодо останнього показова його відверта «бразилізація», при тому, що фабула і місце дії визначено за Ф. Гарсіа Лорка: Іспанія, початок XIX століття, Гранада в Андалусії [9, 1402].

Відомо, що сам Ф. Гарсіа Лорка був прекрасним знавцем і збирачем фольклору, а свою драму забезпечив власними музичними композиціями в дусі народних пісень – такі номери Прачки, Пастуха, Пілігрима [8, 796]. Е. Вілла-Лобос свою оперу наситив бразильським матеріалом, наблизивши, таким способом, сценічні події до реалій життєвого оточення, одночасно явно поетизуючи його.

У центрі сюжету опери – страждання жінки, бездітність якої, в шлюбі з нав'язаним їй чоловіком, виявляється найсильнішим больовим моментом, що визначає трагічну розв'язку подій. Показово, що твір Е. Вілла-Лобоса складався у часовій паралелі до опери Р. Щедріна «Не тільки любов» (1961), в якій висувається проблема морального служіння, що перевищує «право на почуття», яке стало мірилом цінностей відносин в епоху Віденського класицизму і романтизму.

Родовий поклик – потреба жінки, позбавленої шлюбу з коханим нею чоловіком, мати дитину, стає пристрастю і сенсом дій героїні, ім'ям якої і названа опера. Впізнаванні протоверистські і власне верістські мотиви в оперному дійстві Е. Вілла-Лобоса – недарма у більш ранніх його операх дослідники знаходили присутність «тіні Верді» [8, 796]. Однак контакти Е. Вілла-Лобоса з представниками «Шістки», знайомство з М. Равелєм, М. де Фальєй і С. Прокоф'євим [43] визначили актуалізацію оперної фабули, яка нерідко взагалі абстрагується в XX столітті від любовно-особистісних проявів.

Три акти драми – це три щабелі пошуку Йермою сенсу життя, який зосереджується на її бажанні материнства і служінні честі сім'ї, переступити межі якої для неї неможливо. «Брехня во благо» чоловікові або відхід від останнього, за порадою деякої щасливої матері розгалуженого сімейства, для неї неможливий. Неможливим є і примирення з безпліддям, на яке схиляє її Пустельник-аскет, і єдиною реалією стає помста чоловікові, що пишається вимушеної аскезою дружини

Опера «Йерма» характеризується ліричною драматургією руху від вершини-джерела І дії. Тут монолог героїні отримує резонанс у голосі Ненародженої бажаної дитини (як і голос Йерми – це сопрано, й її alter ego). Рада старої жінки, власниці багатодітної сім'ї, вказує героїні шлях адюльтеру, благо Віктор (баритон), її улюблений, поруч і сподівається на встановлення відносин.

ІІ акт демонструє «звуження коридору життя» для Йерми. Хуан, чоловік (тенор), приставляє, у вигляді дуеній, двох своїх сестер для спостереження за діями Йерми, підозрюючи її в невірності. Віктор, втомлений чекати, шкодує, але прощається з Йермою. ІІІ акт містить звернення до авторитету церкви, до ради анахорета, але він виявився безсилим у припиненні родового жіночого інстинкту; також знову показана спроба спертися на авторитет літньої жінки, яка пропонує свого сина в чоловіки Йермі. Радість Хуана, що переконується в безкомпромісності дружини в питаннях честі,

спонукає героїню піти на відчайдушний крок: вона душить чоловіка, для якого неможливо було підготуватися до цього роду помсти.

Музика Е. Вілла-Лобоса в «Йермі», як і все, що складалося цим автором, на диво красива; К. Пален зазначає «пишність, таємничість, п'янкий», уподібнюючи «самій країні», яка народила геній композитора [8, 796]. Досить зіставити граціозну Колискову, в дусі фольклору Андалусії, яку співає Йерма своїй бажаній дитині (за Гарсіа Лоркою), з піснею-арією, складеної композитором, щоб переконатися у своєрідності і неповторності ефектів, закладених в музичних перипетіях опери.

Пафос твору зосереджений на тому психологічному комплексі родової підсвідомості, який зазначив минулий XX вік не тільки ім'ям століття Науково-технічної революції, але також і століття психології, яка відкрила антиномії свідомого – несвідомого/підсвідомого. Причому, друге виступає не стільки у вигляді фізіологізірованого «низького інстинкту», але як морально організуючого начала стосовно свідомості; в тому числі це і родовий поклик Віри, що задовольняється релігією або соціально-моральними ідеалами, які заміняють її.

Стрижньовим значеннєвим моментом даної опери виступає деякий архетипово вивірений комплекс бажаного материнства, але абсолютно відсторонений від уготованої попередніми століттями «виправданої гріховності» порушення подружньої вірності заради «правди почуття» (в даному випадку принципово інше: почуття материнства), яка була оспівана від К. Монтеверді до Дж. Пуччіні. Драма Ф. Гарсіа Лорки і опера Е. Вілла-Лобоса створюють морально-повчальне дійство, де християнська мораль святості подружніх відносин ніяк не заперечується і приймається як належне, але вищою правдою виступає вірність законам роду. Опера, в якій моральний пафос, зберігаючи основи християнського смирення в подоланні пристрастей, понад цих останніх підносить надособовий родовий поклик дохристиянської цивілізаційної системи, відбила феномен суспільства Бразилії, спаяного з протилежно спрямованих поведінко-психологічних компонентів, в яких давньохристиянські позиції зрослися з африканськими і індіанськими культурними ідіомами, невпізнаними з досвіду європейської розумової диференціації якостей.

Показова доля постановки опери «Йерма», що відбулася більш ніж через 10 років після смерті композитора, в 1971 році ... в театрі Санта Фе (Нью-Мексика, США). І тільки в 1983 році опера була поставлена в Ріо-де-Жанейро, в рідному місті композитора, а в 1990 році відбулася прем'єра в Німеччині – Білефельд, Північна Вестфалія [8, 797]. Ніякої реакції преси не було на ці оперні вистави; судячи з усього, неординарність психологічної фабули дії створювала оціночну невизначеність, яку не могла подолати відверто приваблива, в дусі Е. Вілла-Лобоса, красива і чарівна музика.

Визнання генія композитора і замовчування у практиці музично-сценічних рішень опери «Йерми», очевидно гідно і типологічно достовірно представляє композиторський творчий внесок, нагадує долю творів європейського автора, який також торкнувся прикордоння християнсько-гуманістичних і язичницько-цивілізаційних установок. Йдеться про творчість Л. Яначека, який звернувся в опері «Пригоди Лисички – Швидковушки» до теми, незрозумілої і неусвідомлюваної до теперішнього часу. З'єднання в цьому творі дохристиянського анімізму і християнсько-гуманістичного розуміння причетності людини до всього живого не має аналогів у музично-образному світогляді. Однак, логіка всієї сукупності оперних творів цього композитора, що охоплює, в цілому, європейський культурний стереотип, містить шлях усвідомлення зазначеного «дивного» творіння Л. Яначека.

Напевно, така ж доля і оперного шедевру Е. Вілла-Лобоса, для якого узагальнення виразності його спадщини, в цілому, визнається в художній абстракції інструментальних творів, чим програмується зіткнення із сутністю його останньої, дев'ятої опери. «Йерма» була створена Е. Вілла-Лобос на вершині «крещендованої драматургії» (в сукупному творчому самовираженні) – від перших його творчих кроків у пізнанні європейських стандартів і в контексті різнобарв'я національної художньої традиції до процесуально розгорненого охоплення у творчості національної величі рідної країни (через збиральність хорового мистецтва), що не відповідає культурним стереотипам Європи. І цей спеціальний художньо-естетичний сенс відбувся на перетині із засвоєнням етично-теоретичних відкриттів XX сторіччя: симбіоз позахудожніх мислительних установок і саме художньої праці великого музиканта проявили в його постаті характерні нариси ренесансної величі діяння того, що П. Валері виділив як «системи Леонардо да Вінчі».

Наукова новизна дослідження зумовлена оригінальністю теоретичної ідеї «системи Леонардо да Вінчі» П.Валері у проекції на матеріали творчої біографії великого бразильського митця і державного діяча, а також тим, що вперше в українському музикознавстві представлені описи творів

Е. Вілли-Лобоса в контексті заявленої ідеї, у тому числі оперна спадщина композитора, не висвітлена в українсько- і російськомовних джерелах.

Висновки. Виділення показових моделей нового універсалізму на прикладі творчих відкриттів Е. Вілли-Лобоса, минаючи у своєму роді універсалістський феномен П. Хіндеміта, К. Орфа, З. Кодаі та інших, визначено гіпертрофією в його діяльності те, що становило демонстративні якості особистості, що з'єднало художній прояв творчості й служіння науковим засновкам державно-організаційного будівництва. Розмах педагогічної активності вищезгаданих К. Орфа й З. Кодаі, Д. Кабалевського, який працював з оглядкою на останніх та інших, живився в остаточному підсумку державною затребуваністю можливостей цих особистостей, що певною мірою закладено в хоровотворчій гіперактивності Е. Вілли-Лобоса.

Весь досвід державно-виховного будівництва Бразилії, в якому Е. Вілла-Лобос представляв активно діючий механізм культуротворчості, відзначеної самообмеженням і концентрацією усіх життєвих сил на обраному шляху – що подібно до прокладання дороги до столиці Бразиліа через джунглі Амазонки або створення карнавальних дійств у Ріо-де-Жанейро), –відкрив нові морально-соціальні нормативи, естетично оснащені і глибоко самобутні. Очевидно, людство покликане прислухатися й увібрати досвід музичного генія Е. Вілли-Лобоса, а, відповідно, і закономірностей в освоєнні Бахіани минулого ХХ століття, титанічний енергетичний потенціал якої продовжує заповіти Й. С. Баха і зіставлення з ним титанів європейського музичного світу ренесансного масштабу і сенсу, до яких, безумовно, належить й Е. Вілла-Лобос.

Прояв універсалізму діяльнісного охоплення у спадщині Е. Вілли-Лобоса викликав до життя «прото-поставангардистські» прояви мислення цього автора, який виявив у Бразильських бахіанах певний компроміс простоти третєрядового мистецтва «мас-культурної латини» і висот професійної метафоричної гіперболізації, недосяжної на попередніх історичних щаблях. В оперному прояві («Йерма») виявляється оригінальна лінія веризму, напрямку, що містить запозичення в художнє ціле природничо-науково виправданої дидактики, у випадку зазначеного твору, що висував моральний норматив *гентерної вірності,* яка ніколи не обговорювався в художній сфері на висоті етико-естетичного шановного її розуміння і прийняття.

Література

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

2. Валери П. Введение в систему Лонардо да Винчи. Об искусстве, сборник. Предисловие А.А. Козлова. 2-е изд. Москва, 1993. С. 25-55.

3.42. Вилла-Лобос Эйтор. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти тт. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т.1*. Москва: Совет. энциклопедия, 1973. С. 779-781.

4.43. Вилла-Лобос Эйтор : URL: ru.wikipedia. org/wiki/ Вила-Лобос_Эйтор#D0.9/

5.45. Вилла-Лобос Эйтор : URL: classic-online.ru / ru / composer / Vila-Lobos / 192.

6. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор. дисс. Спец.17.00.03 – муз. искусство, Нац. музыкальная академия им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 263 с.

7.Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одесса, Астропринт , 2014. 276 с.

8. Pahlen K. Das neue Opernlexikon. München:Seehamer Verlag,2000.1023 p.

9. Wagner H. Das große Handbuch der Oper. Fünfte, stark erweiterte, Neuausgabe. Kösel, Krugzell, Florian Noetzel Verlag, 2011. 1776 p.

References

1. Asafiev B. (1971). Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka.. [in Russian].

2. Valéry P. (1993). Introduction to system Lonardo da Vinci. About art, the collection. The foreword A.A. Kozlov. 2 publ. Moscow [in Russian].

3. Villa-Lobos Eitor (1973). Misical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 1. Moscow, Sov.encyklopedija. P. 779-781 [in Russian].

4. Villa-Lobos Eitor [Electronic resource]. A mode of the access:
ru.wikipedia. org/wiki/ Вила-Лобос_Эйтор#D0.9/[in Russian].

5. Villa-Lobos Eitor. [Electronic resource]. A mode of the access:
classic-online.ru / ru / composer / Vila-Lobos / 192 [in Russian].

6. Markova E. (1991). Intonation concept to histories of the music. Doctor thesis. Spec.17.00.03-mus.art. National academy of the music of the name P.I.Chaikovskij. Kyiv [in Ukrainian].

7. Sokol A. (2014). Performance notes: image of the world and music style. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].

8. Pahlen K. (2000). Das neue Opernlexikon. München: Seehamer Verlag [in Germany].

9. Wagner H. (2011). Das große Handbuch der Oper. Fünfte, stark erweiterte, Neuausgabe. Kösel, Krugzell: Florian Noetzel Verlag, [in Germany].

УДК 78.077

Вакалюк Петро Васильович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри виконавського мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтв
ДВНЗ "Прикарпатський національний університет
ім. В. Стефаника"
ORCID 0000-0002-4544-1657
petrovakalyuk@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ ЧИ РЕВОЛЮЦІЯ: КІЛЬКА КРИТИЧНИХ МІРКУВАНЬ ЩОДО НОВІТНІХ СИСТЕМ ПІДГОТОВКИ ВИКОНАВЦЯ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Мета роботи – розглянути та класифікувати вибрані сучасні зарубіжні методи, системи та школи підготовки трубача, серед них як суто технічні (А. Уйаз, К. Гант, Р. Квінке), так і комплексні, скеровані передовсім на ментальні налаштування (А. Сандоваль, В. Ціховіч, В. Гуггенбергер). **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні наступних методів: історичного – у виявленні передумов сучасних музично-педагогічних систем викладання гри на духових інструментах, компаративного – у зіставленні різних підходів до інтерпретації та принципів професійного навчання на трубі, аналітичного – у з'ясуванні основних елементів представлених систем. **Наукова новизна** дослідження полягає у включенні в музикознавчий та музично-педагогічний компендіум вітчизняної науки цілого комплексу невідомих та не опрацьованих досі українською мовою систем підготовки виконавця на духових інструментах. **Висновки.** Підсумовуючи основні методи, системи та школи сучасного виконавства на трубі у світі, виділяємо кілька ключових тенденцій. Частина із них скерована на максимальне технічне вдосконалення виконавця. Шляхи досягнення технічної досконалості переважно ведуть до розвитку та зміцнення амбушюру. До того ж проаналізовані рекомендації можна в експлоративному порядку використовувати й у щоденній роботі у класах українських педагогів, вибираючи ті, які найкраще відповідатимуть як уже виробленій індивідуальній системі вчителя, так і особливостям окремих індивідуумів.

Ключові слова: трубна ізометрія, амбушюр, ASA, потокові стани, методика викладання гри на трубі.

Вакалюк Петро Васильевич, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории исполнительского искусства института искусств Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника*

Эволюция или революция: несколько критических соображений о новейших системах подготовки исполнителя на духовых инструментах

Цель работы: рассмотреть и классифицировать выбранные современные зарубежные методы, системы и школы подготовки трубача, среди них как чисто технические (А. Уйаз, К. Хант, Р. Квинке), так и комплексные, направленные прежде всего на ментальные настройки (А. Сандоваль, В. Цихович, В. Гуггенбергер). **Методология исследования** основывается на использовании следующих методов: исторического – в выявлении предпосылок современных музыкально-педагогических систем преподавания игры на духовых инструментах, компаративного – в сопоставлении различных подходов к интерпретации и принципов профессионального обучения на трубе, аналитического – в выяснении основных элементов представленных систем. **Научная новизна** исследования заключается во включении в музыковедческий и музыкально-педагогический компендиум отечественной науки целого комплекса неизвестных или не обработанных до сих пор на украинском языке систем подготовки исполнителя на духовых инструментах. **Выводы.** Подводя итоги, рассмотрев основные методы, системы и школы современного исполнительства на трубе в мире, выделяем несколько ключевых тенденций. Часть из них направлена на максимальное техническое совершенствование исполнителя. Пути достижения технического совершенства преимущественно ведут к развитию и укреплению амбушюрами. К тому же проанализированные рекомендации можно в эксплоративном порядке использовать и в ежедневной работе в классах украинских педагогов, выбирая те, которые лучше всего будут соответствовать как уже выработанной индивидуальной системе учителя, так и особенностям отдельных индивидуумов.

Ключевые слова: трубная изометрия, амбушюр, ASA, потоковые состояния, методика преподавания игры на трубе.

Vakalyuk Petro*, PhD, Associate Professor at the Department of History and Theory of the music performance at the Institute of the Music Art on Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

Evolution or revolution: several critical reflections on the latest systems for the trumpet performer

The purpose of the article: to consider and classify selected modern foreign methods, systems and training schools for the trumpeter, among them as purely technical (A.Wise, C.Hunt, R.Quinque), and complex, primarily aimed at mental adjustments (A. Sandoval, V. Cichovich, W. Guggenberger). This seemed particularly relevant in the context

© Вакалюк П. В., 2018

of increasing interest as a solo performance on the pipe as a whole, and the newest systems that significantly expand the traditional capabilities of the performer. **Methodology**. The research methodology is based on the use of the following methods: historical - in identifying the prerequisites of modern musical and pedagogical systems for teaching wind instruments, comparative - in comparing different approaches to interpretation and principles of vocational training on the trumpet, analytical - in clarifying the main elements of the presented systems. **The scientific novelty** of the research consists in the inclusion in the musicological and musical-pedagogical compendium of Ukrainian science of a whole complex of the unknown in Ukrainian language systems for training the performer on wind instruments. **Conclusions**. Summing up, having considered the basic methods, systems, and schools of modern trumpet playing in the world, we single out several key trends. Some of them are aimed at the maximum technical improvement of the performer. Ways to achieve technical excellence mainly lead to the development and strengthening of ear cushions. All the above-analyzed recommendations can be used in an exploratory manner in daily work in the classes of Ukrainian teachers, choosing those that will best fit both the already developed individual teacher system and the characteristics of individual students.

Key words: trumpet isometry, ambusher, ASA, flow, teaching methods of wind instruments playing.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими практичними завданнями. Естетика романтизму істотно збагатила образно-символічне тлумачення тембру труби, а багатство стилів ХХ ст. зробили цей інструмент невід'ємним елементом не лише оркестру, але й авангардного та джазового музичного мистецтва

Зрозуміло, що таке зростання популярності труби як сольного інструмента зумовило не лише постійне вдосконалення її будови, але й появу нового відповідного репертуару, і – що особливо актуально в контексті представленого дослідження – появу численних нових шкіл, технік та методик.

Завданням представленого дослідження є узагальнити основні відомості про найбільш релевантні сучасні зарубіжні методи підготовки виконавця-трубача, класифікувати їх та дати критичну оцінку, розглядаючи перспективу застосування окремих положень та прийомів у щоденній роботі українських педагогів.

Останні дослідження та публікації, виділення невирішених частин загальної проблеми. Протягом тривалого часу здійснювалось узагальнення засад інтерпретації і професійного навчання на духових інструментах, відтак виникли розмаїті теоретичні дослідження, що грунтуються на практичному досвіді кращих фахівців. Стимулом до появи відповідних праць могла послужити як власна концертна практика, так і багаторічний успішний педагогічний досвід, або узагальнення і теоретичне осмислення вже існуючих праць. Фактично, кожен відомий виконавець-трубач, як у минулому, так і сьогодні, на певному етапі вважав за необхідне поділитися досвідом, таємницями майстерності – викласти свій метод або й свою школу. Тому перед тим, як перейти до більш докладного розгляду набутків сучасних музикантів, вважаємо за доцільне диференціювати поняття "методу", "системи" і "школи".

Згідно загальноприйнятих визначень, метод зводиться до сукупності визначених правил, прийомів, способів, норм пізнання і діяльності. Він є системою принципів, вимог, які орієнтують суб'єкта на вирішення конкретного завдання, досягнення результатів у певній сфері діяльності. [2, 247-248]. Під поняттям методики в педагогіці розуміємо сукупність різних методів для навчання певної дисциплін. Поняття системи на перший погляд може виглядати доволі близьким до поняття методу, втім, охоплює ширше коло завдань. За твердженням І. Коваленка, система - це сукупність елементів, певним чином пов'язаних і взаємодіючих між собою для виконання заданих цільових функцій. При цьому під "цільовою функцією" визначається якась зовнішня стосовно системи ситуація, до реалізації якої прагне система [1, 72].

Найбільш комплексним поняттям у даному випадку залишається поняття «школи», причому власне дослідження музично-виконавської школи як цілісного соціокультурного явища набуло особливої актуальності саме в наш час. Важливі кроки до формування теорії виконавської школи як явища зробив український музикознавець та віолончеліст Юрій Полянський. Як виконавську школу він розумів складну систему професійної художньої діяльності людей, "яка являє собою взаємодію трьох підсистем: систему принципів оперування інтонаційним матеріалом, систему оптимальних прийомів гри на інструменті та їх послідовного формування в процесі навчання в систему факторів, які визначають підхід до інтерпретації музичних творів" [3, 106].

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасні методи, методики, системи та школи гри на трубі можна розділити на дві основні групи за цільовими функціями. Для першої кінцевою метою і найбільш бажаним результатом є максимальна технічна досконаліть, друга скерована до більш цілісного формування особистості виконавця-музиканта і включає в собі не лише технічні, але й ментальні вправи.

Щодо першої групи, наведемо декілька яскравих прикладів зі сфери як академічного, так і джазового виконавства, оскільки головні технічні труднощі фактично перестали бути в наш час залежними від композиторської школи чи стилю, і набагато більше підпорядковані стилю виконавському.

Відомий джазовий виконавець XX ст. Леон Мерайян (Leon Merian) розробив свій метод "трубної ізометрії", викладений у однойменній збірці. Комплекс вправ скерований передовсім на зміцнення амбушюру [7].

Став популярним передовсім як джазовий виконавець, котрий багато років виступав поруч із легендарним Мейнардом Фергюсоном (Maynard Ferguson) і Алан Уайз (Alan Wise). На жаль, менш відомими широкому загалові є його сольні виступи із академічним репертуаром, у яких він найбільш наочно демонструє результати свого авторського методу "Setting Up Solid", завдяки якому вдалося досягти особливої виразовості, наспівного легато.

Свій метод А. Уйаз виклав у спеціальному журналі "Wind Player Magazin", і полягає він, передовсім, у вправах із мундштуком, із дзеркалом, постійному самоконтролі та концентрації на довгих тонах [10].

Американський трубач Клайд Гант (Clyde Hunt) на основі своєї багатолітньої виконавської практики та тривалого опрацювання різноманітних методик у вашингтонській Бібліотеці Конгресу не пропонує авторського методу, але створив надзвичайно цінний дайджест найкращого із сучасних рекомендацій – фактично, на цій основі виконавець будує цілу систему, яку можемо назвати системою розвитку амбушюру.

Діапазон труби, як і інших мідних інструментів, залежить від даних виконавця. З цього огляду духовики повинні приділяти значний час фізичному розвитку та щоденним вправам. Кожен, хто серйозно та сумлінно дотримуватися схеми вправ, зможе значно покращити свій діапазон і витривалість.

Розпочинати вправи К. Гант, услід за більшістю виконавців, рекомендує із педальних тонів, виконуючи їх голосно, твердо, in-tune. Наступний етап - арпеджіо, які слід виконувати у різних регістрах без переналаштування, без зупинки. "Розвивайте свій фундамент перед тим, як звести хмарочос", − закликає музикант. «Якщо ви хочете, щоб всі регістри звучали однаково добре, доведеться витрачати однакову кількість часу на кожен із них» [5, 40].

Від схожих передумов, як може видатися на перший погляд, відштовхується і один із найвидатніших джазових музикантів сучасності, кубинець Артуро Сандоваль (Arturo Sandoval) у своїх "Playing Techniques and Performance Studies for Trumpet" ("Виконавські студії для труби") в трьох томах [9]. Однак при цьому Сандоваль набагато більшої ваги приділяє поставі виконавця під час гри: лише зайнявши правильну зручну позицію, можна розпочинати розігрування педальними тонами, при цьому важливим є зберігати той самий амбушюр для звуків у різних октавах і "проспівувати" їх в уяві (розділ Warm up [9, 6]).

Наступний етап за Сандовалем можна окреслити як "етап витривалості" (розділ Endurance [9, 7]). Сам автор порівнює його із комплексом фізичних вправ, популярних сьогодні у світі під назвою "калістеніка": визначальним у ньому є використання виключно ресурсів і ваги власного тіла. Схоже до того, амбушюр повинен "підіймати" звук, згідно переконань музиканта. Завершується цей розділ інтервальними вправами на артикуляцію (стакато, [9, 12]).

Фактично, якщо А. Уайз, Л. Мерайян та багато інших виконавців викладають свої *методи*, то у випадку багатотомної збірки вправ Сандоваля вже маємо справу з цілою *системою* підготовки професіонала-трубача. Основними елементами в ній постають фізична підготовка (постава), робота зі звуком та амбушюр. У цьому система А. Сандоваля значною мірою перегукується із найбільш відомим європейським її аналогом – методом (а фактично також системою) ASA.

У 1980-х роках низка публікацій німецького трубача та педагога Рольфа Квінке (Rolf Quinque) здійснила справжній прорив у методиці викладання гри на духових інструментах. Багатолітній соліст Мюнхенської філармонії, блискучий виконавець, Р.Квінке ґрунтує свою систему на "трьох китах" – це дихання (Atmung), опора (Stütze) та амбушюр (Ansatz), пропонуючи низку вправ для розвитку кожного з елементів. Побудовані вони за принципом від простішого до складнішого, особлива увага приділена інтервальним леґато [8].

Засади Р. Квінке перейняв та продовжив у своїй *школі* відомий виконавець та педагог сучасності В. Ґутґенберґер. Вже понад тридцять років цей музикант, успішний не лише як педагог, але й як соліст, не перестає дивувати результатами публіку далеко за межами Західної Європи. підготовки трубача, розробленої В. Ґутґенбергером упродовж років виконавської та педагогічної практики та викладеної в праці "Basics Plus" [4]. Тут необхідно додати, що автор цих рядків особисто

стажувався у класі професора Ґутґенбергера у Вищій музичній школі міста Троссинген (Trossingen), отож загальний огляд доповнений особистими спостереженнями, а також практичними порадами із використання системи у власній педагогічній практиці.

Вольфганг Ґутґенбергер навчався у Мюнхені, в класі славетного Рольфа Квінке (Rolf Quinque) і завершив свої студії у Вищій музичній школі Троссингена в класі професора Горста-Дітера Больца (Horst-Dieter Bolz). Вдосконалював майстерність у Чікаго (США) під керівництвом Вінсента Ціховіча (Vincent Cichowicz), Адольфа Герсета (Adolph Herseth) та Арнольда Джейкобса (Arnold Jacobs). Вже молодим виконавцем здобував найвищі нагороди на міжнародних конкурсах. Упродовж майже двадцяти років (1986-2005) був доцентом та завідувачем відділу духових та ударних інструментів у Консерваторії Ріхарда Штрауса в Мюнхені, з 2005 року – професор Вищої школи музики в м.Троссинген. Член Німецької Музичної ради, активно виступає як соліст та педагог з концертами та майстеркурсами у цілому світі.

Як бачимо, вже на етапі підготовки та вдосконалення майбутній педагог отримав засади двох провідних шкіл: німецької в особі Рольфа Квінке, та американської, передовсім завдяки спілкуванню із легендарним В. Ціховічем, автором концепції Basic Sound (базового звуку). [6]. Якщо система Р. Квінке має виключно технічний характер, то концепція В. Ціховіча є цілісною школою як фізичної, так і ментальної підготовки музиканта. Наріжним її каменем є, поруч із технічним вдосконаленням, ментальні уявлення про звук. Згідно із переконаннями американського педагога, формування тонів відбувається насамперед в уяві виконавця: без кропіткої щоденної розумової праці, загального розвитку гра м'язів, навіть найбільш віртуозна, буде позбавлена сенсу. "Якщо ви не доповнюватимете щоденні вправи цікавішим музичним матеріалом, ви просто перестанете зростати. Хтось може розвинути блискучу фізичну вправність, але так і не стати справжнім музикантом" [цит. за: 6, 18]

Педагог застерігає в першу чергу від рутинності щоденних вправ, коли виникає небезпека звести виконавську концентрацію до звичного технічного процесу і тим самим обмежити задіяність трьох органів чуття: зору, слуху і дотику. „Фізіологічні складові багатогранного процесу гри на музичному інструменті здатні функціонувати лише за умови, коли аналітичне логічне мислення лівої півкулі буде збалансованим із емоційним, образним, за яке відповідає права півкуля мозку. І тільки засоби нашої уяви здатні уможливити цей баланс" [4, 5]

Автор системи Basics plus опирається як на власний досвід, здобутий у класах В. Ціховича та Р. Квінке, так і на праці видатного французького лікаря-отоларинголога XX ст. Альфреда Томатіса (Alfred Tomatis), котрий першим вказав на безпосередній зв'язок слуху та голосу і розробив систему аудіопсихофонології. "Наші фізіологічні відчуття "сидять" у вусі: напруження і розслаблення, м'язевий тонус, поставу, моторику та дрібну моторику контролює саме вухо. Тому говоримо про кібернетичний контур регулювання: мозок (команда) – м'язи (виконання) – вухо (контроль) – мозок (коригування команди)" [4, 5] .

Важливою особливістю системи вправ Basics Plus є їх двоголосся. З одного боку воно, на думку автора, "програмує" нашу концентрацію обмежитися найважливішим, з другого – спонукає мислити і уявляти музичний простір ширшим. Тому вправи розраховані як на виконання соло (другий голос "проспівується" в уяві), так і на заняття у дуеті.

Розпочинати заняття автор пропонує з вправ із мундштуком. До слова, В. Ґутґенберґер використовує для цих цілей спеціальну модель мундштука, відому як BERP (Buzz Extension and Resistance Piece, тренер опору та віддачі). Її можна придбати разом із збіркою Basics Plus. Наступна група – робота з одним звуком, а також із легатними поєднаннями кількох тонів. Від неї переходимо до двох груп вправ, скерованих на правильний потік повітря. Загалом цей блок вправ перегукується із системою ASA, запропонованою вчителем В. Ґутґенберґера Рольфом Квінке, і скеровані передовсім на дихання-поставу-амбушюр. Однак В. Ґутґенберґер, на відміну від свого вчителя та багатьох інших представників суто "технічного" тренду в підготовці соліста-трубача, не обмежується виключно зовнішніми чинниками, котрі дають швидкий результат (виконавську витривалість, віртуозність). Для німецького педагога важливішим є ментальний аспект, занурення у звуковий потік, мислення звуками, а не добре виконаними елементами.

Саме тому наступним і надзвичайно важливим етапом Basics Plus стає розвиток звукового чуття (Entwicklung des Klangsinnes). Відштовхуючись від базових потокових уявлень про звук, закладених американським наставником В. Ціховичем (Flow-Studies), В. Ґутґенберґер фактично втілює у вправах для трубачів т. зв. "потокові стани", відомі з психології як виключно продуктивні – стани, при яких людина цілковито включена в процес, у те, чим займається в даний момент.

Висновки. Підсумовуючи основні методи, системи та школи сучасного виконавства на трубі в світі, можемо виділити наступні тенденції:

основна увага педагогів скерована на максимальне технічне вдосконалення, “дотягування до верхнього “до”;

шляхи досягнення технічної досконалості переважно ведуть до розвитку та зміцнення амбушюру;

суттєвої уваги приділено вступним вправам (розігруванню) та їх систематичності.

Багато хто вважає окремі із перерахованих методів революційними, непорівнюваними із аналогами попередніх епох, плекаючи переконання, що лише застосовуючи певні комплекси щоденних вправ, можна досягти високої технічної досконалості. На думку автора, всі вище проаналізовані рекомендації можна в експлоративному порядку використовувати й у щоденній роботі в класах українських педагогів, вибираючи ті, які найкраще відповідатимуть як уже виробленій індивідуальній системі вчителя, так і особливостям окремо взятих студентів. Утім, набагато суттєвішим виглядає комплексний підхід до підготовки професійного виконавця на трубі, його ментальна підготовка та духовний розвиток. Тому педагог повинен проявити широту мислення, не гнатися за одномоментним віртуозним результатом, і в цьому йому може суттєво допомогти знайомство із положеннями провідних сучасних зарубіжних шкіл.

Література

1. Коваленко І.І., Бідюк П.І., Гожий О.П. Вступ до системного аналізу: навч. посіб. Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2004. 148 с.
2. Щерба С.П., Заглада О.А. Філософія: підруч. 3-є вид. Житомир : Полісся, 2009. 548 с.
3. Сумарокова В., Полянська Д. Наукова спадщина Юрія Полянського: до питання авторської школи. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 91. С.102-115.
4. Guggenberger W. Basics Plus: Studien für 1-2 Blechblasinstrumente im Violinschlüssel. Besetzung: 1–2 Trompeten. Rot an der Rot : Musikverlag Siegfried Rundel, 2004. 152 S.
5. Hunt C. Sail The Seven C's. New York : BT Music, 1992. 60 p.
6. Loubriel L. Back to Basics for Trumpeters: The Teaching of Vincent Cichowicz. Chicago : Scholar Publications, 2012.139 p.
7. Merian L. Trumpet Isometrics. New York : qPress, 1992. 113 p.
8. Quinque R. ASA Methode. Bulle : Editions Bim, 1980. 76 S.
9. Sandoval A. Playing Techniques and Performance Studies for Trumpet. Wisconsin : Hal Leonard, 1994. 56 p.
10. Wise A. Setting Up Solid // Windplayer Magazine. 1986. B.3. P.83-91.

References

1. Kovalenko, I. (Eds.) (2004). Introduction to systems analysis. Mykolaiv: Petro Mohyla Mykolaiv State Humanitarian University Press [in Ukrainian].
2. Shcherba, S., Zahlada, O. (2009). Philosophy. Zhytomyr: Polissya [in Ukrainian].
3. Sumarokova V., Polyanska D. (2010). Yuriy Polyansky’s science heritage: to the question of authors metod, in: Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Vyp. 91. P.102-115 [in Ukrainian].
4. Guggenberger W. (2004). Basics Plus: Studien für 1-2 Blechblasinstrumente
im Violinschlüssel. Besetzung: 1–2 Trompeten. Rot an der Rot : Musikverlag Siegfried Rundel [in German].
5. Hunt C. (1992). Sail The Seven C's. New York : BT Music [in English].
6. Loubriel L. (2012). Back to Basics for Trumpeters: The Teaching of Vincent Cichowicz.Chicago : Scholar Publications [in English].
7. Merian L. (1992). Trumpet Isometrics. New York : qPress [in English].
8. Quinque R. (1980). ASA Methode. Bulle : Editions Bim [in German].
9. Sandoval A. (1994). Playing Techniques and Performance Studies for Trumpet. Wisconsin : Hal Leonard [in English].
10. Wise A. (1986). Setting Up Solid, in: Windplayer Magazine. B.3. P.83-91 [in English].

УДК: 78.01:781.7

Каблова Тетяна Борисівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри інструментально-виконавської
майстерності Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID 0000-0002-6664-5288

ЕТОС МУЗИКИ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ КІНЦЯ ХХ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Мета роботи. Дослідження присвячено аналізу музичного етосу в контексті української сучасної культури. В статті розглядається специфіка втілення основних суспільних подій в сучасній музиці, переважно популярній, кінця ХХ початку ХХІ століття. Зроблено акцент на пісенній культурі як найбільш типовій для української ментальності. Розглянуто найбільш знакові виконавці та популярні гурти в контексті становлення українського етосу музичної культури. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні погляди стосовно української популярної музики ХХ-ХХІ ст. та її культурного коду як етосу музики. **Наукова новизна** полягає в висвітленні специфіки існування етосу музики в українській музичній культурі кінця ХХ початку ХХІ століття як втілення основних історичних та суспільних ідей. Вперше розглянуто діяльність популярних виконавців та музичних гуртів як сфери формування духовної компоненти самоідентифікації української ментальності та, як слідство, етосу музики. Творча специфіка виконавців в такому контексті обмежує в форму просторову та часову характеристики певного історичного рівня кінця ХХ- початку ХХІ ст., що й сприяє виявленню духу музики. **Висновки.** В статті доведено кореляцію світ реальний – світ духовний (музичне мистецтво) відповідно до існування етосу музики. Наведений огляд демонструє наявність субстанціональної змістовності музичної пісенної культури кінця ХІХ початку ХХ ст., що й втілює поняття етосу музики.

Ключові слова: етос музики, духовна компонента, українська сучасна музика.

Каблова Татьяна Борисовна, *кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой инструментально-исполнительского мастерства Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко*

Этос музыки в украинской культуре конца ХХ начала ХХІ столетия

Цель работы. Исследование посвящено анализу музыкального этоса в контексте украинской современной культуры. В статье рассматривается специфика реализации основных общественных событий в современной музыке, преимущественно популярной, конца ХХ начала ХХІ века. Сделан акцент на песенной культуре как наиболее типичной для украинской ментальности. Рассмотрены наиболее знаковые исполнители и популярные группы в контексте становления украинского этоса музыкальной культуры. **Методология исследования** заключается в применении сравнительного, историко-логического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу определенные взгляды относительно украинской популярной музыки ХХ-ХХІ вв. и ее культурного кода как этоса музыки. **Научная новизна** заключается в освещении специфики существования этноса музыки в украинской музыкальной культуре конца ХХ начала ХХІ века как воплощение основных исторических и общественных идей. Впервые рассмотрена деятельность популярных исполнителей и музыкальных групп как сферы формирования духовной компоненты самоидентификации украинской ментальности и, как следствие, этоса музыки. Творческая специфика исполнителей в таком контексте ограничивает в форму пространственную и временную характеристики определенного исторического уровня конца ХХ-начала ХХІ вв., и способствует выявлению духа музыки. **Выводы.** В статье доказано корреляцию мир реальный - мир духовный (музыкальное искусство) в соответствии с существованием этноса музыки. Приведенный обзор показывает наличие субстанциональной содержательности музыкальной песенной культуры конца ХІХ начала ХХ в., и воплощает понятие этоса музыки.

Ключевые слова: этос музыки, духовная компонента, украинская современная музыка.

Kablova Tetiana, *PhD in Arts, associate professor of the academic and variety singing, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University*

The ethos of music in the Ukrainian culture of the late XX early XXI century

The purpose of the article. The research is devoted to the analysis of musical ethos in the context of Ukrainian contemporary culture. The article deals with the specifics of the embodiment of the main social events in contemporary music, most popular, at the end of the twentieth century of the XXI century. The author in article an emphasis on song culture, as the most typical for Ukrainian mentality. The most significant performers and popular bands are considered in the context of the formation of the Ukrainian ethos of musical culture. **The methodology of the study** is to apply comparative, historical and logical methods. This methodological approach allows us to reveal and analyze certain

© Каблова Т. Б., 2018

views about Ukrainian popular music of the XX-XXI centuries. and its cultural code as an ethos of music. **The scientific novelty** is to highlight the specifics of the existence of ethos of music in the Ukrainian musical culture at the end of the twentieth century of the XXI century as the embodiment of the basic historical and social ideas. For the first time, the activities of popular performers and music groups are considered as areas for the formation of the spiritual component of self-identification of Ukrainian mentality and, consequently, the ethos of music. The creative specificity of performers in this context limits the spatial and temporal characteristics of a certain historical level of the late 20th and early 21st centuries into forms, which contributes to the discovery of the spirit of music. **Conclusions**. The article proves the correlation of the real world - the spiritual world (musical art) according to the existence of the ethos of music. The above review shows the existence of a substantial content of musical song culture of the late nineteenth and early twentieth centuries, which embodies the notion of the ethos of music.

Key words: ethos of music, spiritual component, Ukrainian contemporary music

Актуальність теми дослідження. Становлення України як європейської держави все більше спрямовує сучасну українську культуру у своєму потягу до опанування всіх її мистецьких ланок. Сьогодні стан мистецтва є вельми багатогранним та складним. З одного боку існують синтетичні види, які відповідно до часу існування використовують весь доступний арсенал засобів виразності та підсилення емоційної складової, а з іншого виникають максимально мінімалістичні в своїх виразах жанри.

Таке тяжіння пояснюється складним етапом в історії нашого національного культурного становлення. Крізь етап самопізнання, який характеризувався підвищенням цікавості до культурних надбань регіонів, це знайшло вияв у працях таких дослідників, як, О.Антоненко – Запоріжжя [1], О.Бадалов – Чернігівщина [3], Л.Кияновська – Галичина [6], та вивчення культурорегіоніки як синергетивного явища (О. В. Яковлев, В. Д.Шульгіна) українська культурна наукова думка прямує до визначення себе в світовому контексті [9].

Процеси євроінтеграції, частково розглянуті в роботах О. Афоніної, яка робить акцент саме на творчості сучасних композиторів, специфіка яких полягає в актуалізації культури християнського світу та проявів раціоналізму через поняття часопросторовості, авторка розглядає на рівні організації музичного та немузичного матеріалів [2].

При наявності такої кількості матеріалів на сьогодні не виявлено достатньо чіткого узагальнення моментів культурної самоідентифікації особистості в контексті сучасного українського музичного простору. Це зумовлює актуальність даної статті.

Якщо розглянути сучасне поле культури, воно вкладається в певні сектори, які мають єдине джерело існування. Вочевидь, що джерелом постають культурні потреби людини як засіб її самоідентифікації в світі та поклик до впровадження певної діяльності в галузі культури. Звісно, поступово від примітивних дій, які отримували втілення в обрядових дійствах (театр), в спробах відобразити силу природи (живопис), супроводі життя людини (пісні), сьогодні ми маємо широкий спектр можливостей не тільки самовираження людини у культурному полі ментальності, а й впливу її дій на розвиток самої людини, соціуму та держави в цілому.

Згідно з інформацією українського культурного фонду, на сьогоднішній день діяльність в галузі культури можна розподілити на такі сектори, як візуальні мистецтва; аудіальні мистецтва; аудіовізуальні мистецтва; дизайну та моди; перформативне та сценічне мистецтво; культурної спадщини; літератури та видавничої справи; культурних та креативних індустрій. Відповідно кожен з секторів має роз'яснення щодо сфери впровадження культурної діяльності. Зазначені сектори влучно охоплюють як традиційно-усталені зразки мистецтва, так й більш новітні, сучасні напрямки.

Мистецтво сьогодні дуже важко віднести до певного сектору, воно існує в міжвидових формах, поєднуючи як близькі види (танець-музика, живопис-мурал, перформанс-театр), так й далекі, наприклад, коли під час проведення перформансу створюється живописне полотно. Таке поєднання, безсумнівно, пропагується сучасними потребами людства. В такий спосіб створюється реальність, яка стає культурою як «саморефлексія мислячого духу» (Гегель), а мистецтво, втілюючись у мистецькі форми, набуває значення універсальної метафори, яка здатна ілюструвати та пояснювати всі соціальні та історичні явища [10]. Саме мистецтво сьогодні відображає закономірності розвитку всіх складових систем, що функціонують в суспільстві: системи моральних критеріїв, вподобань, національних поглядів, визначення себе у європейському та світовому просторі. Тобто культурна реальність стає незрозумілою без використання мистецької компоненти як метафори сьогодення. Тут вельми доречними стають слова Ф.Ніцше щодо «Можливості відкриття істини буття через мистецтво» [8], де крізь межі пізнання істинності і ілюзорності, саме мистецтво сприяє осягненню

метафізичної сутності буття. У історичному дискурсі динаміки культурних смислів епохи саме на таку роль мистецтва вказували дослідники, при цьому першість серед мистецтв надавалася музиці.

Якщо згідно з М. Вебером, культура є частиною реальності і наділена сенсом, то за Ф. Ніцше, саме музика здатна цей сенс зробити доступним та усвідомленим людству, а О. Шпенглер розглядав музику як певну «волю до життя». При цьому дослідники вказували на існуванні певного духовного символу епохи, її культурного коду, що найяскравіше відображався в музичному мистецтві, а саме етосі культури. Сьогодні найбільш актуальним є поєднання всіх вчень та виокремлення певної універсалії, що дозволить більш коректно говорити про сьогоденну культуру. В цій роботі звернення до універсалій обґрунтовано потребою виокремлення типових зразків сучасної української культурної ментальності (кінця ХХ поч.ХХІ ст.), а саме етосу музики в контексті української музичної культури.

Поняття етосу найяскравіше втілює визначення М. Гартмана щодо існування об'єктивного духу епохи, що склався історично, а безпосередньо етос культури визначається у працях В. Личковаха, де трактується як атрибутивна, смисложиттєва якість людського буття як на соціальному, так і на особистісному рівні [7, 9]. Якщо етос культури розглядався як певна парадигмальна система знання, що породжує певні принципи художньої творчості, то музика виступає як система втілення цих принципів, як найбільш доступна людству та близька до побуту та повсякденного життя.

Звісно, щоб стверджувати музику як найтиповішу ознаку часу, треба визначити, про яку музику йдеться. Мабуть, унікальність музики серед видів мистецтва полягає у тому, що вона є просторовим видом мистецтва, що розгортається у часі, доходить до кульмінацій та йде до завершення. Як вказує Ф.Ніцше, в «музиці немає явного осмислення знайденої істини, так як сама істина має специфічний вид. Минаючи свідомість, де існують апріорно закладені ілюзії людського світосприйняття, музика спрямовується до підсвідомості, примушуючи нас «бачити більше і глибше» [8, 553]. Тобто все як музика і може знайти в ній своє відображення: закономірності розвитку будь-якої системи, системи моральних критеріїв, національні погляди. Музика виступає як універсальне відображення внутрішнього світу людини.

Українське мистецтво ХХІ ст. за перше десятиріччя встигає зазначити основні орієнтовні напрямки розвитку. Достатньо строката культура в перші роки Незалежності, наприкінці ХХ ст., ще багато в чому залежна від радянських норм, поступово змінюється на повне засилля російської культури в галузі професійної естетики і тільки на початку ХХІ ст. виходить на самостійний рівень. Відповідно до цього відроджується потреба вивчення явищ українського мистецтва, серед яких простежуються вектори народного, естрадного та професійного, академічного музичного мистецтва. В кожному із зазначених векторів вибудовується своя ієрархія та складна система існування. В цій статті тема професійної академічної української музики зазначена як один з основоположних векторів розвитку нашої культури. Але за своїм об'ємом це питання як смисловий маркер епохи заслуговує окремого дослідження. Аналіз українського народного мистецтва теж отримав достатню кількість досліджень, тому буде зазначено іманентні риси народного мистецтва в сучасній поп-культурі.

Цілком логічно, що основним напрямком розвитку мистецтва, зокрема музичного, постає розвиток української вокальної творчості, а саме пісенності в усіх її проявах. Саме пісня є найхарактернішим символом української ментальності. Це обґрунтовано тим, що саме «Народна пісня постає як основна ділянка розвитку та становлення національної культури. Втілюючи провідні настрої, потреби та сподівання народу, саме пісня набуває тих комунікативних рис, які впливають на людську особистість та її входження в світовий контекст полікультурного простору» [4, 150]. Це призводить до того, що виникає велика кількість фолькбендів, провокуючи дійство, що за своєю однотипністю схоже на певний канонізований ритуал [5, 169].

Це пов'язано з тим, що ці образи та теми є близькими для будь якої людини, вони не потребують глибокого занурення в сюжет пісні, бо є типовими для суспільства в усі часи його існування, але водночас й втілюють важливі теми сьогодення. Це проявляється в зверненні до музики певного історичного періоду. Наприклад, в світлі сучасних подій, згадувалися пісні визвольного характеру, які мали характер підґрунтя для нових, присвячених безпосередньо подіям сьогодення, за темою відповідні до символів Революції Гідності, подій на Сході країни тощо. Також народні пісні отримують архетипне значення як засіб збереження та пропагування української ментальності.

Отже, напрямок виконавства народної музики сьогодні актуальний тим, що близькі до соціуму образи, сприяють формуванню соціально-особистісної взаємодії, що, в свою чергу, отримує

вираження у відповідній соціальній активності людей, реципієнтів творчості. Серед колективів, які гідно презентують цей напрямок, слід зазначити такі, як фольклорно-етнографічний ансамбль «Калина», чоловічий гурт «Козацькі забави», жіноче тріо «Гуцулочки Карпат», «Сіверські клейноди», фольклорний ансамбль «Дніпро» тощо.

Наступний вектор мистецького втілення сучасності – це музичне зображення питань, що пов'язані з конкретним періодом в житті людини – дівочі переживання щодо перших почуттів, знецінення кохання, зрада, танцювальна музика, але все виражене в такий спосіб, що музика є приємною, не вимагає підготовки та є доступною для виконання «не музикантом». Всіма цими якостями володіє естрадна музика. Є необхідним закцентувати увагу на тому факті, що з часів пострадянської влади естрадна музика значною мірою змінилися. Від виконавства пісень в академічній вокальній манері (пісні у виконанні А.Солов'яненка, Д.Гнатюка, А.Мокренка, С.Козака, В. Бокача та інші) – до відверто примітивного звучання пісень 90-х років.

Українська естрада пострадянських часів відрізнялася потребою в самовизначенні, але доступність сцени як «не елітної», а популярної платформи для бажаючи співати визначила надмірну кількість співаків, які частіше відрізнялися яскравим макіяжем, часом безглуздими костюмами, нескладним аранжуванням. При тому, це була певна платформа на якій з'являються імена, що стали корифеями в українській естрадній музиці. Серед зірок 90-х залишилося небагато імен, серед яких можна назвати такі: Руся, Іво Бобул, El Кравчук, В.Павлік, П. Зібров, Н.Могилевська. Слід наголосити, що частина з них й сьогодні залишається на естраді вже не тільки як виконавці, а й ролі продюсерів, наставників у популярних вокальних проектах тощо.

На початку XXI ст. популярності набувають знакові гурти українського шоу-бізнесу «Окен Ельзи», «Воплі Відоплясова», «Скрябін». Варто відзначити, що ці гурти виникли набагато раніше, ніж в «нульові» роки, наприклад «Скрябін» – 1989 р., «Воплі Відоплясова» – 1986 р., «Океан Ельзи» –1994 р. Дійсно, на весь світ Україна заявила про себе в 2004 році, коли українська співачка Руслана отримала вищу нагороду на популярному конкурсі «Євробачення» та вивела Україну в європейський простір культури.

Ці гурти визначили основні риси естрадного напряму української культури: поєднання західних стилів з українським мелосом. Цікавим є той факт, що саме в цей час тексти пісень дійсно отримують майже філософський контекст. Це певною мірою ускладнює сприйняття таких пісень, але й виникає елітний прошарок естрадної музики, яка вже виходить з простору «кохання-зітхання», а стає музикою «для дорослих». Більше того, частина пісень набуває майже класичних рис та стає зразками сценічного втілення – звукового, образного, вокального.

У цілому слід закцентувати увагу, що зазначені гурти відобразили в своїй творчості потенціал української культури, провели певні паралелі із основними стилями та напрямками світової музичної культури. Наприклад, «Воплі Відоплясова» поєднали в своїх перших популярних композиціях народно-селянські мотиви з сучасним «драйвом». «Океан Ельзи» й сьогодні піднімає красу української пісні, багатобарвність української мови в композиціях, що присвячені коханню. Окремо слід наголосити на творчості «Скрябіна», адже саме в його піснях найбільш втілилася філософська тема людського буття.

Слід також зазначити, що рок як система поглядів, як певна романтична інтенція стає основою майже для всіх значущих артистів. Це пов'язане з тим, що романтизм рок-музики як тема кинутого, самотнього, та такого, що потребує уваги, перегукується із потребою української музичної культури знайти своє місце в загальнолюдській культурі. Це інтонаційно дозволяє припустити існування українського фолк-року в естрадній музиці, як поєднання народних мотивів та складних сучасних музичних форм в єдиному етосі як духові української музики.

Отже, українська музична культура кінця XX – початку XXI століття є повноцінним відображення сутнісного пошуку української національної ментальності, а основні музичні жанри є відлунням провідних тенденцій світової музичної культури.

Наведений огляд демонструє наявність субстанціональної змістовності музичної пісенної культури кінця XIX – початку XX ст. Це дозволяє стверджувати, що етос музики в сучасних українських стильових проявах ідентифікації особистості має місце, перш за все, як своєрідна рефлексія суспільства на соціальні події як самоосмислення художньо-історичного процесу в його індивідуальних алгоритмах художнього та соціального світосприйняття.

Література

1. Антоненко О. М. Хорова культура Запорізького краю XX – початку XXI століть в аспектах музичної регіоналістики : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01.Київ, 2014. 296 с.

2. Афоніна О. С. Євроінтеграційні тенденції розвитку музичного мистецтва в Україні кінця XX - початку XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2011. 199 с.

3. Бадалов О. П. Хорова культура Чернігівщини у соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століть: дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Київ, 2014. 207 с.

4. Каблова Т. Б., Тетеря В. М. Народна пісня як інтенціальна складова у творчості М В. Лисенка. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*.2016. № 37. С.149-154.

5. Каблова Т.Б., Тетеря В. М. «Чоловічий гурт" Козацькі забави" в контексті культурних індустрій сучасності». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2017. № 4. С. 164-167.

6. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст..Чернівці, 2007. 424 с.

7. Личковах В. А. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів: РВК «Деснянська правда», 2006. 160 с.

8. Ніцше Ф. Народження трагедії з духу музики / Так говорив Заратустра. Народження трагедії. Воля до влади. Посмертні афоризми. Минск: Харвест, 2007. С.447-572.

9. Яковлев О. В. Синергетика регіональних ідентичностей у культурному континуумі України кінця XX - початку XXI століття: автореферат дис. ... д-ра культурології : 26.00.01 Київ, 2016.40 с.

10. Baugh H. Nietzsche and his music. *Musical Quarterly*. London, 1926. № 12. Apr. P. 238-247.

References

1. Antonenko, A. M. (2014). Choral culture of Zaporizhzhya region in XX – XXI centuries in the aspects of the musical regionalism: Candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

2. Afonina O. S. (2011). European integration trends in the development of musical art in Ukraine at the end of XX - beginning of the XXI centuries: Candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial staff of Culture and Arts Arts [in Ukrainian].

3. Badalov, O. P. (2014). Chernihiv region's choral culture in the context of the socio-cultural area of Ukraine of the end of the 20th – the beginning of the 21st Centuries. Candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

4. Kablova, T. & Teteria, V. (2016). The folk song as an intentional part of M. Lysenko's creativity. Aktualni problemy istorii, teoryi i practyky khudozhnei cultury, 37, 149-154 [in Ukrainian].

5. Kablova, T. & Teteria, V. (2017). Male ensemble «KOZATSKI ZABAVY» in the context of modern cultural industries. Herald of the National Academy of managerial staff of Culture and Arts,4, 164-167 [in Ukrainian].

6. Kiyanovska L. (2007). Halytska music culture of the XIX-XX centuries. Chernivtsi. [in Ukrainian].

7. Lichkovakh V. (2006). Divosad Kultura: Selected articles on aesthetics, cultural studies, philosophy of art. Chernigov: RVC "Desnianskaya Pravda"[in Ukrainian].

8. Nietzsche, F. (2007). Birth of Tragedy from the Spirit of Music. Thus Spake Zarathustra. Birth of Tragedy. The will to power. Posthumous aphorisms. Kharvest [in Belarus].

9. Yakovlev O. V. (2016). Synergetics of regional identities in the cultural continuum of Ukraine of the end of XX - beginning of the XXI century. Doctor's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

10. Baugh, H. (1926). Nietzsche and his music. Musical quarterly,№12, 238-247 [in UK].

УДК 780.6

Кузьмінський Іван Юрійович,
кандидат мистецтвознавства,
докторант Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
ORCID 0000-0002-7873-0965
kuzminskyi.ivan@gmail.com

СЕРЕДНЬОВІЧНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ ФРЕСЦІ ВОЗНЕСЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ СЕЛА ЛУЖАНИ, НАЙДАВНІШОГО ХРАМУ УКРАЇНСЬКОЇ БУКОВИНИ

Мета роботи. Дослідити музичні інструменти з фрески Вознесенської церкви села Лужани та визначити, чи могли ці інструменти використовуватися на давньоукраїнських теренах у реальному житті. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні переважно описового та порівняльного методів іконографічних та археологічних джерел. **Наукова новизна.** Вперше описано та досліджено два музичні інструменти з унікальної середньовічної фрески Вознесенської церкви села Лужани, найдавнішого храму української Буковини. **Висновки.** Фрески із зображенням музикантів з Вознесенської церкви села Лужани стають в один ряд з двома іншими середньовічними шедеврами іконографічної української музичної спадщини – фресками Собору святої Софії у Києві та каплиці Святої Трійці у Любліні. В нашому дослідженні доведено, що один із двох зображених музичних інструментів, а саме візантійська ліра, використовувався на сусідніх теренах, у причорноморському степу, польському Ополе, Новгороді та на Псковщині, а тому цілком ймовірно, що він побутував і на Буковині. Якщо ж побутування на Буковині візантійської ліри виглядає цілком реалістичним, тоді і другій музичний інструмент, «свинячий» псалтерій, цілком міг використовуватися у місцевій музичній практиці. Проте, якщо у першому випадку очевидний східний, найпевніше візантійський вплив, то другий музичний інструмент було винайдено в Іспанії і, відповідно, тут проявляється західний музичний вплив.

Ключові слова: фрески з села Лужани, візантійська ліра, псалтерій, іконографія, археологія.

***Кузьминский Иван Юрьевич**, кандидат искусствоведения, докторант Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

Средневековые музыкальные инструменты на фреске Вознесенской церкви села Лужаны, древнейшего храма украинской Буковины

Цель работы. Исследовать музыкальные инструменты с фрески Вознесенской церкви села Лужаны и определить, могли ли эти инструменты использоваться на древнеукраинских землях в реальной жизни. **Методология** исследования заключается в применении преимущественно описательного и сравнительного методов иконографических и археологических источников. **Научная новизна.** Впервые описано и исследовано два музыкальные инструменты с уникальной средневековой фрески Вознесенской церкви села Лужаны, древнейшего храма украинской Буковины. **Выводы.** Фрески с изображением музыкантов из Вознесенской церкви села Лужаны становятся в один ряд с двумя другими средневековыми шедеврами иконографического украинского музыкального наследия – фресками собора святой Софии в Киеве и часовни Святой Троицы в Люблине. В нашем исследовании доказано, что один из двух изображенных музыкальных инструментов, а именно византийская лира, использовался на соседних территориях, в причерноморских степях, польском Ополе, Новгороде и на Псковской земле, а потому вполне вероятно, что он использовался и на Буковине. Если же бытования на Буковине византийской лиры выглядит вполне реалистичным, тогда и второй музыкальный инструмент, «свиной» псалтерий, вполне мог использоваться в местной музыкальной практике. Однако, если в первом случае очевидно восточное, скорее византийское влияние, то второй музыкальный инструмент был изобретен в Испании и, соответственно, здесь проявляется западное музыкальное влияние.

Ключевые слова: фрески из села Лужаны, византийская лира, псалтерий, иконография, археология.

***Kuzminskyi Ivan**, Ph. D., postdoctoral researcher in Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Medieval musical instruments on the fresco of the Ascension of Jesus Church in Luzhany village, the ancient temple of Ukrainian Bukovyna

Iconographic sources on the history of Ukrainian music are rarely investigated. A unique case is the attraction of new medieval monuments of musical culture. **Purpose of the article.** Explore musical instruments from the frescoes of the Ascension Church in the village of Luzhany and determine if these instruments could be used in ancient Ukrainian lands in real life. **The methodology** of the research is to apply mainly descriptive and comparative methods of iconographic and archaeological sources — **scientific novelty**. For the first time two musical instruments from the unique medieval frescoes of the Ascension Church in the village of Luzhany, the most ancient temple of Ukrainian Bukovina, have been described and studied. **Conclusions**. Frescoes depicting musicians from the Ascension Church of the village of Luzhany are ranked in line with two other medieval masterpieces of the iconographic Ukrainian musical heritage – frescoes of St. Sophia Cathedral in Kyiv and the Holy Trinity chapel in Lublin. In our study, it has been

© Кузьмінський І. Ю., 2018

proved that one of the two musical instruments depicted. Namely, the Byzantine lyre was used in neighboring territories, in the Black Sea steppe, in Opole, in Novgorod, and the Pskov region, and therefore it is quite likely that it was also used in Bukovyna. If the existence in Byzantine lyre of Bukovina looks quite realistic, then the second musical instrument, the "strumento di porco," pig's head psaltery, could well be used in local music practice. However, if in the first case there is an obvious eastward, most certainly Byzantine in-fluence, then the second musical instrument was invented in Spain and, accordingly, there is a western musical influence here.

Key words: frescoes from the village of Luzhany, Byzantine lyre, psaltery, iconography, archeology.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз музичних інструментів з середньовічної фрески Вознесенської церкви села Лужани здійснюється вперше.

Виклад основного матеріалу. Середньовічна українська музична спадщина залишається мало дослідженим явищем. Складова частина цієї спадщини – іконографія, візуальні образи музикантів, музичних інструментів тощо. Окрім іншого, завдання дослідників української музичної іконографії полягає у визначенні рівня реального використання зображених музичних інструментів на давньоукраїнських теренах. Дослідники вже неодноразово зверталися у своїх працях до середньовічних музичних сюжетів, зокрема щодо фресок Собору Святої Софії у Києві [1; 8, с. 250-307] та фресок каплиці Святої Трійці у Любліні [7], проте жодного разу до музикологічного дискурсу не потрапили фрески Вознесенської церкви з села Лужани, найдавнішого храму Буковини.

Датування фресок. На відстані 16 кілометрів від Чернівців, у Кіцманському районі, розташоване село Лужани. У селі збереглася середньовічна Вознесенська церква насичена унікальними фресками (фото 1). Датують фрески, як і саму церкву по різному. Одні дослідники у цьому питанні прив'язуються до конкретної дати, коли 1453 року село Лужани купив Федір Вітолт, боярин Молдавського господаря Стефана Великого [6, с. 176–177]. Проте, останні дослідження, що засновуються на стилістичному аналізі деяких фресок, зокрема вівтаря та нави, вказують на іншу дату – XIV століття [5, с. 907]. Уклад та окремі сцени фресок відображають балканську традицію, що цілком закономірно, адже з середини XIV століття Чернівці, як і більша частини Буковини, входили до складу Молдовського князівства. Таким чином, можна стверджувати, що регіон перебував на перехресті різних культур[1].

Фото 1. Фрагмент фрески з села Лужини.

Сюжет фрески та витоки. У бабинці тридільного храму, праворуч від входу, на рівні вікна-бійниці зображено фрагмент сцени зі Страшного Суду, де біля мертвого праведника розташовані два ангели та два царі. Згідно із написами на фресці це Давид та Соломон. Загалом зображення царя Давида з музичним інструментом є канонічною візантійською практикою і не лише у сценах Страшного суду. Зокрема, цар Давид часто музикує на сторінках чисельних середньовічних

[1] Аби уникнути неправильних уявлень, одразу зазначимо, що у XIV–XV ст. у Молдовському князівстві давньоукраїнська культура була не на останніх ролях. Про це свідчать багато факторів. Наприклад, у середньовічних джерелах Молдовське князівство час від часу називали «Росовлахія», а однією з офіційних мов діловодства була літературна староукраїнська.

Псалтирів та Біблій. У різні часи він зображується з арфою (фото 2), цитрою (фото 8), лютнею (фото 3) та псалтерієм (фото 9), при чому всі інструменти обов'язково належать до хордофонів.

Фото 2. «Цар Давид грає на арфі». Мініатюра Київського Псалтиря (1397).

Фото 3. «Цар Давид грає мертвому праведнику на лютні». Фрагмент ікони «Страшний Суд». Село Мала Горожанка[1] (кінець XVI ст.).

Поєднання двох царів давнього Ізраїлю в одній сцені не є чимось надзвичайним (фото 4, 5). Час від часу вони трапляються й у сценах Страшного суду і в інших випадках, але для України таке зображення не є традиційним.

Фото 4. «Царі Давид та Соломон». Фрагмент фрески з церкви Св. Луки монастиря Осіос-Лукас у Греції (XI–XII ст.)

Фото 5. «Пророки Давид та Соломон». Фрагмент фрески з церкви Святих Апостолів монастиря Печський патріархат у Косово (XIV ст.)

Єдине аналогічне зображення міститься у рукописі другої чверті XIV століття з Новгорода, Симоновському (або Хлудовському слов'янському) Псалтирі [3, арк. 1 зв.]. На мініатюрі серед гурту музикантів, з музичними інструментами зображено царів Давида та Соломона, що підтверджується відповідними написами. Важливо зазначити, що цар Соломон грає на типовому для новгородських та давньоукраїнських теренів музичному інструменті, лютнеподібному чотириструнному псалтерії вертикального тримання, який у вітчизняних джерелах називається гуслами. Подібні інструменти, з

[1] Сучасне село в Миколаївському районі Львівської області.

характерним отвором у верхній частині корпусу, знайдено на розкопках давнього Новгорода в культурних шарах XI-XIV століть [8, с. 81]. В свою чергу цар Давид грає на інструменті, який походить із Західної Європи – триструнному органіструмі, праобразі колісної ліри. Вперше цей інструмент було згадано в одному з музично-теоретичних трактатів X століття, автором якого був Хукбальд, монах бенедиктинського монастиря[1]. Реалістичність гусел, на яких грає цар Соломон, дозволяє припустити, що і другий інструмент побутував на теренах Новгорода у другій чверті XIV століття.

Фото 6. «Царі Давид, Соломон та гурт музикантів грають на музичних інструментах». Мініатюра з Симоновського Псалтиря (друга чверть XIV ст.)

Музичні інструменти (типологія, іконографія). На фресці цар Давид грає на середньовічному псалтерії (Psaltery). Через специфічну зовнішню форму цей вид псалтерія в європейських джерелах називається «свинячим» (instrumento di porco) (фото 7). Вперше у такому вигляді він з'являється у XIII столітті. Загалом «свинячий» псалтерій часто зображувався в книгах, в монументальному живописі, у скульптурних ансамблях Європи XIII–XVI століть [10, с. 272]. Проте, ані в давньоукраїнських, ані в давньоросійських іконографічних джерелах такий тип музичного інструменту не зустрічається. Зауважимо, що до формування «свинячого» псалтерія, спочатку у Візантії, а згодом і у Європі були поширені псалтерії трикутної, прямокутної, трапецеподібної форми. У вітчизняних літературних та актових джерелах XI–XVII століть вони мають назву цитер та гусла.

[1] Абатство Сент-Аман розташоване на півночі сучасної Франції.

Фото 7. «Цар Давид грає на середньовічному псалтерії». Мініатюра з нотованого Псалтиря із Флоренції (бл. 1380).

Фото 8. «Руський цитарист». Фрагмент фрески з каплиці Святої Трійці у Любліні (1418).

Фото 9. «Цитерист у формі заголовної літери Д». Мініатюра з рукописного Псалтиря, можливо давньоросійського походження (XIV ст.).

Фото 10. «Гравець на візантійській лірі». Фрагмент фрески із села Мєльотово (1465).

Якщо цар Давид грає на «свинячому» псалтерії, то цар Соломон грає смичком на середньовічній візантійській або критській лірі (Byzantine, Cretan lyra). На відміну від попереднього, цей музичний інструмент зустрічається у одній давньоросійській іконографічній пам'ятці. 1465 роком датується фреска у церкві села Мєльотово, неподалік Пскова (фото 10). Цю дату було визначено завдяки відомостям з Псковського літопису [4, с. 404]. Праворуч від музиканта є напис – «скоморох». Використання цього питомо давньоруського терміну може свідчити на користь версії про реалістичність цього образу, та відповідно музичного інструменту, на цих теренах. На одній композиції із музикантом зображено танцюючу жінку з одного боку та групу глядачів з іншого. За формою інструменти з Лужан та Мєльотово відрізняються, проте не має сумніву, що вони представляють один тип хордофонів.

Музичні інструменти (археологія). Ліра зображена на фресці з села Лужани має аналогію не лише серед середньовічних іконографічних пам'яток. У 1985 році, на березі річки Інгулець, неподалік

античної Ольвії[1], відбувалися розкопки. Тут було виявлено впускне половецьке поховання. Під стіною, навпроти ніг кістяка дорослої людини розташовано музичний інструмент з вкладеним у нього смичком (Рис. 11) [2, с. 43-44]. Точно датувати інструмент дослідникам не вдалося, існує лише припущення із доволі широким часовим діапазоном – XI–XIV ст. Це єдиний археологічний зразок середньовічної ліри зі смичком із сучасних українських теренів. За формою цей музичний інструмент нагадує один із варіантів середньовічної візантійської ліри.

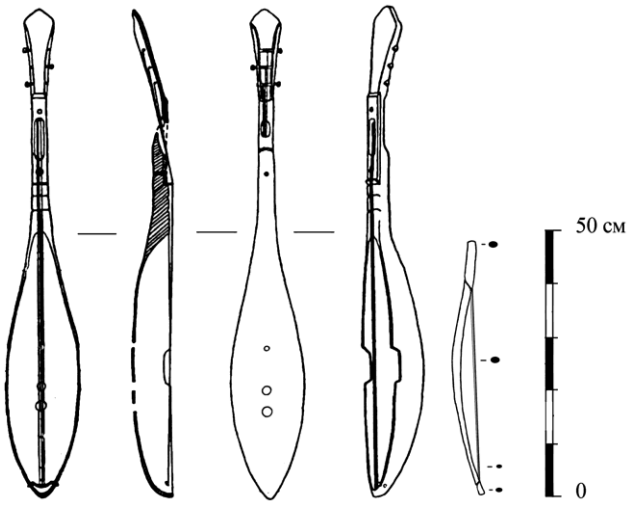


Рис. 11. Ліра зі смичком з розкопок біля села Лиманець (XI–XIV ст.)

Аналогічні археологічні знахідки були здійснені у Новгороді. Знайдені музичні інструменти датуються XI–XIV ст. (Рис. 12) [8, с. 353].

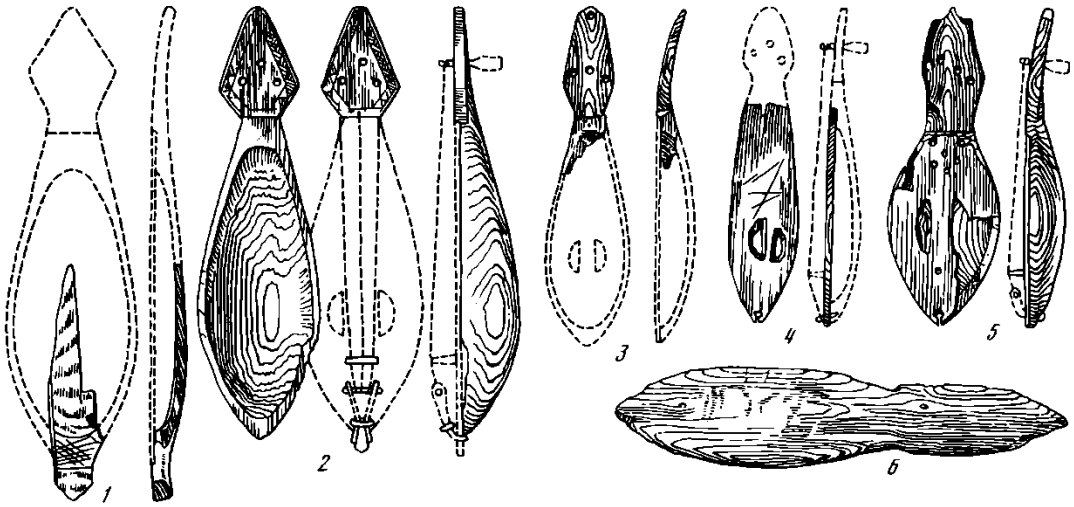


Рис. 12. Ліри з розкопок у Новгороді (XI–XIV ст.)

Кілька подібних двострунних та триструнних лір вертикального тримання зі смичками знайдені на розкопках у польському місті Ополе, проте лише два інструменти можливо реконструювати (Рис. 13) [13, 143-144]. Вони датуються XI-XII століттями. Ліри з Ополе мають більш примітивну зовнішню форму, аніж інші археологічні пам'ятки, проте принцип гри на всіх інструментах був ідентичним.

[1] Сучасне село Лиманець в Бериславському районі Херсонської області.

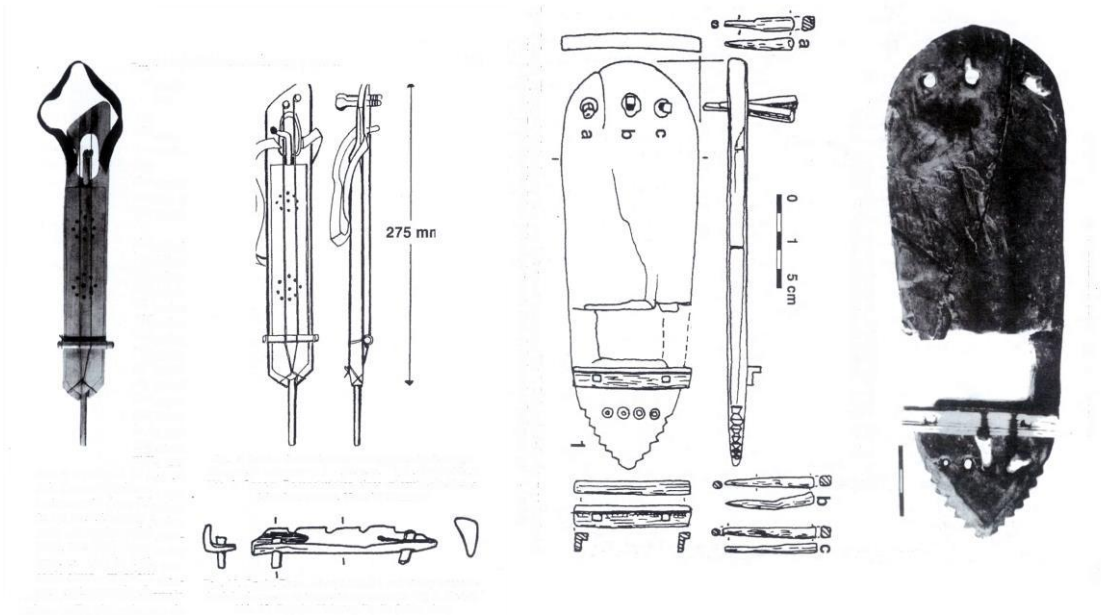


Рис. 13. Ліри з розкопок у Ополе (XI–XII ст.)

У лір з села Лиманець, Новгорода та Ополе в основному було по три струни. Та сама кількість струн проглядається і на фресках з села Лужани та з села Мєльотово. Три струни властиві і візантійській, і критській середньовічним лірам, а також їхньому болгарському варіанту гадулці (гъдулка). Налаштовувалися струни по-різному. Один з варіантів – у квінту, тобто a, d, g (G) [12].

Тримали ліру у два способи, або поставивши на коліна (як це показано на фресці з Лужан), або тримаючи лівою рукою ліру на вису, а правою тримаючи смичок (як це видно на фресці з Мєльотово) [10, 190].

Висновки. *Фрески* із зображенням музикантів з Вознесенської церкви села Лужани, на Буковині, стають в один ряд з двома іншими середньовічними шедеврами іконографічної української музичної спадщини – фресками Собору святої Софії у Києві та каплиці Святої Трійці у Любліні. Щодо фресок з музикантами з Києва, то тут доведено, що вони наслідують події, які відбувалися у Царграді (Константинополі). Проте щонайменше частина з цих музичних інструментів використовувалися на теренах Київської Русі. Про це свідчать і археологічні, і літературні джерела. Відносно фресок у Любліні, то реальність їх використання на початку XV столітті підтверджується рахунками польського короля Владислава II Ягайла. Ці документи засвідчують, що значна частина музикантів короля були руського походження. В нашому дослідженні доведено, що один із двох зображених музичних інструментів, а саме візантійська ліра, використовувався на сусідніх теренах, у причорноморському степу, польському Ополе, Новгороді та на Псковщині, а тому цілком ймовірно, що він побутував і на Буковині. Якщо ж побутування на Буковині візантійської ліри виглядає цілком реалістичним, тоді і другій музичний інструмент, «свинячий» псалтерій, цілком міг використовуватися у місцевій музичній практиці.

Література

1. Высоцкий С., Тоцкая И. Новое о фреске «Скоморохи» в Софии Киевской // Культура и искусство Древней Руси. Сборник статей в честь профессора М. К. Каргера / под. ред. М. И. Артамонова. Ленинград : ЛГУ, 1967. С. 50–57.

2. Гершкович Я. Спадщина Коркута в половецькому середовищі Північного Причорномор'я // Археологія. 2011. № 1. С. 40–50.

3. Государственный исторический музей, Хлуд. 3.

4. Дмитриев Ю. Н. Мелётовские фрески и их значение для истории древне-русской литературы // Труды Отдела древнерусской литературы / Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). Т. VIII. Ленинград : Изд-во АН СССР, 1951. С. 403–414.

5. Історія українського мистецтва : у 5 т. Т. 2 : Мистецтво середніх віків / В. Александрович, Є Архипова, О. Брайчевська та ін. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. 1293 с.

6. Нельговський Ю. П., Калениченко Л. П., Марченко М. І. Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 2 : Мистецтво XIV – першої половини XVII століття. Київ, 1967. 471 с.

7. Кузьмінський І. Давньоруський княжий культ Богородиці: від храму до бойової пісні // Українське мистецтвознавство, № 17, 2017. С. 112–120.

8. Никитенко Н. Святая София Киевская. К. : Горобец, 2008. 384 с.

9. Поветкин В. Музыкальные инструменты // Археология. Древняя Русь. Быт и культура. Москва : Наука, 1997. С. 179–185.

10. Baines A. The Oxford companion to musical instruments. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1992. 404 p.

11. Kuzminskyi I. History of the origin of the “Bogurodzica” song (a musical monument of 1407) // Lietuvos muzikologija. 2017. No. 18. P. 147–161.

12. Magrini T. The Cretan Lyra and the Influence of Violin. Ethnomusicology Online 3. URL: https://www.umbc.edu/eol/3/magrini/lyra.htm (accessed: 04.11.2018).

13. Malinowski Tadeusz. Instrumenty strunowe z badań archeologicznych w Polsce – przegląd znalezisk // Przegląd Archeologiczny. Vol. 44, 1996, S. 139-148.

References

1. Vysockij, Sergej & Tockaja, Irma (1967). The new about fresco “Skomorokhi” in Sofia of Kiev [Novoe o freske «Skomorohi» v Sofii Kievskoj]. Culture and art of Ancient Rus’. Collection of articles in honor of M. K. Karger [Kul’tura i iskusstvo Drevnej Rusi. Sbornik statej v chest’ M. K. Kargera], pp. 50–57 [in Russian].

2. Hershkovych, Yakiv (2011). Legacy of the Korkut in the Polovtsian environment of the Northern Black Sea Coast [Spadshchyna Korkuta v polovetskomu seredovyshchi Pivnichnoho Prychornomoria]. Archeology [Arkheolohiia], 1, pp. 40–50 [in Ukrainian].

3. Gosudarstvennyj istoricheskij muzej [State Historical Museum of Russia], Hlud. 3 [in Church Slavonic].

4. Dmitriev, Jurij (1951). Meletovo frescoes and their significance for the history of ancient Rus’ literature [Meljotovskie freski i ih znachenie dlja istorii drevne-russkoj literatury]. Proceedings of the Department of Old Rus’ Literature [Trudy Otdela drevnerusskoj literatury], 8, pp. 403–414 [in Russian].

5. Aleksandrovych, Volodymyr (Ed.) (2010). History of Ukrainian Art: in 5 vol. Vol. 2. Art of the Middle Ages [Istoriia ukrainskoho mystetstva: u 5 t. T. 2. Mystetstvo serednikh vikiv]. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 1293 p. [in Ukrainian].

6. Nelhovskyi, Yurii (Ed.) (1967). History of Ukrainian Art: in 6 vol. Vol. 2. Art of the 14th – the first half of the 17th century [Istoriia ukrainskoho mystetstva: u 6 t. T. 2. Mystetstvo XIV – pershoi polovyny XVII stolittia]. Kyiv, 471 p. [in Ukrainian].

7. Kuzminskyi, Ivan (2017). Ancient princely cult of the Mother of God: from the temple to the battle song [Davnoruskyi kniazhyi kult Bohorodytsi: vid khramu do boiovoi pisni]. Ukrainian art studies [Ukrainske mystetstvoznavstvo], 17, pp. 40–50 [in Ukrainian].

8. Nikitenko, Nadezhda (2008). Svjataja Sofija Kievskaja [Saint Sophia's Cathedral, Kyiv]. Kiev: Gorobec, 384 p. [in Russian].

9. Povetkin, Vladimir (1997). Musical Instruments [Muzykal’nye instrumenty]. Archeology. Ancient Rus’. Mode of life and culture [Arheologija. Drevnjaja Rus’. Byt i kul’tura]. Moscow: Nauka, pp. 179–185 [in Russian].

10. Baines, Anthony (1992). The Oxford companion to musical instruments. Oxford, New York: Oxford University Press, 404 p. [in English].

11. Kuzminskyi, Ivan (2017). History of the origin of the "Bogurodzica" song (a musical monument of 1407). Lietuvos muzikologija, 18, pp. 147-161 [in English].

12. Magrini, Tullia. The Cretan Lyra and the Influence of Violin. Ethnomusicology Online 3. URL: https://www.umbc.edu/eol/3/magrini/lyra.htm [accessed: 17.10.2018] [in English].

13. Malinowski Tadeusz. Instrumenty strunowe z badań archeologicznych w Polsce – przegląd znalezisk // Przegląd Archeologiczny. Vol. 44, 1996, S. 139-148.

УДК 792.8 (477)

Підлипська Аліна Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-7892-337X
alinaknukim@ukr.net

ХУДОЖНЯ КРИТИКА ХОРЕОГРАФІЇ ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Мета дослідження – виявити сучасні аспекти інтерпретації у художньо-критичних публікаціях з хореографічного мистецтва в Україні. **Методологія**. Систематизація джерельної бази, аналіз хореографічних рецензій ЗМІ під кутом зору інтерпретації дало змогу провести об'єктивне дослідження. **Наукова новизна** полягає у виявленні сучасних інтерпретаційних аспектів у художньо-критичних публікаціях з хореографічного мистецтва в Україні. **Висновки.** Сьогодні художня критика потребує зміщення акценту з аксіологічного розгляду (виявлення ціннісних аспектів художнього твору) на герменевтичний (інтерпретація та розуміння сенсу). Спостерігаються процеси змішання спеціалізованого та повсякденного, що активно пропагується у ЗМІ, виникає проблема професійного художньо-критичного вислову, критика мимоволі позбавляється права професійно інтерпретувати хореографічні події. Характер асоціацій художньо-критичного виступу (інтерпретація) відкриває рівень фахової обізнаності автора у предметі. Саме суб'єктивність розкриває особистість критика, його життєвий та художній досвід, його світосприйняття, філософські пріоритети, ціннісні орієнтири. З рецензіями хореографічної тематики в Україні виступають переважно театрознавці, музикознавці, журналісти, що спеціалізуються на проблемах культури. Фахівці хореографічного мистецтва досить рідко беруть участь у письмовому художньо-критичному дискурсі, що унеможливлює виявлення лексико-стильових особливостей танцювальних творів. Попри ширші можливості, порівняно з тоталітарним періодом, для реалізації авторської оригінальної думки, вільного застосування усього спектру прийомів художньої критики, культивування авторського початку, оригінальності, інтерпретаційну свободу відбувається збіднення хореографічної художньої критики у кількісному та якісному параметрах.

Ключові слова: художня критика, хореографія, інтерпретація в критиці, танець, критик.

***Пидлыпская Алина Николаевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Художественная критика хореографии как интерпретация

Цель исследования – выявить современные аспекты интерпретации в художественно-критических публикациях хореографического искусства в Украине. **Методология**. Систематизация источниковой базы, анализ хореографических рецензий СМИ с точки зрения интерпретации позволило провести объективное исследование. **Научная новизна** заключается в выявлении современных интерпретационных аспектов в художественно-критических публикациях по хореографическому искусству в Украине. **Выводы**. Сегодня художественная критика требует смещения акцента с аксиологического рассмотрения (выявление ценностных аспектов художественного произведения) на герменевнический (интерпретация и понимание смысла). Наблюдаются процессы смешения специализированного и повседневного, что активно пропагандируется в СМИ, возникает проблема профессионального художественно-критического высказывания, критика невольно лишается права профессионально интерпретировать хореографические события. Характер ассоциаций художественно-критического выступления (интерпретация) открывает уровень профессиональной осведомленности автора в предмете. Именно субъективность раскрывает личность критика, его жизненный и художественный опыт, его мировосприятие, философские приоритеты, ценностные ориентиры. С рецензиями хореографической тематики в Украине выступают преимущественно театроведы, музыковеды, журналисты, специализирующиеся на проблемах культуры. Специалисты хореографического искусства достаточно редко участвуют в письменном художественно-критическом дискурсе, что делает невозможным выявление лексико-стилевых особенностей танцевальных произведений. Несмотря на широкие возможности, по сравнению с тоталитарным периодом, для реализации авторской оригинальной мысли, свободного применения всего спектра приемов художественной критики, культивирование авторского начала, оригинальности, интерпретационную свободу происходит обеднение хореографической художественной критики в количественном и качественном параметрах.

Ключевые слова: художественная критика, хореография, интерпретация в критике, танец, критик.

***Pidlypska Alina**, Candidate of Art History (PhD in art history), Associate Professor of the Department of Choreographic Art of the Kyiv National University of Culture and Arts*

Artistic criticism of horeography as interpretation

Purpose of the Article is to reveal the modern aspects of interpretation in the art-critical publications of choreographic art in Ukraine. **Methodology.** Systematization of the source base, analysis of choreographic reviews of the media in terms of interpretation allowed for an objective study. **Scientific novelty**. Scientific novelty consists in revealing modern interpretational aspects in artistic and critical publications on choreographic art in Ukraine.

© Підлипська А. М., 2018

Conclusions. Today, art criticism requires shifting the emphasis from axiological consideration (identifying the value aspects of a work of art) to hermeneutical (interpretation and understanding of the meaning). There are processes of mixing specialized and everyday, which is actively promoted in the media, the problem of professional artistic and critical utterance arises, the critic is unwittingly deprived of the right to professionally interpret choreographic events. The nature of the associations of artistic and critical performance (interpretation) reveals the level of professional awareness of the author in the subject. It is precisely subjectivity that reveals the personality of the critic, his life and artistic experience, his world perception, philosophical priorities, and value orientations. Choreographic reviews in Ukraine are mainly performed by theater critics, musicologists, and journalists specializing in cultural issues. Experts of choreographic art rarely participate in the written artistic and critical discourse, which makes it impossible to identify the lexical and stylistic features of dance works. Despite the wide possibilities, as compared with the totalitarian period, for the realization of the author's original thought, the free use of the whole range of artistic criticism techniques, the cultivation of the author's principle, originality, interpretative freedom impoverishes the choreographic artistic criticism in quantitative and qualitative parameters.

Key words: art criticism, choreography, interpretation in criticism, dance, critic.

Актуальність теми дослідження. Виявлення місця та ролі художньої критики в сучасній культурі, коли багатократно посилилась увага до інтерпретаційної активності реципієнта, коли постулатом стала важливість не самого твору мистецтва, а поліваріантність його трактування глядачами (слухачами тощо), є однією з актуальних проблем. Сьогодні художня критика потребує зміщення акценту з виявлення ціннісних аспектів художнього твору на інтерпретацію та розуміння сенсу. Осмислення цих процесів є актуальним не лише для хореології, а й ширше – мистецтвознавства, культурології тощо.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретико-методологічні аспекти художньої критики були розроблені в рамках філософії, зокрема естетики (Ю. Борєв [3] тощо). Однак в сучасних умовах трансформацій усіх сфер життя, включаючи й культурно-мистецьке, усталені підходи потребують перегляду. До проблеми оновлення методології професійної художньої критики зверталися Ю. Арутюнян [1], С. Грачева [8], Т. Кара-Васильєва [9], О. Новіков [10] тощо. У сфері хореографічного мистецтва питання перегляду критично-оцінних підходів, методології художньо-критичної інтерпретації піднімали І. Васильєв та М. Гендова [5], В. Гаєвський [7], А. Підлипська [11] тощо, однак комплексного дослідження з проблеми проведено не було.

Мета дослідження – виявити сучасні аспекти інтерпретації у художньо-критичних публікаціях з хореографічного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Художньо-критичний дискурс різних видів мистецтва розвивається нерівномірно. І якщо у сфері критики театральної, образотворчого мистецтва, музики зроблено чимало задля оновлення методологічних підходів до аналізу та інтерпретації творів, то художньо-критичне поле з хореографії в Україні залишається значно менш розвиненим.

Сьогодні спостерігаються процеси змішання спеціалізованого та повсякденного, що активно пропагується у мас-меді. Численні телевізійні проекти танцювальної тематики («Танці з зірками», «Танцюють всі» тощо) створюють ілюзію доступності не лише у практичній площині, а й в аспекті художньої критики. Такі проекти виконують популяризаторські, пропагандистські функції, що позитивно позначається на загальному рівні зацікавленості суспільства хореографічним мистецтвом, однак формують хибну думку глядачів про їхню глибоку обізнаність у цій сфері після перегляду декількох програм, адже глядачі біля телевізора розуміють сенс висловлювань членів журі, не усвідомлюючи мас-культурну орієнтацію проектів. Складається враження, що про танець може говорити кожен, не лише фахівець, професіонал, адже все зрозуміло, доступно. Виникає проблема професійного художньо-критичного вислову, критика мимоволі позбавляється права професійно інтерпретувати хореографічні події. Подібну позицію також формують деякі публікації в періодичній пресі, що позиціонуються як рецензії, а насправді переказують зміст лібрето та прес-релізи.

Ми стикаємося з проблемою тотальної комерціалізації усіх сфер життя. Професійна критика втрачає свої позиції у мас-медійному просторі, порівняно із замовною, відверто рекламно-агітаційною. Такі публікації не передбачають мистецького аналізу, інтерпретації, увиразненої авторської позиції. «Нині виникла загроза, що арт-критика, підпорядкована потребам художнього ринку і зосереджена на сторінках модних глянцевих видань та в залах престижних галерей, рекламує те мистецтво, яке з погляду бізнесу здатне принести високі прибутки. Комерціалізація мистецтва породила характерний для ХХ ст. тип “критика-маклера”, “критика-менеджера”. Тому сьогодні є потреба в координації підходів у ширшій, аніж сфера мистецтва, системі, якою є загальнокультурний контекст, що вимагає розширення фахових “кордонів” мистецтвознавства і художньої критики», – висловлюється відомий мистецтвознавець та художній критик Т. Кара-Васильєва [9, 38].

Будь-яка критика за своєю сутністю є інтерпретацією (художнє тлумачення, роз'яснення з метою з'ясування та поглиблення сенсу), не виключення і хореографічна критика. Але на відміну від літературної критики, хореографічна оперує іншою, порівняно з об'єктом інтерпретації, знаковою системою (в хореографії – рухи, положення людського тіла у просторі, в літературі та критиці – слово). За висловлюванням Р. Барта, «всяка критика є актом глибокого (чи, краще сказати, профільованого) прочитання, вона розкриває відому осмисленість твору і в цьому плані справді розшифровує його і служить засобом інтерпретації» [2]. Одночасно, професійні рецензій у переважній більшості місять інтерпретацію як компонент (поряд із аналізом, оцінкою, інформаційною та часом проблемною складовими).

Нині в Україні склалася ситуація фактично художньо-критичного вакууму навколо подій хореографічного мистецтва. Попри значний художньо-критичний інтерпретаційний потенціал творів танцювальної сфери відчувається брак професійної критики. Навіть після прем'єрних показів балетних вистав в оперно-балетних театрах, що вважаються верхівкою системи хореографічного мистецтва, вони не зазнають належної уваги критиків [11]. І це відбувається в умовах поліваріантності прочитань «тексту» твору. Але тут авторів підстерігає й інша небезпека – неадекватність художньо-критичної інтерпретації змісту, невідповідність інтерпретаційних підходів художній концепції та ціннісним орієнтаціям. Від такої ситуації застерігав Ю. Борєв, наголошуючи, що «багатозначність (амплітуда коливань навколо "осі" сенсу) має межі. За межами крайніх точок цієї амплітуди прочитання стає неадекватним тексту Сприйняття художнього тексту варіативно, але текст містить інваріант цих різночитань і дає стійку програму художнього сприйняття, обумовлену його об'єктивним змістом» [3, 124–125].

За ствердженням Ю. Арутюнян, нині «законодавчий» тип мислення поступився місцем «інтерпретативному», «варіативність виловлювання цінується більше, ніж безапеляційне ствердження, розуміння багатозначності явищ породжує множення трактувань. Сучасна культура відмовляється від ієрархії, що не дозволяє критику оцінювати твір за шкалою "добре-погано", утруднює порівняння, критика перетворюється на інтерпретацію» [1, 178]. Відомий театрознавець Г. Веселовська в рецензії на балет словенського хореографа Е. Клюга «Stabat Mater» на музику Д. Перголезі у виконанні трупи під керівництвом Д. Матвієнка розгортає різноаспектне інтерпретаційне полотно. Виникають сценографічно-архітектурні асоціації, проводяться паралелі між композиційними вимірами собору та чіткими хореографічними малюнками: «Своєю стрункістю та ясністю балетна оповідь Едварда Клюга про скорботну Матір на музику Джованні Перголезі нагадує креслення величного собору – Дому Божого, де кожний куточок має особливе сакральне призначення. Враження це виникає не тільки завдяки танцювальним малюнкам – безкінечним шикуванням і переходам чоловічої та жіночої груп танцівників, – а й тому, що вони, мов будівничі, виносять на сцену та раз у раз пересувають два величезні бруси кольору кістки, якими й формують різноманітні конфігурації простору» [6].

На підтвердження, що художня критика не повинна втрачати літературних рис, а також свідченням того, що інтерпретація автора рецензії є одночасно й найбільш творчою, й найбільш суб'єктивною частиною, наведемо досить спірні паралелі: «Показане чоловічо-жіноче, схоже на священнодійство, рятівне партнерство надає балету Stabat Mater ще й чутливої сентиментальності, яка тотально захоплює зір, що вмить замінює всі інші органи чуття та розливається патокою насолоди. І, власне, в цей небезпечний плотською спокусою момент танець робить неймовірне для буденної реальності: він просто й дохідливо, так само як танцівниці змінюють взуття на високих підборах на пласкі балетки, замирює почуття духовні й земні» [6].

Своєрідно сприймає сценічну дію у балетній виставі постановника В. Литвинова «Буратино» на музику Ю. Шевченка журналіст Л. Тарасенко, яка періодично оприлюднює у газеті «День» матеріали, присвячені балетним подіям. Авторка вважає, що глядачам «надається можливість разом з найдинамічнішими персонажами (так названі Буратіно, Мальвіна, Лисиця Аліса, Кіт Базиліо, за відсутності Тортили, Дуремара, Цвіркуна, П'єро – *А. П.*) зазирнути за лаштунки театру, куди під час постійних перегонів із переслідувачами потрапляють герої вистави: до костюмерної, до балетної репетиційної зали, де відбувається традиційний урок біля станка. Навіть знаменита таверна "Три піскарі" курйозним чином нагадує… закулісний буфет, куди загримовані артисти у сценічних костюмах забігають під час антракту на швидкий перекус. Справді, суто театральна метушня!» [12].

Художніми інтерпретаціями традиційно насичені й рецензії О. Чепалова. У матеріалі, присвяченому прем'єрному показу балету «Спляча красуня» у постановці Р. Поклітару, балетознавець занурює читача в історико-культурний контекст першої постановки вистави, проводить паралелі із сучасними постмодерністськими версіями «Сплячої красуні», також вдається

до інтерпретації в образних порівняннях та іронічному виявленні рушійної сили драматургії балету, зазначає, що «еротичні дуети… відбуваються широким планом, зокрема на ложі Сплячої красуні, аби у глядача не виникало сумнівів щодо справжньої пружини сюжету. Звісно, це кохання в найбезпосереднішому, плотському сенсі, як в Апулея, в середньовічних фарсах, "Декамероні"» [13].

Попри суб'єктивність інтерпретаційних фрагментів у критичному виступі саме вони оголюють особистість критика, його життєвий та художній досвід, його світосприйняття, філософські пріоритети, ціннісні орієнтири. Це підтверджує і Ю. Борєв: «Різниця індивідуальних контекстів породжує відмінність інтерпретації тексту різними людьми», одночасно «при всіх відмінностях існують подібності індивідуальних смислових контекстів, обумовлені єдністю історичної епохи, в яку живуть люди» [3, 455].

Характер асоціацій відкриває рівень фахової обізнаності автора у предметі критичного виступу. На жаль, рідкісними є випадки, коли фахівці хореографічного мистецтва художньо-критично висловлюються з приводу тієї чи іншої танцювальної події. В Україні немає жодного критика хореографії з базовою фаховою освітою, що позначається на глибині власне хореографічного аналізу. Адже, лексико-стильові особливості того чи іншого танцювального твору театрознавці, музикознавці, пересічні журналісти, що спеціалізуються на проблемах культури, не в змозі проаналізувати повною мірою. Тому, більшість рецензій вміщують літературні, театральні, історичні та побутові порівняння та асоціації.

Варто зазначити, що вимоги співвідношення об'єктивного та суб'єктивного початків, дотримання наукової методології критичного аналізу, певної міри у висловлюваннях, характерні для естетики другої половини ХХ ст., зафіксовані у фундаментальних працях Ю. Борева. Ним навіть вживається термін «інтерпретаційне насилля над художнім текстом» по відношенню до суб'єктивізму у його негативному прояві, коли критичний текст перетворюється на площину, куди проектуються особисті смаки, уподобання, пристрасті, світоглядні уявлення, а часом і помилки [3, 465]. Однак сьогодні саме суб'єктивність, що часом сягає відвертої скандальності, умисне вживання антилітературних прийомів, несмак стали ознаками сучасного критичного дискурсу. На жаль, можна констатувати збіднення хореографічної художньої критики у кількісному та якісному параметрах.

Наукова новизна полягає у виявленні сучасних інтерпретаційних аспектів у художньо-критичних публікаціях з хореографічного мистецтва.

Висновки. Сьогодні художня критика потребує зміщення акценту з аксіологічного розгляду (виявлення ціннісних аспектів художнього твору) на герметевничний (інтерпретація та розуміння сенсу).

Спостерігаються процеси змішання спеціалізованого та повсякденного, що активно пропагується у ЗМІ, виникає проблема професійного художньо-критичного вислову, критика мимоволі позбавляється права професійно інтерпретувати хореографічні події.

Через тотальну комерціалізацію професійна критика втрачає свої позиції у мас-медійному просторі, порівняно із замовною, яка не передбачає мистецького аналізу, інтерпретації, увиразненої авторської позиції.

Характер асоціацій художньо-критичного виступу (інтерпретація) відкриває рівень фахової обізнаності автора у предметі. Саме суб'єктивність розкриває особистість критика, його життєвий та художній досвід, його світосприйняття, філософські пріоритети, ціннісні орієнтири.

З рецензіями хореографічної тематики в Україні виступають переважно театрознавці, музикознавці, журналісти, що спеціалізуються на проблемах культури. Фахівці хореографічного мистецтва досить рідко беруть участь у письмовому художньо-критичному дискурсі, що унеможливлює виявлення лексико-стильових особливостей танцювальних творів. Попри ширші можливості, порівняно з тоталітарним періодом, для реалізації авторської оригінальної думки, вільного застосування усього спектру прийомів художньої критики, культивування авторського початку, оригінальності, інтерпретаційну свободу відбувається збіднення хореографічної художньої критики у кількісному та якісному параметрах.

Література

1. Арутюнян Ю. Современная художественная критика: суждение и интерпретация // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. №1(30). С. 177–180.

2. Барт Р. Критика и истина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. Москва : МГУ, 1987. С. 349–387. URL : http://ae-lib.org.ua/texts/barthes__critique_et_verite__ru.htm

3. Борев Ю. Эстетика : учебник. Москва : Высшая школа, 2002. 511 с.

4. Булавіна Н. Мистецька критика в сучасних реаліях, або голос позбавлених голосу // Сучасне мистецтво. 2008. Вип. 5. С. 175–181.

5. Васильев И., Гендова М. Особенности применения научной методологии в балетоведческой науке // Евразийский союз ученых. 2016. № 2(23). С. 153–156.

6. Веселовська Г. Такі дивні танці. Роздуми після перегляду двох резонансних прем'єр сучасної хореографії // День. 2015. № 123, 15 липня. URL : https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/taki-dyvni-tanci

7. Гаевский В. Новые имена // Новая русская музыкальная критика. 1993–2003. В 3-х т. Т. 2: Балет / сост. П. Гершензон, А. Рябин, Б. Королек. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. С. 7–10.

8. Грачева С. Художественная критика и проблемы гуманитарного образования в условиях современного арт-рынка // Образование в условиях формирования нового типа культуры : III Международные Лихачевские научные чтения. Санкт-Петербург : СПбГУП, 2003. С. 209–211.

9. Кара-Васильєва Т. В. Сучасне українське мистецтвознавство: новий погляд, переосмислення та наукова координація (за матеріалами наукової доповіді на засіданні Президії НАН України 18 червня 2014 р.) // Вісник Національної академії наук України. 2014. № 8. С. 33–39.

10. Новиков А. М. Методология художественной деятельности. Москва : Эгвес, 2008. 72 с.

11. Підлипська А. М. Критика хореографічного мистецтва в сучасній Україні // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2016. №35. С. 101–109.

12. Тарасенко Л. Головний герой – театр. У Національній опері представили оновлену версію балету «Буратіно» на музику знаного київського композитора Юрія Шевченка // День. 2018. 13 червня URL : https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/golovnyy-geroy-teatr

13. Чепалов О. Червона троянда – емблема Аврори. «Спляча красуня» Раду Поклітару об'єднала Україну і Швейцарію // День. 2018. № 94, 31 травня. URL : https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/chervona-troyanda-emblema-avrory1

References

1. Arutiunian, Iu. (2017). Contemporary Art Criticism: Judgment and Interpretation // Bulletin of Saint Petersburg State University of Culture, 1(30), 177–180 [in Russian].

2. Barthe, R. (1987). Criticism and truth. Foreign aesthetics and the theory of literature of the nineteenth and twentieth centuries .: Treatises, articles, essays, (pp. 349–387). Moscow: Lomonosov Moscow State University. Retrieved from http://ae-lib.org.ua/texts/barthes__critique_et_verite__ru.htm [in Russian].

3. Borev, Iu. (2002). Aesthetics. Moscow: Vysshaia shkola [in Russian].

4. Bulavina, N. (2008). Artistic criticism in modern realities, or voice of no voice. Modern Art. Issue 5, 175–181 [in Ukrainian].

5. Vasilev, I.& Gendova, M. (2016). Features of the application of scientific methodology in the ballet science. Eurasian Union of Scientists, 2(23), 153–156 [in Russian].

6. Veselovska, H. (2015, July 15). These are wonderful dances. Reflections after watching two resonant premieres of modern choreography. Day, 123. Retrieved from https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/taki-dyvni-tanci

7. Gaevskii, V. (2015). New names. Gershenzon, P., Rjabin, A. & Korolek, B. (Eds.). (2015). New Russian musical criticism. 1993–2003. In 3 volumes. Vol. 2: Ballet. (pp. 7–10). Moscow: New literary review [in Russian].

8. Gracheva. S. (2003). Art criticism and problems of humanitarian education in the conditions of the modern art market. Education in the context of the formation of a new type of culture: III International Likhachev Scientific Readings, (pp. 209–211). St. Petersburg: Saint-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences [in Russian].

9. Kara-Vasylieva, T.V. (2014). Modern Ukrainian history: a new look, reconciliation and coordination (for materials on scientific basis at the meeting of the President of the National Academy of Sciences of Ukraine on 18 June 2014). Visnyk of the National Academy of Sciences of Ukraine, 8, 33–39 [in Ukrainian].

10. Novikov, A.M. (2008). Methodology of artistic activity. Moscow: Egves [in Russian].

11. Pidlypska, A.M. (2016). Criticism of choreographic art in modern Ukraine. Bulletin of KNUKiM. Series in Arts, 35, 101–109 [in Ukrainian].

12. Tarasenko, L. (2018, June 13). The main character is the theater. The National Opera presented an updated version of the ballet "Buratino" to the music of the famous Kyiv composer Yuriy Shevchenko. Day. Retrieved from https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/golovnyy-geroy-teatr

13. Chepalov, O. (2018, May 31). Red rose is the Aurorus emblem. "Sleeping Beauty" Radu Poklitar united Ukraine and Switzerland. Day, 94. Retrieved from https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/chervona-troyanda-emblema-avrory1

УДК 78.27

Новакович Мирослава Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри музичної медієвістики та україністики
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка
ORCID 0000-0002-5750-7940
golowersa63@gmail.com

КОНЦЕПТ «НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ» В МУЗИЦІ ТА МУЗИКОЗНАВСТВІ

Мета статті – визначити місце та роль музичного мистецтва у процесі конструювання української національної ідентичності в епоху романтичних суспільних зрушень. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні комплексного системного підходу, що зумовило використання таких методів дослідження: історико-генетичного, що виявляє генезу явищ; порівняльного-історичного, що дозволяє простежити концепт «національної ідентичності» у музичному мистецтві через аналогії з іншими гуманітарними дисциплінами: історичною наукою, філософією, культурологією, політологією. **Наукова новизна** роботи полягає у привнесенні категорії «національної ідентичності» в осмислення музично-історичного процесу розвитку української музики. **Висновки.** У статті досліджується взаємозв'язок між національною ідентичністю та музичною культурою, яка є національно-специфічно зумовленою. Стверджується, що музика в певні періоди свого історичного розвитку відігравала важливу роль у конструюванні української національної ідентичності.

Ключові слова: національна ідентичність**,** українське музикознавство, музичне мистецтво.

***Новакович Мирослава Александровна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной медиевистики и украинистики Львовской национальной музыкальной академии имени Н.В. Лысенко*

Концепт «национальной идентичности» в музыке и музыковедении

Цель статьи – определить место и значение музыкального искусства в процессе конструирования украинской национальной идентичности в эпоху романтических общественных сдвигов. **Методология исследования** заключается в применении комплексного системного подхода, что обусловило использование таких методов исследования: историко-генетического, который обнаруживает генезис явлений; сравнительно-исторического, что позволяет проследить концепт «национальной идентичности» в музыкальном искусстве через аналогии с другими гуманитарными дисциплинами : исторической наукой, философией, культурологией, политологией. **Научная новизна** работы заключается в привнесении категории «национальной идентичности» в осмысление музыкально-исторического процесса развития украинской музыки. **Выводы.** В статье исследуется взаимосвязь между национальной идентичностью и музыкальной культурой, которая является национально-специфически обусловленной. Утверждается, что музыка в определенные периоды своего исторического развития играла важную роль в конструировании украинской национальной идентичности.

*Ключевые слова***:** национальная идентичность, украинское музыковедение, музыкальное искусство.

***Novakovych Myroslava,** Ph.D. in History of Arts, docent of Medieval Studies and Ukrainian Music Department M. Lysenko Lviv National Music Academy*

The concept of "national identity" in music and musicology

The purpose of the article is to determine the place and role of musical art in the process of constructing Ukrainian national identity in an era of romantic social change. **The methodology of the study** is to apply a comprehensive system approach that led to the use of such research methods: historical-genetic, identifying the origin of phenomena; comparative-historical, which allows us to trace the concept of "national identity" in musical art through analogy with other humanitarian disciplines - historical science, philosophy, culturology, and political science. **The scientific novelty** of the work consists in introducing the category of "national identity" into the comprehension of the musical-historical process of development of Ukrainian music. **Conclusions.** The article examines the relationship between national identity and musical culture, which is nationally specific. It is argued that music in certain periods of its historical development played an important role in the design of Ukrainian national identity.

Key words: national identity, Ukrainian musicology, musical art.

Актуальність теми дослідження. Проблема національної ідентичності, спровокована гострою системною та економічною кризами, відсутністю національної об'єднавчої ідеології - одна з домінуючих не лише в українському, а й світовому інтелектуальному дискурсі другої половини XX – початку XXI ст. Будучи універсальною константою людської цивілізації, концепт національної ідентичності передбачає спільну пам'ять про минуле, усвідомлення спадкоємності, концентроване вираження історії та культури. Це спричинило значну кількість дискусій, а відтак і праць, у яких згадана тема детально аналізується.

© Новакович М. О., 2018

Аналіз досліджень і публікацій**.** Серед науковців, які внесли особливо вагомий вклад у дослідження проблеми ідентичності, треба згадати Б. Андерсона, Я. Ассмана, Ф. Броделя, Дж. Гатчінсона, Е. Геллнера, М. Ґібернау, Л. Ґрінфелд, М. Гроха, Е. Еріксона, П. Рікера, Е. Сміта та багатьох інших відомих істориків, культурологів, політологів та філософів. Однак, як показує досвід, для повноцінного висвітлення концепту «національної ідентичності» вже недостатньо знань з громадянської історії, соціології, політології, філософії, психології. Так, австрійський історик та культуролог Моріц Чакі звертає увагу на той факт, що історики, маючи в своєму розпорядженні певні письмові джерела, «намагаються реконструювати минуле, надаючи при цьому особливого значення політичним, соціальним та економічним факторам» [18, 7]. Однак, на думку дослідника, «поза полем зору деколи залишаються саме ті дані, які найбезпосереднішим чином відображають повсякденний досвід та культурну самосвідомість минулих поколінь, але досить скупо представлені в джерелах класичного типу» [18, 7]. Натомість вже навіть на шляху реконструкції окремих мистецьких форм та жанрів можна збагнути особливості свідомості, тип мислення у масштабах не лише національних, але й загальноєвропейських. Не випадково фахівець з історії міст М. Прокопович у своїй праці *«Habsburg Lemberg : architecture, public space, and politics in the Galician capital, 1772-1914»* політичний та культурний ландшафт Галичини Габсбурзької доби досліджує крізь призму мінливого міського дизайну Львова, демонструючи взаємозв'язок між громадською архітектурою, публічним простором, з одного боку, та імперською ідеєю і конкуруючими національними політичними рухами – з іншого [23]. Таке розуміння історії поділяє і О. Забужко, бо якщо, за її міркуванням, для історика найважливішою є історія як «послідовний часовий зв'язок фактів», то для історика культури цих історій може бути чимало, а, отже, «історія культури» є значно багатшою, ніж «громадянська історія» [8, 34]. Адже за історичною наукою, як стверджує Т. Цимбал у передмові до збірки «Нові підходи до історіописання», «дедалі сильніше утверджується репутація «традиційної», або «старої», науки з консервативним концептуальним і методологічним апаратом» [13, 15].

К. Е. Шорске у вступі до книги *«Віденський Fin-de-siècle»* звертає увагу на те, що історики протягом тривалого часу використовували артефакти високої культури в якості звичайного ілюстративного віддзеркалення політично-суспільного процесу, особливо коли культурний матеріал був дотичним до їхньої «концепції загального напрямку розвитку історії. Але тепер, коли нові «внутрішні» методи аналізу в гуманітарних дисциплінах виявили автономні характеристики структури і стилю у творах мистецтва, літератури і наукової думки, історик, ігноруючи їх, ризикує неправильно витлумачити історичний зміст свого матеріалу» [21, 20].

Мета статті полягає у визначенні місця та ролі музичного мистецтва у процесі конструювання української національної ідентичності в епоху романтичних суспільних зрушень.

Виклад основного матеріалу. Концепт ідентичності потребує залучення до дискусії такої гуманітарної дисципліни, як музикознавство. Це знаходить своє пояснення у тому, що будь-яке українське інтелектуальне письмо (філософське, культорологічне чи історичне), як підмітив письменник та культуролог Микола Рябчук, «неминуче збиватиметься на національну проблематику» [4, 19], бо вже так історично склалось, що українську національну ідентичність у XIX-XX ст., «за браком реальних історично-політичних сил», утверджували «культура та література» [4. 39].

У наукових дослідженнях останніх років, які висвітлюють проблеми української ідентичності (праці О. Гнатюк, М. Рябчука, М. Скринника), літературі відводиться належна у цьому процесі роль, чого, на жаль, не можна сказати про історію музики, якої, як стверджує Юрій Чекан, для українського позамузичного наукового простору, на відміну від західної історичної науки, не існує [19, 14]. І намагання деяких сучасних українських істориків простежити національно-політичні та суспільні процеси вітчизняного історичного буття крізь призму функціонування окремих музичних репрезентативних жанрів лишаються все ще одинокими спробами у цьому напрямку.

Українська наукова думка часто нехтує тим фактом, що в романтичну добу музика стала одним з найпотужніших каталізаторів національного буття, забуваючи, що серед найвизначніших діячів національного руху по обидва боки російсько-австрійського кордону були й композитори. Музична складова, як об'єднавчий чинник у стосунках між Галичиною і підросійською Україною, і її вагомий вплив на галицьке культурне «відродження» першої половини XIX століття, на жаль, не були враховані у ґрунтовному дослідженні І. Райківського «Ідея української національної єдності в громадському житті Галичини XIX століття» [15]. Адже саме духовна творчість Д. Бортнянського, яка наприкінці двадцятих років XIX століття дала поштовх галицьким українцям для розбудови власної національної музичної культури, стала тим першим «містком»у відносинах між українським Сходом і Заходом, про що так детально на сторінках своєї праці пише дослідник, не згадуючи водночас Д. Бортнянського. Можливо, тому в літературоцентричній українській свідомості, яка відкинула музику далеко на маргінес, пошуки національної ідеї і досі не відзначилися успіхом, незважаючи на всю свою багатомовність.

Про аналогічну ситуацію в російській культурі кінця минулого століття пише Т. Чередниченко, констатуючи кризу національної самоідентифікації і периферійності музики як взаємопов'язаних між собою явищ [20]. Цю ж проблему порушує і Ю. Ясіновський, ставлячи риторичне питання: «чи сьогодні українські філософи, історики, культурологи усвідомлюють фундаментальні засади музики?» [22, 54]. Музикознавець у своїх міркуваннях спирається передусім на авторитет видатного англійського історика Нормана Дейвіса, який вважав, що «музика – єдиний універсальний пан'європейський засіб спілкування», бо в Європі не існувало спільної для всіх усної мови [22, 54].Аналогічну думку висловлює і Ю. Чекан, констатуючи, що Н. Дейвіс, «вважаючи європейську музичну мову «однією з найуніверсальніших течій європейської культурної традиції», <…> приділяє увагу численним фактам історії музики – у жанровому, стильовому та персональному її вимірах» [19, 14]. На роль музики у пізнанні історії звертає увагу Т. Чередниченко, підкріплюючи власні аргументації авторитетними висловлюваннями визначного німецького історика, домашнього учителя Ф. Мендельсона, Йогана Густава Дройзена, який вважав, що музичні твори, як історичний документ, можуть бути достовірнішими за писемні хроніки. Натомість, як стверджує дослідниця, із середини минулого століття музику не лише розучилися «чути і розуміти» але й добувати з неї культурно-історичні смисли [20]. І хоча історія музики, як стверджує англійський культуролог Пітер Берк, не була повністю вилучена (одночасно з іншими видами мистецтва) з традиційної історико-політичної парадигми, вона маргіналізувалася та опинилася на узбіччі зацікавлень «справжніх» істориків [13, 15]. Натомість сам Й. Г. Дройзен зачисляв музичні твори до суб'єктивної категорії джерел, відмітною ознакою яких була співпричетність, прагнення композиторів висловитись про те, що хвилювало в результаті певних історичних подій і намагання пробудити такі ж почуття у своїх слухачах. Адже, на думку історика, «твір мистецтва можна повністю зрозуміти лише в його історичному контексті» [7, 129].

Про значення музики у процесі кристалізації самобутніх національних образів та їхньому поширенні на велику аудиторію пише Е. Сміт у праці *«Нації та націоналізм у глобальну епоху».* Так, на його думку, зацікавлення «операми Верді, Вагнера і Мусоргського, симфоніями і симфонічними поемами Елґара, Дворжака і Чайковського чи в цьому столітті Бартока, Яначека і Сибеліуса свідчить про все більше залучення широких верств населення в уснонародну етнічну культуру, перепривласнену і підтримувану корінними інтелектуалами» [16, 97].

Роль і значення окремих музичних жанрів в суспільному житті як однієї країни, так і цілого регіону досліджує М. Чакі у нарисі *«Ідеологія оперети та віденський модерн».* Автор зазначає, що не ставив перед собою завдання «написати історію оперети чи розгорнути перед очима читача культурно-історичну панораму вказаного періоду» [18, 9]. Мета праці полягала в тому, щоб за допомогою «незвичайного аналізу стану віденської оперети на межі двох віків не лише змалювати суспільні та культурні імплікації одного з найпопулярніших розважальних жанрів, але й показати, що розгляд оперети в її правдивому соціальному, політичному і культурному контекстах <…> може привести нас до вагомих висновків про особливості суспільної свідомості, що детермінувала життя в одному з великих європейських регіонів» [18, 9].

К. Е. Шорске, чия праця *«Віденський Fin-de-siècle»* і досі залишається надзвичайно запотребованою у зв'язку зі зростанням наукового інтересу до культурного та політичного феномену Австро-Угорської імперії,- пропонує своє бачення історичного ландшафту цієї держави в умовах кінця XIX – початку XX століть, тобто у часи її найвищого інтелектуального злету та стрімкого розпаду. При цьому американський дослідник на початку першого розділу книги у значенні прикладу наводить поему для симфонічного оркестру «Вальс» М. Равеля, яка для нього, як історика, є метафорою трагічної загибелі світу XIX сторіччя. Адже вальс, як символ безжурного Відня, у Равеля асоціюється з фантастичним вихором долі. Шорске вважає, що «це ґротескне равелівське поминання слугує символічною передмовою до однієї з проблем історії, а саме: проблеми зв'язку політики і душі у добу віденського fin-de-siècle» [21, 29].

Останній, сьомий розділ згаданої вище праці автор присвячує постатям художника О. Кокошки та композитора А. Шенберга, з творчістю яких пов'язане народження культури експресіонізму, що, на думку автора, проголошував універсалізм страждання «в умовах трансцендентного заперечення примарних вартостей їхнього суспільства» [21, 27].

Американський історик В. М. Джонстон у праці *«Австрійський Ренесанс»,* досліджуючи соціальну та інтелектуальну історію Австро-Угорщини другої половини XIX – першої половини XX століть та її вплив на культурно-інтелектуальний стан світової цивілізації, восьмий розділ книги також присвячує актуальним проблемам тогочасної музичної культури. Об'єктами зацікавлення історика стають вальс і оперета, які, на його думку, є не лише символами легковажності, але одночасно й політичною зброєю. Окрім того, увагу Джонстона привертає діяльність композиторів: А. Брукнера, Г. Вольфа, Г. Малера та А. Шенберга, а також постать авторитетного музичного критика Е. Гансліка [6, 193].

Музика, як об'єкт дослідження присутня, в працях австрійського мовознавця-славіста Міхаеля Мозера, який в одній зі своїх розвідок, присвяченій питанням мовного відродження галицьких українців на початку XIX ст., торкається теми церковної музики, докорінна реформа якої, на думку дослідника, «була здійснена в багатосторонній співгрі взаємовпливів, де не обійшлося без центральноєвропейського складника» [11, 314]. На важливість музичних реформ у церковному греко-католицькому обряді першої третини XIX ст.звертає увагу й німецька історикиня А. В. Вендланд, досліджуючи у своїй праці генезу русофільського руху в Галичині в 1848-1915 роках [3].

Однак уся складність виявлення впливу музики на політичні та соціальні процеси полягає у тому, що, на відміну від літератури, в музиці, як стверджує Теодор Адорно, на соціальні фактори не можна вказати пальцем, як у романі XIX ст., хоча момент творення музичного досвіду «сам по собі висловлює дещо соціальне, що зміст і сенс твору мистецтва, позбавлений цього моменту, випаровується, втрачаючи якраз те невловиме і нероздільне, завдяки чому мистецтво стає мистецтвом» [1, 138]. Річард Тарускін у статті *«Історія чого»,* яку автор розглядає як передмову до своєї шеститомної *Оксфордської історії Західної музики*, висловлює думку, що джерелом музичного сенсу є соціальний і культурний контексти, а історія мистецтва «подана як діалектика суб'єктів і тих умов, що одночасно сприяли їхній діяльності, обмежували її і формували їх дискурс» [17, 9].

Слід вказати на недостатній інтерес сучасного українського музикознавства (у порівнянні з літературознавством) до самого концепту національної ідентичності, хоча дискурс про національну своєрідність музики в українській культурі був розпочатий публічно ще у другій половині XIX століття. Як стверджує О. Немкович, він простежувався вже у дискусії О. Марковича та П. Куліша на сторінках журналу *«Основа»* та газети *«Северная пчела»* у 1861 році (йшлося про «український дух» *Вечора пам'яті Т.Шевченка*) [12, 130]. Згодом ця тема стала однією з найважливіших у листуванні М. Лисенка з діячами галицької культури. Але вперше вона була чітко окреслена саме С. Людкевичем у статті *«Націоналізм у музиці»,* опублікованій у 1905 році. Автор слушно зазначив, що музичні твори являють собою мистецькі зразки «сконденсованого людського життя», оскільки націоналізм у музиці, мистецтві та поезії – «се ніщо інше, як лиш різнородна форма вираження того самого духовного змісту, тих самих людських ідей та змагань» [10, 35]. Думки Людкевича поділяв і відомий український музикознавець А. Ольховський, який у *Вступі* до своєї об'ємної праці *«Нарис історії української музики»*, завершеної у 1939 році у часи жорстоких сталінських репресій, не побоявся сказати, що «історія української музики – це історія національної музики, а тому вона перш за все мусить дати відповідь на питання: якою мірою і якими засобами вона розкриває творче самовизначення народу, а разом з цим» [14, 53]. І далі автор стверджує, що національна культура і музика зокрема, нехай і однобічно, але розкривають людський ідеал.

Проблема національної ідентичності музики неодноразово порушувалась і визначними діячами музичної культури української діаспори. На це у своїх публікаціях звертає увагу У. Граб. Йдеться передусім про листування М. Антоновича та П. Маценка. Так, для М. Антоновича у його диригентській праці визначальним у хоровому звучанні було відчуття «українськості» (у листах П. Маценка –« української стихії»), бо національна ідентичність у музичному мистецтві артикулюється не лише через сам текст, але й через його виконавське відтворення. У цьому випадку, як стверджує дослідниця, важливим є і склад співаків, і правильне використання тембру, і логіка побудови твору в процесі виконання, якій «підпорядковані і темброва колористика, і динаміка як формотворчий елемент, і агогіка; і вся ця звукова архітектоніка повинна будуватися за законами національного світовідчуття» [5, 52].

У другій половині XX століття категорія «національного» стала пріоритетною у дослідженнях І. Ляшенка, зокрема у монографії *«Національні традиції в музиці як історичний процес»* (1973). Написана в часи панування радянського ідеологічного режиму, ця книга, як стверджував у вступному розділі сам автор, визначалася потребами тогочасної суспільної практики і спиралася на розробки радянської естетичної науки, а саме, концепцій з позицій марксистсько-ленінської естетики. Відтак її основні положення щодо «національного» в музичній культурі позначені відчутною тенденційністю з використанням загальноприйнятих у тогочасному науковому дискурсі зідеологізованих словесних кліше. Але, незважаючи на проблеми ідеологічного змісту, І. Ляшенко одним із перших в українському музикознавстві радянського періоду спробував роз'яснити сутність національної ідентичності музики (у термінології автора - «національної свідомості»). Дослідник, зокрема, вважає, що композиторська національна свідомість «акумулює в собі синтез ідеологічного і психологічного, раціонального та емоціонального начал». На цей процес впливають, з одного боку, особливості психології та духовного складу народу, а з іншого – «усвідомлення композитором своєї етнічної належності… в розумінні музично-етнічного самовизначення, узгодження суб'єктом-творцем своїх цілей і завдань з вимогами певного національного середовища» [9, 70]. Серед праць, написаних за останні два десятиліття, потрібно згадати публікації Лідії Корній та Ірини Лященко. Проблема

ідентичності є також задекларованою у назві книги-альбому Тамари Булат і Тараса Філенка *«Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX ст.»*. Однак сам формат книги, ілюстрованої великою кількістю світлин, з обширним історично-інформаційним матеріалом, розрахованим передусім на широкий мистецький загал, не передбачає глибокого дослідження механізмів та процесів конструювання «національної ідентичності» в українській музиці XIX ст. і в творчості Лисенка зокрема, бо розглядає її як цілком зрозумілу даність. Увага дослідників у більшій мірі зосереджена на політичному вимірі музичної діяльності композитора, а категорія ідентичності розглядається крізь призму політичної боротьби за право української культури на своє національне самовизначення.

Відомо, що категорія ідентичності, як концепт культури, тісно змикається з поняттям «національної ідеї», що, за визначенням Мартіна Бубера, виявляється у здатності народу помічати «свою єдність, свій внутрішній звязок, свій історичний характер, свої традиції, своє становлення і розвиток, свою долю і призначення, робити їх предметом своєї свідомості, мотивуванням своєї долі» [8, 7]. Внутрішнє відчуття ідентичості також передбачає цю сутнісну тожсамість, спорідненість, спільну основу, спільне начало. Про національну ідею, як ідею культури, пише у своїй праці *«Філософія української ідеї та європейський контекст»* О. Забужко.

Наукова новизна статті полягає у привнесенні категорії «національної ідентичності» в осмислення музично-історичного процесу розвитку української музики.

Висновки. У більшій чи меншій мірі, концепт ідентичності потрапив і в поле зору тих музикознавців, які безпосередньо не займалися дослідженням цього питання, але, простежуючи шляхи втілення національної ідеї в українській музиці та умови формування національного стилю і національної мови, побічно торкалися і згаданої теми. Серед праць, виданих за останні десятиліття, слід згадати монографії Я. Якубяка, Л. Кияновської, О. Козаренка, М. Ржевської, у яких порушено проблему національної ідеї української музики , національного стилю та національної музичної мови.

Уся складність виявлення впливу музики на процеси конструювання національної ідентичності полягає у тому, що в музиці (на відміну від літератури), як стверджує Теодор Адорно, на соціальні фактори не можна вказати пальцем, як у романі XIX ст. Однак «музика перетворилась у політичну ідеологію з середини XIX ст. завдяки тому, що вона висунула на перший план національні ознаки, виступала як представниця тієї чи іншої нації і всюди утверджувала національний принцип» [1, 136].

Коли йдеться про категорію ідентичності в музичному мистецтві, то, на думку І. Ляшенка, національна самосвідомість композитора не може перебувати поза його власною художньою свідомістю, як і поза інтонаційно-образним мисленням народу, яке існує у ньому як щось своє власне і спонтанне. Композитор стає мистцем, глибоко національним за своєю сутністю лише тоді, коли осягне риси національного характеру свого народу [9, 78]. Адже правдива національність полягає в тому, що поет дивиться на цілком сторонній світ очима своєї національної стихії, говорить і відчуває так, що його співвітчизникам здається, що це вони самі говорять та відчувають [9, 79]. Г. Блум називає це явищем асиміляції, коли перше знайомство з мистецьким твором викликає відчуття дивності та незвичності, оригінальності. Але, знову ж таки, оригінальність полягає не в тому, що ми не можемо її асимілювати, а в тому, що вона асимілює нас так, що ми її вже не помічаємо [2, 152].

Література

1. Адорно Т. Музыка и нация. *Избранное: Социология музыки* / пер. с нем. А. Михайлова. СПб: Университетская книга, 1999. С. 136-155.

2. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / пер. з англ. за заг. ред. Р. Семківа. Київ: Факт, 2007. 720 с.

3. Вендланд А. В. Русофіли Галичини. Українські консерватори між Австрією та Росією, 1848–1915/ пер. з нім. Х. Назаркевич. Львів: Літопис, 2015. 685 с.

4. Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність. Київ: Критика, 2005. 528 с.

5. Граб У. Українське у «Візантійському хорі» з Утрехту: до питання спадкоємності виконавського стилю. *Українська музика* : наук. часопис [засн. ЛНМА ім. М. В. Лисенка]. 2014. Число 2. С. 46-55.

6. Джонстон У. М. Австрийский Ренессанс. Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848–1938 гг. / пер. с англ. В. Калиниченко. Москва: Московская школа политических исследований, 2004. 634 с.

7. Дройзен И. Г. Историка. Лекции об энциклопедии и методологии истории / пер. с нем. Г. И. Федоровой. Санкт-Петербург: Издательство «Владимир Даль», 2004. 500 с.

8. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст. Київ: Основи, 1993. 126 с.

9. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ: Музична Україна, 1973. 326 с.

10. Людкевич С. Націоналізм у музиці. *Дослідження, статті, виступи* / Редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. Т.1. Львів: Дивосвіт, 1999. С.35-52.

11. Мозер М. Причинки до історії української мови / за ред. С Вакуленка. Харків: Харківське історико-філологічне товариство, 2008. 314 с.

12. Немкович О. Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін : монографія. Київ: Сталь, 2006. 534 с.

13. Нові підходи до історіописання / за ред. Пітера Берка / пер. з англ. Тетяни та Андрія Портнових. Київ: Ніка-Центр, 2013. 368 с.

14. Ольховський А. Нарис історії української музики /за ред. Л. Корній. Київ: Музична Україна, 2003. 512 с.

15. Райківський І. Я. Ідея української національної єдності в громадському житті Галичини XIX століття. Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2012. 932 с.

16. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху / пер. з англ. М. Климчука і Т. Цимбала. Київ: Ніка-Центр, 2006. 320 с.

17. Тарускин Р. История чего? *Opera Musicologica*. 2010. №4 [6]. URL: https://www.academia.edu/10373312/Ричард_Тарускин_История_чего (дата звернення: 22.05. 2016).

18. Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн: культурно-исторический очерк / пер. с нем. В. А. Ерохина. СПб: Издательство имени Н. И. Новикова, 2001. 348 с.

19. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 227 с.

20. Чередниченко Т. Русская музыка и геополитика. *Новый Мир*. 1995. №6. URL:http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/6/cheredn.html (дата звернення: 17.12.2017).

21. Шорске К. Е. Віденський fin-de-siecle. Політика і культура / пер. з англ. О. Коцюбас. Львів: ВНТЛ-Класика, 2003. 320 с.

22. Ясіновський Ю. Історія української музики в контексті сучасного наукового дискурсу. *Записки НТШ, Том CCLXVII. Праці музикознавчої комісії.* Львів, 2014. С. 54-60.

23. Prokopovych M. Habsburg Lemberg : architecture, public space, and politics in the Galician capital, 1772-1914». Purdue University Press, 2009. 357 p.

References

1.Adorno, T. (1999). Music and the nation. Selected: Sociology of Music. (A. Mikhaylov, Trans). Moskva - Sankt-Peterburg: «Universitetskaya kniga» [in Russian].

2.Blum, H. (2007). Western canon: books on the background of the epochs. (R. Semkiv, Trans). Kyiv: Fakt [in Ukrainian].

3.Vendland, A. V. (2015). Rusophiles of Galicia. Ukrainian Conservatives between Austria and Russia, 1848-1915. (Kh. Nazarkevych, Trans). (M. Mudryi) Ed. Lviv: litopys [in Ukrainian].

4.Hnatiuk, O. (2005). Farewell to the empire. Ukrainian Debate on Identity. (A. Bondar, Trans). Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].

5.Hrab, U. (2014). Ukrainian in "The Byzantine Choir" from Utrecht: to the question of the continuity of the performing style. Ukrainska muzyka, 2. 46-55 [in Ukrainian].

6.Dzhonston, U. M. (2004). The Austrian Renaissance. Intellectual and social history of Austria-Hungary 1848-1938. (V. Kalinichenko, Trans). Moskva: Moskovskaya shkola politicheskikh issledovaniy [in Russian].

7.Droyzen, I. G. (2004). Istorika. Lectures on the encyclopedia and methodology of history. G. I. Fedorov, Trans. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo «Vladimir Dal» [in Russian].

8.Zabuzhko, O. S. (1993). Philosophy of Ukrainian Idea and European Context. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].

9.Liashenko, I. (1973). National traditions in music as a historical process. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

10. Liudkevych, S. (1999). Nationalism in music. Research, articles, speeches. Z. Shtunder (Ed). (Vols.1), (pp. 35-52). Lviv: «Dyvosvit» [in Ukrainian].

11. Mozer, M. (2008). To the history of the Ukrainian language. (S Vakulenko) Ed. Kharkiv: Kharkivske istoryko-filolohichne tovarystvo [in Ukrainian].

12. Nemkovych, O. (2006). Ukrainian musicology of the twentieth century as a system of scientific disciplines: monohrafiia. Kyiv : TOV "Vydavnytstvo "Stal" [in Ukrainian].

13. Berk, P. Ed. (2013). Novi pidkhody do istoriopysannia. (T. Portnova, A. Portnovy, Trans). Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].

14. Olkhovskyi, A. (2003). Essay on the history of Ukrainian music. (L. Kornii) Ed. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

15. Raikivskyi, I. Ya. (2012). The idea of Ukrainian national unity in the public life of Galicia in the nineteenth century. Ivano-Frankivsk: Vydavnytstvo Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka [in Ukrainian].

16. Smit, E. (2006). Nation and nationalism in the global epoch. (M. Klymchuk, T. Tsymbal, Trans). Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].

17. Taruskin, R. History of what? (2010). Opera Musicologica no.4 [6], pp. 4-19. Retrieved from:https://www.academia.edu/10373312/Ричард_Тарускин_История_чего [in Russian].

18. Chaki, M. (2001). The ideology of the operetta and Viennese Art Nouveau: Cultural and historical essay. (V. A. Erokhin, Trans). Sankt-Peterburg: Izdatelstvo imeni N.I. Novikova [in Russian].

19. Chekan, Yu. (2009). Intonational image of the world. Monohrafiia. Kyiv: Lohos [in Ukrainian].

20. Cherednichenko T. (1995). Russian music and geopolitics .Novyy Mir № 6. Retrieved from: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/6/cheredn.html [in Russian].

21. Shorske, K. E. (2003). Viennese fin-de-siecle. Politics and culture. (O. Kotsiubas, Trans). Lviv: VNTL-Klasyka [in Ukrainian].

22. Yasinovskyi, Yu. (2014). History of Ukrainian music in the context of modern scientific discourse. Zapysky NTSh, Tom CCLXVII. Pratsi muzykoznavchoi komisii. S. 54-60. Lviv [in Ukrainian].

23. Prokopovych, M. (2009). Habsburg Lemberg : architecture, public space, and politics in the Galician capital, 1772-1914». Purdue University Press [in English].

УДК 78.071.1 (477)

Степурко Віктор Іванович,
композитор, заслужений діяч мистецтв України,
лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка,
кандидат мистецтвознавства,
доцент, професор кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-2648-4766
viktorstepurko@gmail.com

Бардашевська Ярослава Миколаївна,
кандидат мистецвознавства, доцент кафедри
методики музичного виховання і диригування
Навчально-наукового інституту мистецтв
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»
ORCID 0000-0002-2315-9757
yaroslava.bardashevska@gmail.com

НАРАТИВНІ ВІДМІННОСТІ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Мета статті. У статті окреслено специфіку постмодерністського наративу в рамках виявлення різноспрямованості творчості сучасних українських композиторі. **Методологія дослідження полягає у розкритті та** аналізі творчого мислення особистості, що засновується на основі абстрактного неусвідомленого чуттєвого буття, реалізується з небуття і стає власністю свідомості через мистецький твір або інші творчі ідеї**. Наукова новизна.** Встановлено, що ключовим методом їхньої творчості є техніка потоку свідомості, яка у використанні музичних засобів виразності в межах спонтанного письма утворює безкінечну імпровізаційність. **Висновки.** Охарактеризовано основні підходи у трактуванні виражальних музичних засобів як комбінацій різних рівнів сприйняття, простежено й охарактеризовано спільні й відмінні риси творчості сучасних українських композиторів, здійснено порівняльний аналіз наративної сутності мовного контенту оцінки авторами власної творчості та на рівні музикознавчого аналізу певних їх творів.

Ключові слова: постмодерністський наратив, техніка потоку свідомості, спонтанне письмо, безкінечна імпровізаційність, мовний контент.

Степурко Виктор Иванович*, композитор, заслуженный деятель искусств Украины, лауреат Национальной премии имени Тараса Шевченко, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств;* ***Бардашевская Ярослава Николаевна,*** *кандидат искусствоведения, доцент кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Учебно-научного института искусств ГВНЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»*

Нарративные отличия творчества современных украинских композиторов

Цель статьи. В статье обозначены специфику постмодернистского нарратива в рамках выявления разнонаправленности творчества современных украинских композиторов. **Методология исследования** заключается в раскрытии и анализе творческого мышления личности, основывается на основе абстрактного неосознанного чувственного бытия, реализуется из небытия и становится собственностью сознания через художественное произведение или другие творческие идеи. **Научная новизна.** Установлено, что ключевым методом их творчества является техника потока сознания, в использовании музыкальных средств выразительности в пределах спонтанного письма образует бесконечную импровизационность. **Выводы.** Охарактеризованы основные подходы в трактовке выразительных музыкальных средств как комбинаций различных уровней восприятия, прослеживается и охарактеризованы общие и отличительные черты творчества современных украинских композиторов, осуществлен сравнительный анализ нарративной сущности вещательного контента оценки авторами собственного творчества и на уровне музыковедческого анализа определенных их произведений.

Ключевые слова: постмодернистский нарратив, техника потока сознания, спонтанное письмо, бесконечная импровизационность, языковой контент.

© Степурко В. І., 2018
© Бардашевська Я. М., 2018

StepurkoViktor, *composer Honored Artist of Ukraine Laureate of Taras Shevchenko National Prize, Candidate of Science, Associate Professor, Professor of the Department of Variety Performing Arts National Academy of Culture and Arts Leadership;* ***Bardashevska Yaroslava,*** *Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the department of methodology of musical education and conducting of the Educational-scientific institute of Arts of the Vasil Stefanyk Precarpathian National University*

Narative distinctions of the creativity of modern ukrainian composers

Purpose of the article. The article outlines the specifics of the postmodern narrative regarding revealing the versatility of creativity of contemporary Ukrainian composers**. The research methodology** consists in revealing and analyzing the creative thinking of the individual, which is based on the abstract unconscious sensory being, is realized from non-being and becomes the property of consciousness through an artistic work or other creative ideas. **Scientific Novelty.** It is determined that the key to their creativity is the technique of the flow of consciousness, which in the use of musical means of expressiveness within the limits of spontaneous writing forms endless improvisation. **Conclusions.** The main approaches in the interpretation of expressive musical instruments as the combinations of different levels of perception are specified, the common and distinctive features of contemporary Ukrainian composers are characterized, the comparative analysis of the narrative essence of the linguistic content by the authors of the own creativity and on the level of the musicological analysis of certain their works is carried out.

Key words: postmodern narrative, the technology of the flow of consciousness, spontaneous writing, endless improvisation, linguistic content.

Постановка проблеми. Сучасне сприйняття світу характеризується нагромадженням фактів і подій, що викликає розгубленість і недовіру до все нових протиріч, неспівпадінь з реальним буттям особистості і сприяє переспрямуванню їх творчого мислення у міфологічному ключі, на основі комбінацій різних рівнів сприйняття. Тим не менше, напластування традицій, образів і стилів вимагає вибудовувати власну точку зору на цей конгломерат артефактів. Відповідно, в мистецьких колах наростає тенденція до звуженого трактування подій у формі, що розуміється як спосіб систематизації індивідом власного досвіду. Для ретрансляції його в загальному плані є необхідність набуття ним форми повідомлення, що характеризувалося би причинно-наслідковими зв'язками. Але оскільки сучасність є швидкоплинно змінюваною, відкритою для інших впливів, то у постмодерністській естетиці використовуються принципи жанрової гібридності, фрагментарності. Усе це призводить до утворення у музичному просторі композиторської творчості випадкових звукових феноменів та структурного хаосу як способу їх організації.

Практика спонтанної імпровізації, що опирається на «психічний автоматизм», стає засобом зв'язку між «несвідомим» та світом реальності, що висловлюється у композиторській творчості як художній образ і радикально змінює традиційні форми подачі і сприйняття звукової інформації.

Новітні форми побудови композиційних структур, в контексті постмодерністського наративу, вимагають і нових підходів у трактуванні естетичної сутності художнього образу, що містить ідеологію, сформовану певною спільнотою, яку й обслуговує.

Аналіз досліджень і публікацій. Загальні ознаки наративу як розповідної форми акумуляції і трансляції соціокультурного досвіду розглядає у своїй статті «Наратив і проблема науковості історичного пізнання» І. Починок [6]; Ширяєва Т. М. у статті «Наративна психоллогія: теорія і практика» стверджує, що уся сукупність знань, що характерна для соціальних спільнот та окремих індивідів, існує у формі наративу [8]; Бабелюк О. у статті «Поетика спонтанності постмодерністського наративу» розглядає різноманітні його принципи: ризому, симулякр, пастіш, палімпсест тощо [1].

Аналіз міфу й наративу у різних напрямках здійснювали: Р. Барт, К. Бремон, А. Ж. Греймас, К.Леві-Строс, Ю. Лотман, В. Пропп, П. Рікер, М. Бахтін, Е. Бенвеніст, Б. Гаспаров, Е. Падучев, В.Шмід, Ж. Дерріда, Ф. Джеймісон, Ю. Крістєва, Р. Інгарден, І. Кальвіно, Ф. Кермоуд та ін. Вищезазначені вчені стверджують, що формування певних напрямків поведінки особистості є результатом взаємодії зі світом, яка висловлюється також і у творчості, але не завжди може бути логічно поясненою. Сприймання себе в соціальному середовищі відбувається шляхом формування наративів, які є висловленням власної позиції автора. Унікальність наративів у креативності висловлених ідей, що з покоління до покоління фіксуються у пам'яті особистості, але підлягають постійному оновленню. Відтак, за допомогою наративу суб'єкт творить своє "Я", постулює себе світові. Наративна психологія зазнає постійних трансформацій і є тісно пов'язаною з культурно-історичним контекстом (Л. Виготський, У. Джеймс, Т. Сарбіна, Е. Еріксон, Г. Бейтсон тощо).

Є необхідність розширення наративних спостережень також і у сфері порівняльних параметрів уявного й реального на рівні композиторської творчості. Мається на увазі аналізування творчого мислення особистості, що засновується на основі абстрактного неусвідомленого чуттєвого буття, реалізується з небуття і стає власністю свідомості через мистецький твір або інші творчі ідеї

(параметри містичних обріїв І.Канта, ідея Г. Ф. Гегеля щодо перетворення духовної субстанції та його загальний метафізичний підхід до проблеми розуміння феномену творчості) [7].

Отже, метою дослідження є розгляд різноспрямованості мистецької інтроверсії творчості сучасних українських композиторів, у контексті постмодерністського наративу. Зазначена мета передбачає розв'язання таких завдань: виявлення у творчості сучасних українських композиторів спільних і відмінних рис (впливу на виникнення творчих ідей позасвідомого, міфів або соціокультурного середовища); здійснення порівняльного аналізу наративної сутності мовного контенту у висловленні авторами оцінки власної творчості та на рівні музикознавчого аналізу певних їх творів.

Виклад основного матеріалу. Сприйняття світу в постмодерністській естетиці як абсурдного та непередбачуваного вплинуло на принципи побудови творчого процесу руйнуванням всіх усталених правил і закономірностей. У сучасній композиторській творчості сформувався новий наративний підхід до трактування виражальних музичних засобів як комбінацій різних рівнів сприйняття: візуального, сенсорного, мовного, асоціативно-багатозначного, абстрактного т.і.. Висловлюється це на рівні підсилення певних напрямків впливів і послабленням інших, зміщення уваги слухача на певний час у конкретизацію фактурних змін чи утворення узагальнено-абстрактних форм. Головною особливістю цього напрямку стало те, що увага композиторів зосереджується на триєдиному зв'язку музичної мови, комунікації зі слухачем та соціальній складовій і дозволяє розрізняти формальний зміст тексту та приховану у ньому метафізичну реальність. Власне, зважаючи на той факт, що музика не може бути повністю символічною, оскільки вона не несе у собі, так званого, «присвоєного значення», розгляд творчості сучасних українських композиторів у контексті наративної психології дозволяє розшифровувати її внутрішній інтенційний посил [4].

Так, наприклад, симфонічний твір Івана Тараненка «Зрак» (Провидіння Господнє) за назвою твору можна було б вважати наративним висловленням християнського світогляду, однак, за імпровізаційно-алеаторичним композиційним прийомом звукових плям, що його використовує композитор, мистецька інтроверсія даного твору скоріше може ідентифікуватися у руслі естетики пантеїстичного містицизму художників-імпресіоністів, що в своїй наративній сутності висловлюється на рівні емоційного впливу колористичних "мантр".

У «Концерті для флейти та камерного оркестру в трьох частинах ("Пам'яті мого батька")» Олега Безбородька за допомогою дисонуючих звукових сполучень та спонтанно-імпровізаційних напластувань різних музичних конструктів утворюється трагічний образ протистояння флейти та оркестру (образ батька), якому протиставляється класично-гармонійний образ фортепіано (автор), що з'являється наприкінці і дає можливість класифікувати його задум як наративне протиставлення стилів – висвітлення проблеми взаєморозуміння батьків і дітей у сучасну добу ціннісної індиферентності.

У Концертній п'єсі для флейти та симфонічного оркестру «Faces» («Лики») Олени Сєрової постулюється наратив постмодерної ідеології заблуканої душі: романтичний мелодизм партії флейти на фоні злагодженої системи оркестрових засобів виразності спочатку в руслі імпресіоністичних красот К. Дебюссі, протиставляється потім системі композиторської техніки у чітко вивірених комплексах авангардної «артилерії» ударних батарей та «хрякання» духових інструментів. Вся панорама подій відбувається на ґрунті прихованих структур народної пісні «Пливе кача», що, як ми знаємо, стала символом пам'яті Героїв Небесної Сотні. Зважаючи на той факт, що в західному світі на сьогодні є відомими кілька варіантів використання даного поняття «Faces», як назви Інтернет-спільноти, журналу модельного бізнесу, британської рок-групи тощо, можна висловити здогад про висловлення авторського задуму у цьому творі на рівні наративного міжстильового проростання за постмодерним принципом "все у всьому", окрім зазначеної вище ідеології заблуканої душі, можливо, заблуканого людства, а з врахуванням прихованих структур пісні «Пливе кача», ще й містичного контексту – за межею свідомого, можливо уявних образів "лику" святих і противників Бога.

У симфонічному творі «Танці єдинорогів» Святослава Луньова відчувається спроба композитора засобами звукової палітри оркестру, напластуванням імпровізаційно-спонтанних рухів різних інструментів, особливо духових, відтворити масований гул, що через глибинні порухи підсвідомості, майже на візуальному рівні викликає образи еволюціоністської сентенції: «Як воно було, коли ми були ще тваринами». Такий наративний посил можна трактувати, як висловлення бажання автора нав'язати суспільству власний інтровертний етос.

Головною наративною сутністю твору Вікторії Польової для скрипки та оркестру струнних інструментів «П'єта» (від іт. Pieta – милосердя), за однойменною скульптурною композицією Мікеланджело, є висловлення знакової та відповідальної теми – страждання Богородиці, що тримає на руках убієнного Сина, Господа нашого Ісуса Христа. У межах певних засобів музичної виразності автор використовує мелодичний мотив, подібний до церковного напіву. Його розвиток у протилежних риторичних фігурах

(anabasis-katabasis) [3] якраз і висловлює ідею – Божого милосердя через жертовність Свого Сина Улюбленого заради Спасіння людства. У варіаційному перегукуванні цих двох напрямків розвитку мелодичного матеріалу й ідентифікується наративна сутність зазначеного твору.

Наративний аналіз дозволяє розрізняти формальний зміст тексту та приховану психологічну реальність, яка стоїть за цим постулатом. Особливо важливим є порівняльний аналіз мовного контенту у висловленні власної позиції композитором і музикознавчий аналіз певних його творів. Так, Валентин Сильвестров у одному з інтерв'ю [5] говорить про необхідність співпадіння соціального замовлення з творчою волею митця й називає кілька своїх творів, написаних на замовлення і виконаних з великим бажанням: «Метамузика», «Widimung», Шоста симфонія. Особливий акцент у висловленні цієї думки зроблено на тому, що ці замовлення "не носили характер строгих, жорстких умов". Однак, відомо, що створення кожного мистецького твору вимагає виконання чітких, жорстких умов виконавської техніки, а творчість автора якраз і цінується за майстерне виконання цих умов. Такий парадокс пояснюється тим, що творча воля на інтенційному рівні з'являється у митця "у чистому вигляді" і носить характер наративу, що реалізується з небуття і стає власністю свідомості через мистецький твір або інші творчі ідеї.

Можна висловити припущення, що реальність, яка сприймається людьми як належне, у точній відповідності до якої людина організовує своє життя, передбачає використання і певних наративних схем для її відтворення. В той же час, постмодерністська естетика сприйняття буття як абсурдного та непередбачуваного призводить до заглиблення у внутрішній світ, який є «іншість і буття для себе, те, що, поза собою, лишається в собі» [2].

На прикладі творчості В. Сильвестрова можна прослідкувати саме такий шлях пошуку свого "Я" в минулому, на рівні висловлення наративу "повітряних митарств" у позачасових вимірах за православними віруваннями у камерній, вокальній та хоровій музиці або у містичному відчутті інфернальних сил зла через акцентовані "знаки-фанфари" у симфонічній музиці. Власне, цей внутрішній устрій душі митця у несприйнятті навколишнього середовища наприкінці XVIII ст. іменували романтизмом. Сам В. Сильвестров у вище згаданому інтерв'ю називає себе ліриком і стверджує: «Для лірика основне мірило у творчості – авторський шлях». І продовжує: «"Велінню Божому, о муза, будь слухняною…" – цими строчками Олександра Пушкіна все сказано». Зі слів автора, наративна сутність його творчості повністю належить "велінню Божому". Однак, адепти воцерковленого розуміння Бога іменують такий "авторський шлях" лише одержимістю певними ідеями, які виходять, знову ж таки, із зовнішнього, але містичного джерела. Особливо це стосується останнього періоду творчості В. Сильвестрова, пов'язаного з особистісним музично-інтонаційним вирішенням соціально-значимих текстів «Реве та стогне Дніпр широкий», «Заповіт» Т. Шевченка, «Ще не вмерла Україна» П. Чубинського, релігійних текстів та текстів народних пісень, творенням на їх основі свого власного стилю "метамузики", музики граничних, надчуттєвих принципів буття.

У висновку, постмодерністський наратив у творчості сучасних українських композиторів висловлюється за допомогою специфічних стилістичних прийомів, з опорою на засоби проростання та змішання стилів або протиставлення їх одне одному, застосування принципів хаотичної імпровізаційності тощо. Крім того, використання у композиторській творчості алюзій до певних епохальних стилів, запозичення інтонацій і звукових форм кінематографу, незвичного використання фольклору або популярної пісенної творчості вже стають свідомим стилістичним прийомом. Таким чином, штучно організований звуковий хаос руйнує загально-прийняту логіку розвитку музичного матеріалу й утворює нову наративну сутність авторської позиції, пов'язану зі сприйняттям світу в постмодерністській естетиці як абсурдного та непередбачуваного.

Так, І. Тараненко у симфонічному творі «Зрак» (Провидіння Господнє) імпровізаційно-алеаторичним композиційним прийомом звукових плям відтворює наративну сутність естетики пантеїстичного містицизму художників-імпресіоністів.

У «Концерті для флейти та камерного оркестру в трьох частинах ("Пам'яті мого батька")» О. Безбородька відбувається протиставлення стильових наративів через трагічний образ протистояння флейти та оркестру (образ батька) та класично-гармонійний образ фортепіано (автор) — висвітлення проблеми взаєморозуміння батьків і дітей у сучасну добу ціннісної індиферентності.

У Концертній п'єсі для флейти та симфонічного оркестру «Faces» («Лики») О. Сєрової на рівні наративного міжстильового проростання за постмодерним принципом "все у всьому" окрім ідеології заблуканої душі, можливо, заблуканого людства, з врахуванням прихованих структур пісні «Пливе кача» висловлюється містичний контекст — за межею свідомого.

У симфонічному творі «Танці єдинорогів» С. Луньова напластуванням імпровізаційно-спонтанних рухів різних інструментів відтворено масований гул, що через глибинні порухи підсвідомості, майже на

візуальному рівні викликає образи еволюціоністської сентенції: «Як воно було, коли ми були ще тваринами».

Твір В. Польової для скрипки та оркестру струнних інструментів «П'єта» (від іт. Pieta – милосердя), за одноіменною скульптурною композицією Мікеланджело, завдяки розвитку протилежних риторичних фігур (anabasis-katabasis) висловлює стійку наративну ідею – Божого милосердя через жертовність Свого Сина Улюбленого заради Спасіння людства.

Мовний контент у висловленні власної нарації композитором В. Сильвестровим з приводу необхідності співпадіння соціального замовлення з творчою волею митця впадає у протиріччя з тим фактом, що створення кожного мистецького твору вимагає виконання чітких жорстких умов виконавської техніки, в той час як творчість автора якраз і цінується за майстерне виконання цих умов. Крім того, розуміння ліричного спрямування власної нарації як основного мірила його авторського шляху, впадає у протиріччя з великою кількістю реалістично відтвореного тла таємниче-містичного інфернального зла. Особливо, це стосується містифіковано відтвореної композитором трагедійної і соціально-значимої теми у творі «Майдан - 2014» на основі знакових текстів: «Ще не вмерла Україна» П. Чубинського, «І вам слава, сині гори» Т. Шевченка, тексту білоруської народної пісні «Колискова» та ін.

Новизна зазначеної теми роботи у тому, що вперше: а) виявлено зацікавленість у застосуванні наративних технологій для виявлення сутнісних ознак творчості сучасних українських композиторів; б) зафіксовано відмінні риси творчих нарацій композиторів І. Тараненка, О. Безбородька, О. Сєрової, С. Луньова, В. Польової на аналізі окремих їх творів; в) проаналізовано протиріччя мовного контенту у висловленні власної творчої платформи "лірика" композитором В. Сильвестровим та реальних психологічних нарацій його творів: стилю "повітряних митарств" у позачасових вимірах за православними віруваннями у камерній, вокальній та хоровій музиці, містичного відчуття інфернальних сил зла у симфонічній музиці, особистісного музично-інтонаційного вирішення соціально-значимих текстів у стилі "метамузики", музики граничних, надчуттєвих принципів буття.

Література

1. Бабелюк О. А. Поетика спонтанності постмодерністського наративу. *Записки з романо-германської філології.* 2015. - Вип. 1. С. 15-24.

2. Гегель Г.Ф. Философия духа: Энциклопедия философских наук. Т.3. Москва: Мысль (Серия: Философское наследие Т. 75), 1977. 471 с.

3. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Санкт-Петербург, 2006. С.43-49.

4. Лангер С. Философия в новом ключе. Глава 8. Москва: Республика, 2000.

5. Лунина А. Композитор – маленькая планета. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013.

6. Починок І. Наратив і проблема науковості історичного пізнання (стаття перша).*Науковий вісник Чернівецького університету*: Збірник наукових праць. Випуск 534-535. Філософія. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2010. С.28-31.

7. Степурко В. І. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Дисертаційне дослідження. Київ: НАКККіМ, 2017.

8. Ширяєва Т. М. Наративна психологія: теорія та практика. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія"*. Психологія і педагогіка. Вип. 22, 2013.

References

1. Babeluk O. A. (2015)/ Poetics of spontaneity of postmodern narrative. Zapysky z romano-hermans′koyi filolohiyi. Issue 1, 15-24 [in Ukrainian].

2. Hegel G.F. (1977).Philosophy of the Spirit: Encyclopedia of Philosophy. Moscow: Mysl'. (Seriya: Filosofskoye naslediye. Vol. 75 [in Russian].

3. Kudryashov A. Yu. (2006). Theory of musical content. Sankt-Peterburg [in Russian].

4. Langer S. (2000). Philosophy in a new key. Ch.8. Moscow: Respublika [in Russian].

5. Lunina A. (2013).Composer is a small planet. Kyiv: DUKH I LITERA [in Ukrainian].

6. Pochink I. (2010). Narrativ and the problem of scientific knowledge of historical cognition (the first article). Naukovyy visnyk Chernivets′koho universytetu: Zbirnyk naukovykh prats′. Issue 534-535. Filosofiya. Chernivtsi: Chernivets′kyy nats. un-t,.28-31[in Ukrainian].

7. Stepuroko V. I. (2017). The manifestations of artistic introversion in the works of composers of Ukraine of the late XX - beginning of the XXI century. Candidate's thesis. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

8. Shiryaeva T. M. (2013). Narrative Psychology: Theory and Practice. Naukovi zapysky Natsional′noho universytetu "Ostroz′ka akademiya". Psykholohiya i pedahohika. Issue. 22 [in Ukrainian].

УДК 78.03(78)

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

ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ Л. БЕТХОВЕНА В РЕПЕРТУАРІ ПІАНІСТІВ ОДЕСИ

Метою даного дослідження є усвідомлення актуального жанрово-стильового показника сонатної спадщини Л. Бетховена, в якій сучасний поставангардний – пост-поставангардний принцип виділяє *понадособистісний ліризм,* помежовний до духовної лірики, що й зафіксовано в репертуарних перевагах піаністів, що представляють Одесу. **Методологічною основою** роботи є культурологічний принцип лінгвізованого музикознавства Б. Асаф'єва і його послідовників в Україні, а також культурологічні засади розуміння традиції і новаційності, як вони склалися у працях О. Лосєва, І. Ляшенка та інших авторів, для яких стильовий компаратив і загальнонауковий аналітичний принцип знаменують базисні позиції наукових пошуків. **Наукова новизна** роботи зумовлена тим, що вперше в українському музикознавстві зосереджена увага на об'єктивовано-ліричному зрізі спадщини Бетховена в зв'язку з духовно-симуляційним виходом останніх десятиріч в мистецтві. Підкреслюється органіка бетховенських витоків не тільки в революційно-антитетичному світобаченні, але і в його одухотвореному й понадособистісному ліризмі, що зконцентрувався у кантовому тематизмі і овокалено-строфічних структурах, які демонструють *компенсативний* поворот знаменитих бетховенських «двох принципів». **Висновки. У**вага до «не-антитетично» усвідомлених бетховенських «двох принципів», які виводять на бахіанський танцювально-ігровий *спів, тих, хто створюють гімни* на *кантову* озброєність тематизму – надзвичайно є важливою для розуміння устремлінь одеських піаністів, які, услід за С.Ріхтером, послідовно зверталися і звертаються і до ранніх, і до пізніх Сонат композитора. *Кантова* основа тематизму розгортала увагу до духовної кантової ж лірики національної музики – Одеса від заснування свого мала славу форпосту Християнства, у конфесійно розгалуженому представництві, що протистояла агресії Ісламу XVIII-XIX ст. Об'єктивований ліризм Сонат Бетховена, у тому числі Другої, Дев'ятої, Десятої, Двадцять другої, Двадцять восьмої, Тридцять першої та ін., складає актуальний у поставангардному і пост-поставангардному мистецтві шар ліризованої монологічності, який відсторонює театральний пафос діалогічного мислення Нового часу.

Ключові слова: жанр фортепіанної сонати, бетховенський піанізм, фортепіанний стиль, стиль в музиці, музичний жанр

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

Фортепианные сонаты Л.Бетховена в репертуаре пианистов Одессы

Целью данного исследования является осознание актуального жанрово-стилевого показателя сонатного наследия Л.Бетховена, в которой современный поставангардный – пост-поставангардный принцип выделяет *надличностный лиризм,* пограничный к духовной лирике, что и зафиксировано в репертуарных предпочтениях пианистов, которые представляют Одессу. **Методологической основой** работы является культурологический принцип лингвизированного музыкознания Б.Асафьєва и его последователей в Украине, а также культурологические основы понимания традиции и новаційності, как они сложились в работах О.Лосєва, И.Ляшенка и других авторов, для которых стилевой компаратив и общенаучный аналитический принцип знаменуют базисные позиции научных поисков. **Научная новизна** работы обусловлена тем, что впервые в украинском музыковедении сосредоточено внимание на объективированно-лирическом срезе наследства Бетховена в связи с духовно-симуляционным установками последних десятилетий в искусстве. Подчеркивается органика бетховенского истока не только в революционно-антитетическом мировидении, но и в его одухотворенном и надличностном лиризме, который сконцентрирован в кантовом тематизме и в овокаленно-строфических структурах, демонстрирующих *компенсативний* поворот знаменитых бетховенских «двух принципов». **Выводы.** Внимание к «не-антитетичным» бетховенским «двум принципам», которые выводят на бахианский танцевально-игровое *гимнопение,* на *кантовую* основу тематизма – чрезвычайно важно для понимания устремлений одесских пианистов, которые, вслед за С.Рихтером, последовательно обращались и обращаются как к ранним, так и к поздним Сонатам композитора. *Кантовый* тематизм обращен к духовной кантовой же лирике в национальной музыки – Одесса от своего основания имела славу форпоста Христианства, в конфессионально разветвленном представительстве, которая противостояла агрессии Ислама в XVIII-XIX веков. Объективированный лиризм Сонат Бетховена, в том числе Второй, Девятой, Десятой, Двадцать второй, Двадцать восьмой, Тридцать первой и др., составляет актуальный в поставангардном и пост-поставагардном искусстве пласт quasi-духовной лиризированной монологичности, которая отстраняет театральный пафос диалогического мышления Нового времени.

Ключевые слова: жанр фортепианной сонаты, бетховенский пианизм, фортепианный стиль, стиль в музыке, музыкальный жанр.

©Шевченко Л. М.,2018

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

Piano sonatas of l.Beethoven in repertoire to pianists of Odessa

The purpose of the article is a realization actual of the genre-style factor of Sonate heritages L.Beethoven, in which modern postvanguarde - a post-postvanguarde principle selects over-individual lyricism border to spiritual lyric poet, as is fixed in repertory preferences pianist, which present Odessa. **Methodology**. The methodological base of the work is culturology principle of linguistic musicology of B.Asafiev and his followers in Ukraine, as well as of the culturology bases in the understanding to traditions and innovations, as they formed in works A.Losjev, I.Ljashenko and the other authors, for which style comparison and generally scientific analytical principle signify the base positions of scientific searching for. **Scientific novelty** of the work is conditioned that that for the first time in Ukrainian musicology concentrated attention on a objektive-lyrical cut inheritance of Beethoven in connection with spiritual-simulation installation last decennial event in art. It is emphasized nature of the Beethoven headwaters not only in revolutionary-antithetical conception but also in his animated and over-individual lyricism, which is concentrated in chant themes and quasi-strophe structures, demonstrating compensation tumbling of celebrated "two principles" of Beethoven. Conclusions. Attention to "not-antithetic" Beethoven "two principles," which bring on dance-playing hymnody, on chant base of themes - exceedingly it is essential for understanding the surges Odessa pianists, which, after S.Richter, consecutively addressed and address both to early, and too late Sonata of the composer. Chant themes are connected with a chant by spiritual lyrics in the national music - Odessa from its basis had a glory of the outpost Christianity, in confessional furcated representation, which withstood the aggressions of the Islam in XVIII-XIX century. The real lyricism of the Sonatas Beethoven, including Second, Ninth, Tenth, Twenty seconds, Twenty-eighths, Thirty first and others, forms actual in postanguarde and post-postanguarde art layer quasi-spiritual lyric monologue type, which discharges the tragic pathos a dialogue thinkings of New time.

Key words: genre piano sonatas, Beethoven piano art, piano style, style in music, music genre.

Актуальність заявленої теми дослідження, по-перше, зумовлюється самостійністю одеського фортепіанного виконавства, натхненого відкриттями О.Скрябіна та С.Ріхтера, його здійснення у творчості Е.Гілельса, Л.Гінзбург, Є.Могилевського, О.Бугаєвського, Л.Марцевич, О.Ботвинова, відповідно, що потребує теоретичного осмислення в тому числі в аспекті репертуарних переваг. А з другої сторони, постає проблема вписаності у актуальні ідеї нашого часу, аналіз зразків класичного репертуару, бетховенських Сонат в першу чергу, з точки зрк «актуальної інтонаційності» мислення, як це сформульовано в роботі Т.Вєркіної. Розробки піаністики Одеси здійснені в працях Е.Дагилайської, Ю.Некрасова, О.Маркової, Д.Андросової. Але спеціально аналіз Сонат Бетховена, які актуалізувалися в концертній і учбовій практиці у зв'язку з епохальними потребами сьогодення не ставився у вищеназваних розробках.

Метою даного дослідження являється усвідомлення актуального жанрово-стильового показника сонатної спадщини Л.Бетховена, в якій сучасний поставангардний – пост-поставангардний принцип виділяє *понадособистісний ліризм,* помежовний до духовної лірики, що й зафіксовано в репертуарних перевагаг піаністів, що представляють Одесу. Методологічною основою роботи є культурологічний принцип лінгвізованого музикознавства Б.Асафьєва і його послідовників в Україні, а також культурологічні засади розуміння традиції і новаційності, як вони склалися у працях О.Лосєва, І.Ляшенка та інших авторів, для яких стильовий компаратив і загальнонауковий аналітичний принцип знаменують базисні позиції наукових пошуків

Основний текст. Фортепіанні Сонати Л.Бетховена, в силу об'єктивних історичних обставин наслідування одеськими піаністами, через Т. Лешетицького і А. Єсипову, заповітів піанізму Бетховена-Черні, складають дещо усталене в учбовому і концерному проявленні. І в цьому, само собою, одеські піаністи неоригінальні, оскільки академічний принцип засвоєння фортепіанної виучки передбачає базування саме на бетховенських творах і його Сонатах. Але у одеських піаністів, також у автора даної книги як піаністки і педагога, є певний самостійний підхід, натхнений артистичною практикою С.Ріхтера і Е.Гілельса: втілення *новаційних* показників мислення композитора відповідно до обставин конкретного творчо-біографічного етапу його артистичного шляху і сьогоденних уявлень про новаційний ракурс музичного мислення.

Відтоді увагу привертають, і це відмічене в попередньому розділі в зв'язку з поясненням новаційності для німецького світу контакту з мистецтвом Франції у другій половині XVIII ст. в цілому, не тільки композиції центрального і пізнього періодів як стимульовані руссоїстськи-революційними й Богопошуковими установками мислення автора П'ятої й Дев'ятої симфоній, Сонат №№ 23 і 32, але і тим, що спостерігаємо в бетховенському доробку у 1790-ті.

Фортепіанні Сонати 1790-х демонструють значну стилістичну розмаїтість, втілюючи «штюрмерський» демонстративний драматизм (Перша соната ор. 2, П'ята ор. 10, особливо Восьма «Патетична» ор. 13), а також об'єктивований лірико-епічний план (Друга, Третя ор. 2, Четверта ор. 7, Шоста, Сьома ор. 10, Десята ор. 14, Одинадцята й Дванадцята ор. 22 і 26). У числі останніх Десята

Op. 14 № 2, що позначив сам композитор у пояснення «Двох принципів», які символізували філософське кантіанство, прийняте бетховенським генієм як генеральну ідею творчості [76, 295]. Твори в сонатному жанрі склали вищі показники досягнень композитора в цьому роді творчості й одночасно безпосередньо спиралися на фортепіанно-виконавські досягнення автора, згодом ті, що опинилися нереалізованими в артистичному безпосередньому прояві.

Піанізм Л. Бетховена зложився в руслі салонної клавірної традції, що успадковувала «галломанію» Віденської школи, німецький дух якої, як відзначено вище, немислимий без посилання на французький класицизм і рококо. У роботі польського дослідника І.Гуделя стосовно до фортепіанної гри в епоху Шопена зроблені багатозначні посилання на гру Бетховена, який користувався об'єктивно інструментами, на яких неможливо давати ті «громові» наростання, які, з подачі Ф.Ліста, стали згодом усвідомлюватися в істоті бетховенського фортепіанного стилю [144, 507]. Звичайно, Бетховен був виразником пізнього, у тому числі *революційного* класицизму, що апелював до мистецтва площі й ораторських виступів. Барвисто й захоплено про це писав Б. Асафьєв: «... Заклики-покличи ораторів, вождів народу; хвилі-припливи й відливи голосів народних: ритмо-інтонації барабанів, моторошні для ворогів революції й хвилююче-радісні для людей, що борються за неї; сигнали військових труб, немов вісники нового світу; 'перебори' литавр, тріумфальний і грізний рокіт перемог і небезпек...» [10, 278]

Це той аспект бетховенської творчості, що спрямований був до драми життя – до драми театру, втілюючого *таке* життя. І у зв'язку із зазначеним *драматичним* ракурсом революційного класицизму Бетховена Асафьєв виділив *ритмічні боріння* його музики [10, 279]. І далі вказаний автор безпосередньо співвідносить «ритмо-інтонації-образи» маршової «сталевої ходи» і з нею співвіднесеної регулярності прояву «відпочиваючої волі» мас - зі «спіралеподібним», «вихровим» рухом *трьохдольного* скерцо [10, 279]. Однак у палітрі бетховенського мислення є також *безконфліктна лірика* - Четвертого й Першого фортепіанних концертів, у яких відсутня гострота зазначених ритмічних альтернатив, переважає замилувано-*захоплена радісність,* зміст якої пізнаваний – у *віденських пролонгаціях рококо* як втілень *преціозних* ліній останнього. Як бачимо, для Першого концерту абсолютно не прийнятна система полюсів двох- і трьохдольності, оскільки навіть скерцозный фінал *принципово вирішений у дводольному розмірі.* У гармонії із зазначеною стороною композиторського мислення Бетховена була його піаністична манера, визначена певною будовою фортепіано.

І. Гудель, дослідивши тип фортепіано, яким користувався Бетховен в 1790-ті – 1820-ті роки, вказав на інструменти Штрайхера, у яких уперше була введена залізна рама для більшого натягу струн, які при виступах Ф. Ліста майже всім комплектом за концерт міняли; виступи Бетховена такого «наступу на Штрайхера» ніколи не викликали [144, 507]. Особливим визнанням у Бетховена (як і в Шуберта, Шопена) користувався інструмент Графа, що виявився яскравим зразком салонного − «бідермайєрівського» типу, спеціальним достоїнством якого було досягнення дуже гарного piano [44, 509].

І якщо саме в контакті з інструментами Графа писалися останні Сонати, в яких найбільш помітні «позаклавесинні» тенденції фортепіаністики Бетховена, то тим більш органічним є «поміркований піанізм» Бетховена в його грі на інструментах іншої будови. Що стосується «фортепіано своїх мрій» Бродвуда, яке одержав композитор за 9 років до смерті, то, за дослідженнями Гуделя, він не міг скористатися можливостями цього фортепіано з різних причин [44, 509]. Тим самим *салонно-моцартівське джерело піаністичної гри Бетховена* (коли «звук клавесина істотно не відрізнявся від фортепианного» [171, 507]) *не залишало його протягом усього творчого шляху, утворюючи деякий стилістичний континуум, далеко не завжди домінуючий, але завжди так чи інакше виражений у художній палітрі бетховенського мистецтва.*

Уже тільки зазначене співвіднесення «Бетховена драматичного», Бетховена як виразника пафосу революційного класицизму, і Бетховена ліричного-кантового звучання, виразника «дитячого» рококо – засвідчує про перепади стильових переваг, що сукупно організували композиторський-піаністичний статус Майстра. Однак зазначеними альтернативами, як неодноразово відзначалося, не вичерпується стильовий вибір Бетховена – композитора й піаніста. Хрестоматійною стала теза про «передромантизм», а те й романтичних складових бетховенської спадщини, прояв яких асоціюється з новаційною вольовою установкою з'єднання *традиційно непоєднуваних образів*-смислів.

Але не забуваємо, що завоювання революційного класицизму логічно випливали з французького сентименталізму як відгалуження рококо. І всі ці переплетіння французького стилю були *новаційними* для німецької музики загалом, яка увібрала ці стильові розбіжності в руслі неодноразово виділеного в даному викладі Жозефінівського класицизму. І за тою логікою елементи рококо у Бетховена не можуть протистояти його ж музичним моделюванням Керубіні, але складають компенсативне ціле. І у виконанні Сонат різних років недоречно відшукувати у новаційному значенні

саме драматично-антитетичні змісти: авторитет «Аврори», Сонати, написаній у близькій часовій відстані від «богоборческої» Appassionata, засвідчує органічне «перетікання» гімнічно-кантового, замилуванно-умиротвореного й патетично-драматичних іпостасей французьких впливів: всі ці змістовні шари *на рівних були новаційними у вибудові Віденської національно-стильової еклектики,* яка й висунула нову якість німецької музики після величних досягнень Й.С.Баха і Г.Генделя

Таким чином, новаційне устремління чутне не тільки в останніх Сонатах, у яких є прямі запозичення із багаточастинних (або двчоастинних) сонат-сюїт бароко з'єднані з романсовим *індивідуалізованим* ліризмом. І в Першому фортепіанному Концерті є чудовий зразок романтизації (або «передромантизації») вираження – в Largo As-dur II частини. Тому що в контексті відзвучавшого Allegro con brio, де виділена хорально-хорова, кантово-мелодийна лінія, проходження в перших тактах Largo, на кантовій ритмічній схемі о ⌡⌡, акордово-хорального комплексу помічається спеціально у певній відмежованості від *ноктюрнової арії без слів* верхнього голосу.

мелодія-тема в оркестрі. Розвиток цієї теми в партії фортепіано робить честь ноктюрновым фрагментам самого Шопена, випереджаючи набагато більш скромну фактуру «фортепіанних фіоритур» Дж. Фільда й М. Шимановської, які об'єктивно формували ноктюрнову ауру творчості Ф. Шопена. І в цьому ж стильовому «прориві» до романтизму/бідермайєра виявляється жанровий контраст в епізоді в As-dur фіналу Першої сонати: це очевидна «пісня без слів» у ряді сонатної моторики частини в цілому. І хоча темп формально не міняється, різка зміна опорної одиниці руху (з восьмої у триольних угрупуваннях − на «биття» чверті) створює ефект зміни характеру руху в аналогії до романтичних поемних темпових змін усередині сонатного Allegro.

Романтичний зріз антитетичного подання образу Роздуму в Largo appassionato Другої сонати апробовано внесенням І.Буніним ідеї даної музики в «Гранатовий браслет». І зовсім у дусі протосимволізму Ф.Шопена виявляється Тріо Minore з III частини Четвертої сонати (порівн.з етюдністю в триольному русі у фіналі Другої сонати Шопена). Промантична монологічність виявляється в I частині Десятої сонати − і про це спеціально буде йти мова нижче.

Що стосується барочної складової відкриттів Бетховена, композитора й виконавця, то завжди цей стильовий аспект звернений до *бахіанства великого Віденця,* оскільки французьке бароко у вигляді рококо в Жозефінівському Віденському класицизмі усвідомлювалося в нерозривному зв'язку із класицистськими галисизмами в цілому. Адже німецький і італійський варіанти бароко представляли *монументальне* мистецтво, на відміну від *салонності й мініатюризму рококо,* останнє на хвилі ньютонівського фізичного «матеріалізму маси» ставало критерієм «легковажності», відсуваючи церковну ідею «ширяння» як знака вищої досконалості вираження.

Бахіанські знаки представлені в Бетховена в композиціях різних років, але найбільш помітні в останніх Сонатах, і апогеєм прояву такого роду знаковості виступила Тридцять друга ор. 111 соната c-moll. Однак фінал П'ятої сонати, вибудуваний за темою, що експонується унісонно, з опорою на контур Хреста (c^1-h-f^1-es^1), що проведена від першого й п'ятого щабля (quasi-експозиція теми-відповіді фуги), демонструє дещо показове для зв'язків з темами-образами великого Баха. У цьому ж плані звертає на себе увагу фінал Шостої сонати, в якій має місце фугований виклад теми рефрену рондальної структури. Бахівські ж поліфонізми звертають на себе увагу в Largo mesto II частини Сьомої сонати, в Andante cantabile Восьмої Патетичної.

Наведений перелік стилістичних ліній бетховенських Сонат 1790-х років у контексті сукупного творчого складу композитора, включаючи салонну вихідну стилістики його піаністичної гри, наводить на думку про *стильову симультанність* спадщини автора таких різних творів як Дев'ята симфонія й цикл «До далекої коханої», що відповідає *симультанності ж,* тобто одночасності прояву різних якостей оформлення-вираження в мислительно-творчому виявленні епохи перелому від XVIII до XIX ст. Даний висновок має спеціальні наслідки для виконавських версій трактування творів Бетховена в цілому й, особливо, змісту-образу Сонат творчо вихідного десятиліття 1790-х років.

У ряді створених композитором Сонат зазначеного часового періоду осібно за різними параметрами виділяються дві – Восьма Патетична, що стала на довгі роки символом фортепианного генія автора, і вищевідзначена в даній якості Десята, котру сам Бетховен виділив у функції представництва його кантіанських філософських проекцій у музику. Оскільки Патетична соната надзвичайно виділена у всіх описах спадщини композитора, у Патетичній Бетховен спеціально підкреслював прояви «двох принципів» і в I, і в II частинах [76, 294-295], – зупинимося саме на Десятій, що зосередила філософічні установки великого музиканта. Тому що «два принципи» у висловленнях Бетховена, за свідченням Шиндлера - це філософське розуміння протилежностей.

Нагадуємо, що ініціатива німецької культурної ідеї у визначенні фортепіанної специфіки виявилася в диференціації функцій правої й лівої руки. А це є протилежним у клавірно-органній

техніці: в органіста ноги уподібнюються-«механізуються» у єдиній технології з пальцево-ручним звуковидобуттям, знов-таки, у німецькій, точніше, німецько-протестантській й новокатолицькій традиції від XVII століття. Це принципово відрізняється від візантійської традиції «акламаційного» фактурного вигляду, добре зафіксованого російською ідіомою «в органи бити», що віддзеркалює добре відому, спадкоємну від Візантії, відповідну манеру органного мистецтва. У німецько-італійській католицькій традиції орган сакралізується – і новий інструмент, фортепіано, фактурно протистоїть органності й духовній музиці в цілому як спрямований на *театральність* вираження.

У цьому фортепіано протилежне й салонній клавірності в цілому, демонструючи «життєподобу» театральної множинності значеннєвих виходів, у тому числі протиставляючи функції рук у грі, аж до «перехрещування» – як це зложилося в симфонічно-диригентській сфері. Тільки в цій останній ритмічно-організуючу функцію виконує права рука, тоді як у піаніста («фортепіаніста») відповідну «метрономічну» функцію (у гомофонно-гармонійному викладі) скоріше виконує ліва рука, а права мелодично-вільно накладається на метричну сітку гармонічно-акордового тла (хоча очевидні й «інверсії» цієї функціональної пари), головне, підкреслюється *функціональна разноспрямованість* дій рук піаніста, що неможливо в динаміці-агогіці клавесину-чембало.

Для Бетховена ця «діалогіка рук» у фортепіанній грі усвідомлювалася у зв'язку з філософськими установками мислення композитора, натхненними «двома принципами» І.Канта. Саме Соната ор.14 № 2 опинилася в центрі уваги сучасників композитора як осередок втілення ідеї «двох принципів». У пояснення цього приводиться опис із «Розмовних зошитів» композитора, у яких дані деякі коментарі щодо того, що таке вищезгадані *бетховенські «два принципи»* [76, 300].

Як бачимо, цей *кантовий крен* музики Бетховена становить дещо показове для мислення саме даного композитора, при безсумнівності впливу на нього й керубінівської оркестральності, і клавірного рококо. У роки роботи над Сонатами ор.14 композитор створив свій Перший фортепіанний концерт, у якому Бетховен явно висуває *кантовий тематизм* як дещо значеннєво- і структурно базисне, що дозволяє, при явних запозиченнях з моделей музики Гайдна й Моцарта, виділити в даному не-драматичному творі специфіку образного строю автора Другої й Сьомої симфоній.

Перше, що вражає при співвіднесенні музики Десятої сонати з ідеями І.Канта – та це повна *відсутність імперативності,* яка така показова для уявлень про бетховенський геній й, безумовно, зосереджена в Патетичній сонаті. Але Десята соната - це протилежності не як їх діалогічне персоніфікування, але більш зв'язане єдністю розрізнення. З посиланням на Р.Ролана в літературі дається наступний опис «двох принципів»: «В 1823 році Бетховен, незадоволений новим музичним поколінням, вихвалитель минулого, згадує, що перші слухачі його сонат ор. 14 (Мі мажор і Соль мажор, 1798-1799) знаходили там «боротьбу двох початків» або діалог між чоловіком і жінкою, або коханим і коханою (особливо в ор. 14 № 2). ...Варто подивитися фінал - Rondo-Scherzo із сонати в Соль мажор ор. 14 № 2, … щоб визнати його жартівливий характер, його непомірну кумедність. Король бавиться...» [95, 300].

На основі вищезазначеного опису, «два принципи» у Десятій сонаті – це все-таки «діалог», але аж ніяк не антитетичного гатунку, а, виходить, це «монологуюча діалогічність», відповідно, не рівність протистояння, але *додатковість* прояву початків, вихідно нерівних і до цього не прагнучих. З перших же тактів звучання Сонати ор. 14 G-dur вражає мелодизованість моторики, що стане самозначимим засобом у творах Ф.Шопена. Багатство верхнього голосу (за регістровим розташуванням – як би жіночий) відзначене фактурною прикметою схованої поліфонії, квартовим мелодійним упором (d^1-g^1, d^2-ais^1, h^1-fis^1), ввіднотоновими оспівуваннями, які «по-жіночому» зм'якшують характерні для Бетховена *ямбічні* ритмофігури. І, звичайно, вирішальним стає зміст спрямованості catabasis, тобто мотиву Каяття в мелодійних побудовах. Фігура нижнього голосу – явно спрощена, і ця нерівність виявлення – як би в дусі проторомантичного балету із солісткою-балериною, партнер якої покликаний тільки підтримувати потік її віртуозних па.

Розвивальний характер сполучної (від т. 9) відділений «майже паузою» (див. «завислий» звук a^2 у т.25), що нагадує перехід від сполучної до побічної в Сонатах і Симфоніях Ф.Шуберта. І як у Шуберта, побічна не представляє жанрового контрасту до попередніх побудов головної й сполучної, а тональність домінанти (D-dur) явно демонструє спокійний перехід від партії до партії. У цілому вся експозиція вибудувана в «мелодії для правої руки», тобто в тім специфічному «праворучному» піанізмі Віденської школи, що своєю гомофонно-гармонійною співпідпорядкованістю протистоїть контрапунктичності італійського й особливо французького клавіризму. Розробка в плані фактурної подачі регістрів все зберігає (і це після регістрових перекидань Патетичної!). Проведення в *g - B* головної й побічної в першому розділі розробки (тт. 64-98), а потім головної в *Es* (від т.99) - і тільки у

перед'ікті репризи (тт. 115-120) з'являються регістрові перекидання в мелодії, явно відтіняючі «праворучний мелодизм» Сонати. Реприза (від т. 125) «вирівнює» всі теми в *G*, і в коді (від т. 184) показана тема головної, - і все це у фактурі мелодизованої моторики правої руки, як це було подано в перших тактах Allegro.

«Чоловічий голос» у вигляді провідної лінії виявляється в ІІ частині, причому, з рівнянням на послідовність anabasis, як це установлено було в «репліках» нижнього голосу І частини Сонати. І в ІІ частині фактура грандіозно оркестралізуєтья, охоплюючи одного разу (тт. 43-67) всі регістри, щоб у репризі (від т. 68) виявити контрапункт тембрів-регістрів, формально регістрово розцвітивши співвідношення мотивів, стислих у басовому викладі в першому розділі Andante. Фінал Scherzo, Allegro assai, відновлює ініціативність верхнього регістра в поданні мелодизованої моторики викладу теми, але зроблено це на основі anabasis у деякій демонстративній піднесеності вираження, а низький регістр набагато більш розкуто «підхоплює» мотиви верхнього голосу, чим це представлено в співвідношенні провідного верхнього голосу й скромно-коротко «вторуйочого» йому нижнього регістру в першій частині. У фіналі ж «ігрова» фігура в основі теми-рефрена як би задає ігровий принцип у цілому у вираженні фінального Allegro, жанрове позначення якого Scherzo «пояснює» ігрові нагромадження в музичних засобах вираження. Апогей регістрової «гри» і одночасно прояву «двох принципів» − це другий епізод рондальної структури фіналу (див.тт. 189 - 224).

Цей діалогічно-ігровий апофеоз закріплений кодою (від т. 237), у якій у скороченому й *перетвореному* вигляді проходить рефрен, у музиці якого нижній регістр бере участь не в скромному «підхопленні», але у вигляді масивної «арпеджованої» педалі на тоніці. А завершальні звучання - «плигання по регістрам», але «остання крапка» поставлена в басах: звучність басового регістра виявилася вирішальною-завершальною в ігрових «перекиданнях» теситур жіночого-чоловічого «музичного сперечання». Наведений опис демонструє впевнене звертання до фактурних *специфічно фортепіанних*, тобто генетично оркестрових відкрить чеських майстрів Мангейму (див. спеціально [73, 59]), що створювали «невитримане голосоведення» всупереч італійському церковному інструменталізму «витриманих голосів» в інструментальному ансамблево-оркестровому викладі.

У даному випадку приділена увага Десятій сонаті як тої, що склала осередок тих «двох принципів», які діють у музиці Бетховена, минаючи персоніфікації антитез Патетичної Восьмої сонати. Очевидним є вплив Вплив Й.С.Баха в даній Сонаті у вигляді самозначимості ігрового принципу, причому, з торканням Божественної гри-танцювальності Й.С.Баха, про яку, з посиланням на Бернара із Клерво, пише Е. Уілсон-Діксон [142, 149]. Танцювальні ритмофигуры «розлиті» у музиці Десятої сонати, у тому числі моторний початок пронизує ІІ частину Andante, концентруючись в Scherzo-Фіналі в русі на 3/8. Всі теми Сонати – поліфонізовані у фактурній подачі, але не за рахунок імітаційності (остання представлена украй скупо – і все-таки: сам принцип «підхоплення» нижнім голосом основної лінії, що йде в правій руці, здійснений ритмічною імітацією в лівій руці фігури на першій долі, що грається у верхньому голосі – див. т. 1, 2, 3 і т.д. в І частині). Головний поліфонічний принцип, впроваджений у фактуру Десятої сонати – це з'єднання за типом контрасної поліфонії й, насамперед, це *бахіанські* ефекти *прихованої* поліфонії – у головній партії І частини, «стрічково» дані паралельні терції в побічній і заключній І ж частини, контрапункт крайніх голосів у темі Andante, з ритмічним поглибленням контрапунктування в репризі (від т. 68).

Є ще одне «посилання на Баха» − у вигляді монотеми Сонати, представленої ланцюгом кварт, які в риторичному наповненні Основ становлять надзвичайно важливий компонент тем Й.С.Баха. Так, початкова тема, головна партія Allegro І частини − вибудувана з опорою на квартові співвідношення $d^1 – g^1$, $d^2 – ais^1$, h^1 - fis^1 (див. затакт і т. 1). Мелодійні ходи на квартовий інтервал з опорою на $g^2 – d^2$ і fis^1 - h^1 утворюють також ядро тем побічної й заключної (тт. 30-36, 47-50). Ще більш демонстративно «квартова зв'язка» виявляється в темі Andante: у верхньому голосі упорами є звуки $g – c^1$ і $c^1 – f^1$ у верхньому голосі й $e – H$, $C – G$ у нижньому (тт. 1-2 і т.п.). «Політ кварт» характеризує тему фіналу: початок кожної ланки висхідної мелодії рефрену – на звуках h, e^1, a^1, d^2 (тт. 1 – 3). І звертаємо увагу на *квартовий* же тип тонального плану всієї Сонати, крайні частини якої написані в *G-dur*, тоді як ІІ в *C-dur*.

Наукова новизна роботи зумовлена тим, що вперше в українському музикознавстві зосереджена увага на об'єктивовано-ліричному зрізі спадщини Бетховена в зв'язку з духовно-симуляційним виходом останніх десятиріч в мистецтві. Відповідно, підкреслюється органіка бетховенського витока не тільки в революційно-антитетичному світосприйнятті, але і в його одухотвореному й понадособистісному ліризмі, що зконцентрувався, за Б.Асафьєвим, у кантовому тематизмі і овокалено-строфічних структурах, які демонструють *компенсативний* поворот знаменитих бктховенських «двох принципів».

Висновки. Увага до «не-антитетично» усвідомлених бетховенських «двох принципів», які виводять на бахіанський танцювально-ігровий *гимноспів,* на *кантову* озброєність тематизму – надзвичайно є важливою для розуміння устремлінь одеських піаністів, які, услід за С.Ріхтером, який впевнено увібрав у свій репертуар «непрестижну» у традиційно-театральних підходах Дев'яту сонату, надзвичайно послідовно зверталися і звертаються і до ранніх, і до так званих пізніх Сонат композитора. Адже *кантова* основа тематизму розгортала увагу до духовної кантової ж лірики національної музики – Одеса від заснування свого мала славу форпосту Християнства, у конфесійно розгалуженому представництві, що протистояла агресії Ісламу в подіях антитурецьких воєн. Об'эктивований ліризм Сонат Бетховена, у тому числі Другої, Дев'ятої, Десятої, Двадцять першої, Двадцять другої, Двадцять восьмої, Тридцять першої та ін., складає актуальний на поставангардному і пост-поставагардному мистецькому просторі шар ліризованої монологічності, який відсторонює театральний прогрес діалогічного мислення Нового часу.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса, Астропринт, 2014. 400 с.

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

3. Вєркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. Автореф.канд.дис. Одеса, 2008. 16 с.

4. Лосев А. Философия, мифология, культура. Молсква: Издат.полит.лит., 1991. С. 524.

5. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ, Наукова думка, 1991. 269 с.

6. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор.дисс. Спец.17.00.03.муз. искусство, Нац.музыкальная академия им.П.И.Чайковского. Киев, 1991. 263 с.

7. Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х томах. Т.1. Москва, Музгиз, 1959. 316 с.

8. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. Гл.ред.и автор вступ.статьи Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. Одесса: ОКФА, 1994. 248 с. Кузикова о сдержанности динамики у Рыбицкой с. 160

9. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки: Пер.с англ. Ч.I-IV. С.Петербург, Мирт, 2003. 428 с. (Энцикл.христианства).

10. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 s.

References

1. Androscova D.V. (2014). Symbolism and polyclaviering in piano performance art XX c. Monograph. Astroprint. 400 p. [in Ukrainian]

2. Asafiev B. Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka, 1971. [in Russian]

3. Vjerkina T. (2008). Actual intonation as performance problem. The Abstract to candidate's thesis. Spec.17.00.03 - music art. Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa. 16 p. (in Ukrainian)

4. Losev A. (1991). Filosofiya, mythology, culture. Moscow, Izdat.polit.luteratury[in Russian]

5. Lashenko I. (1991). National and international in music. Kyiv, Naukova dumka [in Ukrainian]

6. Markova E. (1991). Intonation concept to histories of the music. Doctor thesis. Spec.17.00.03 - music art. National academy of the music of the name P.I.Chaikovskij. Kyiv [in Ukrainian]

7. Markus S. (1959). The history of the music aesthetics in 2 volumes. V. Moscow, Muzgiz .[in Russian]

8. Odessa conservatoire: forgotten name, new pages (1994). Editor-in-chief N. Ogrenich editor-compiler E.Markova. Odessa, OKFA. 248 p. [in Ukrainian]

9. Wilson-Dickson A.(2003). A brief history of Christian music. The transl. with eng. P.I-IV. S.-Peterburg, Mirt [in Russian]

10. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. (1999). Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina [in Polska]

УДК 398:784.4

Бокоч Василь Андрійович,
народний артист України, старший викладач
кафедри музичного мистецтва
ПВНЗ "Київський університет культури"
ORCID 0000-0002-7221-4791

Регеша Наталія Леонідівна,
заслужений діяч мистецтв України, доцент
кафедри народно-хорового мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-5415-2099

ФОЛЬКЛОР В РЕПЕРТУАРІ СУЧАСНИХ ЕСТРАДНИХ ВОКАЛІСТІВ

Метою роботи є виокремлення особливостей звернення до фольклору в рамках вокального неакадемічного музикування, що передбачає вирішення проблеми інтерпретації музичного першоджерела та специфіки поєднання різних співацьких манер. **Методологія дослідження** передбачає застосування системного підходу та аналітичного методу задля виділенню сучасних тенденцій розвитку естрадного вокального виконавства. **Наукова новизна** полягає у аналізі особливостей звернення до фольклору в творчій діяльності естрадних вокалістів. Наголошено на їх дидактично-освітньому та естетично-художньому значенні. **Висновки.** Розглянуто специфіку звернення до фольклору в естрадному вокальному виконавстві. Роль народнопісенного матеріалу є надзвичайно важливою в сучасних соціокультурних умовах. Він є носієм музичної своєрідності етнічних культур, що має важливу роль за часів поширення глобалізаційних процесів у світі. У різноманітних шоу та концертних програмах, які спрямовані на популяризацію вокальної майстерності, використання фольклорного матеріалу виступає джерелом натхнення, своєрідним випробовуванням співаків, адже потребує відповідного психологічного налаштування, здатності створити цікаву інтерпретаційну версію та інтонаційної точності, адже ліричні пісні часто виконуються a capella. Включення фольклорних пісень до репертуару естрадних співаків є актуальною тенденцією, що не втратить свого значення і у подальшій перспективі розвитку музичної культури.

Ключові слова: естрадний спів, вокал, глобалізація, фольклор, пісня.

Бокоч Василий Андреевич, *народный артист Украины, старший преподаватель кафедры музыкального искусства ЧВУЗ " Киевский университет культуры"; **Регеша Наталия Леонидовна,** заслуженный деятель искусств Украины, доцент кафедры народно-хорового искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Фольклор в репертуаре современных эстрадных вокалистов

Целью работы является выделение особенностей обращения к фольклору в рамках вокального неакадемического музицирования, предусматривающее решение проблемы интерпретации музыкального первоисточника и специфики сочетания различных певческих манер. **Методология исследования** предполагает применение системного подхода и аналитического метода для выделения современных тенденций развития эстрадного вокального исполнительства. **Научная новизна** заключается в анализе особенностей обращения к фольклору в творческой деятельности эстрадных вокалистов. Отмечено их дидактически-образовательный и эстетически-художественный смысл. **Выводы.** Рассмотрена специфика обращения к фольклору в эстрадном вокальном исполнительстве. Роль народнопесенного материала является чрезвычайно важной в современных социокультурных условиях. Он является носителем музыкального своеобразия этнических культур, играет важную роль во время распространения глобализационных процессов в мире. В различных шоу и концертных программах, направленных на популяризацию вокального мастерства, использование фольклорного материала выступает источником вдохновения, своеобразным испытанием певцов, поскольку требует соответствующего психологического настроя, способности создать интересную интерпретационную версию и интонационной точности, ведь лирические песни часто выполняются a capella. Включение фольклорных песен в репертуар эстрадных певцов - это актуальная тенденция, которая не потеряет своего значения и в дальнейшей перспективе развития музыкальной культуры.

Ключевые слова: эстрадное пение, вокал, глобализация, фольклор, песня.

Bokoch Vasyl Andriiovych, *People's Artist of Ukraine, Senior Lecturer Department of Musical Art PHEI "Kiev University of Culture"; **Rehesha Natalyia Leonydovna,** Honored Artist of Ukraine, Associate Professor Department of folk-choir art Kiev National University of Culture and Arts*

Folklore in repertoire of modern pop singers

The purpose of the article is to distinguish the features of access to folklore within the framework of vocal nonacademic music making, which involves solving the problem of interpretation of the musical source and the

© Бокоч В. А., 2018
© Регеша Н. Л., 2018

specificity of the combination of different singing manners. **The methodology** of the study consists of the use of a systematic approach and an analytical method to distinguish the modern tendencies of pop vocal performances. **Scientific novelty** consists in the analysis of peculiarities of the appeal to folklore in the creative activity of pop vocalists. It is emphasized on their didactic-educational and aesthetic-artistic significance. **Conclusions**. The specifics of request to folklore in pop vocal performances are considered. The role of folk material is critical in contemporary socio-cultural conditions. It is the bearer of musical uniqueness of ethnic cultures, which plays an essential role during the spread of globalization processes in the world. In a variety of shows and concert programs aimed at popularizing vocal skills, the use of folk material is a source of inspiration, a kind of singer's test, because it requires the appropriate psychological setting, the ability to create an interesting interpretive version and intonational accuracy, since lyrical songs are often performed a capella. The inclusion of folk songs in the repertoire of pop singers is an actual trend that will not lose its significance in the future perspective of the development of musical culture.

Key words: pop singing, vocal, globalization, folklore, song.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво співу завжди було у центрі уваги людства – починаючи від найдавніших часів, коли воно було частиною синкретичних практик та до теперішнього часу. Вокальна майстерність наразі представлена не лише у практичному вимірі, адже будучи важливим компонентом сучасної музичної культури, її вивченню, наразі, присвячено чимало мистецтвознавчих розвідок. Той потенціал, що містить у собі вокальна майстерність видатних співаків, неможливо переоцінити. За рахунок того, що мистецтво співу спрямоване на те, щоб відповідати запитам публіки, наявний перманентний процес його розвитку, який супроводжується виникненням нових тенденцій. Однією з ключових рис вокальної практики сьогодення є великий інтерес до фольклору, що постійно здобуває іншого прочитання, будучи обрамленим в контекст неакадемічного музикування.

Сутнісні аспекти естрадного вокального мистецтва досліджуються в праці Г. Стулової [3]. Аналізу вокальних талант-шоу, представлених у вітчизняному телевізійному просторі, присвячена робота Е. Налбантової [1]. Деякі питання розвитку музичної культури XX-XXI століть, а саме - прояви глобалізації та транскультурації висвітлено в працях А. Тормахової [4] та К. Шарова [5]. Проблему вокального виконавства народнопісенного фольклору досліджено в статті П. Сергеєвої [2]. Певні аспекти, пов'язані зі значенням та співвідношенням народної та естрадної музики, розкриваються в працях С. Рейлі [6] та Дж. Ворнера [7].

Мета дослідження. Метою статті є виокремлення особливостей звернення до фольклору в рамках вокального неакадемічного музикування, що передбачає вирішення проблеми інтерпретації музичного першоджерела та специфіки поєднання різних співацьких манер.

Виклад основного матеріалу. Виокремлення та підкреслення власної індивідуальності співаків постає, однією з основних ознак, серед тих, що висуваються перед ними. Вимога пошуку власного неповторного стилю нерозривно пов'язана не лише з індивідуальною виконавською манерою, сценічною поведінкою, артистичним образом, а й, насамперед, з тим репертуаром, який виконує співак. Створення гармонічного та довершено цілісного враження можливе при дотриманні внутрішньої та зовнішньої відповідності. Сучасні вокалісти виконують надзвичайно різний репертуар. Стильове різноманіття існуючих напрямків дозволяє кожному з них обрати ту нішу, в якій вони зможуть найкраще розкрити свій творчий потенціал. Проте, досить часто виникає необхідність вийти за межі тих норм, що вважаються загальноприйнятними в конкретному стильовому напрямку. Хоча в кожному стилі є певні спільні риси, які й дозволяють віднести різні твори до цієї лакуни, проте все більший інтерес починають викликати явища, що виходять за межі одного стильового спрямування. Синтез окремих характеристик, що притаманні різним стильовим напрямкам, є однією з ключових рис утворення художнього цілого в XXI столітті.

Дослідники відмічають, що естрадна (популярна музика) зайняла місце проміжне – між народною музикою та академічною, причому вона й стала центром уваги великої аудиторії. «Що стосується категорії популярної музики, то вона виникла наприкінці XIX століття як спосіб ідентифікації різних музичних форм, що складаються в міських центрах. Ці стилі здавались прогалиною, десь між народною і академічною музикою, запозичуючи в рівній мірі від обох: більше космополітична, ніж народна музика, але позбавлена естетичного витончення художньої музики. Після зростання міського населення ці стилі стали поступово більш видимими, і з появою технології запису і радіо, популярна музика стала тісно пов'язана з музичною індустрією» [6, 3].

Отже, наявність аудиторії зумовлює необхідність слідувати її запитам. Якщо виділити ті якості, що можуть бути запорукою успішності співака, то однією з актуальних вимог є потреба їх універсальності. Хоча видатні співаки, як правило, відомі в певному «амплуа», як виконавці класичної академічної музики, естрадних шлягерів, поп-хітів, проте все більше виникає тенденція до

того, що публіка хоче, аби співак однаково добре виконував і естрадну, і академічну, і фольклорну музику. Подібні тенденції розвитку вокальної практики підтверджуються появою чисельних проектів розважального характеру, де співаки демонструють свою здатність виконувати надзвичайно різний репертуар. Подібних прикладів можна навести чимало – це західні та американські шоу – «The Voice», «Popstars», «Popstar to Operastar», «Idol», «X-Factor», а також створені за їх зразком ті, що існували та продовжують існувати у вітчизняному просторі («Голос», «Х-фактор», «Народна зірка», «Україна має талант», «Фабрика зірок», «Суперзірка», «Зірки в опері» та інші).

Сучасна дослідниця Е. Налбантова відмічає значний потенціал цих шоу в контексті української естрадної культури та вказує на генетичний зв'язок з видовищними практиками Заходу. «Поява в ефірі більшості популярних вітчизняних телеканалів вокальних талант-шоу, створених переважно на основі західних форматів, свідчить про високий ступінь інтеграції України в світову видовищну культуру масового зразка» [1, 125]. Попри те, що подібні проекти мають надзвичайно позитивний вплив для розвитку майстерності виконавців та підвищення загального інтересу до професії співака, є певні проблемні аспекти, пов'язані з подальшим просуванням подібних медіа-продуктів. Е. Налбантова виділяє дві можливі стратегії, спрямовані на посилення інтересу до шоу – це ускладнення репертуару, який виконується співаками та зростання ролі поза музичних факторів, які будуть впливати на глядацьку зацікавленість. «В результаті буде остаточно втрачено ефект новизни, відбудеться «пересичення» глядача подібного роду телепродуктом. В умовах зниження глядацького інтересу і посилення конкурентної боротьби між проектами різних телеканалів, будуть можливі лише дві стратегії боротьби за утримання аудиторії: вдосконалення вокально-репертуарного змісту даних проектів або використання типових для сучасного шоу-бізнесу рекламних трюків, наприклад, посилення спекуляцій навколо «закулісних інтриг», проведення ще більш агресивних рекламних кампаній» [1, 125]. Хоча більш простим підходом є акцент на «позакадрових» моментах, які можуть не мати жодного стосунку до майстерності співака, але й без ускладнення вимог до вокалістів, в тому числі й підвищення рівня репертуару, подальший розвиток цих проектів неможливий.

Наразі можна пересвідчитися у тому, що досить часто вокалісти починають звертатися до фольклору у своїй виконавській діяльності. Подібна популяризація народнопісенної спадщини зумовлена рядом чинників, серед яких й прагнення «осучаснити» той музичний матеріал, що має неминущу цінність. Це й намагання звернути увагу на своєрідність фольклору та етнічну специфічну неповторність, адже рух глобалізаційних процесів поступово призводить до уніфікації, підміни унікальних явищ тими, що мають більш однорідний та спрощено-одноманітний характер. Ймовірно, звернення до фольклору й має значення звернення до коріння, адже саме завдяки знанню витоків можна збудувати власну «історію». К. Шаров відмічав, що за умов розвитку глобалізації, відмічається зростання зацікавленості у етнічному началі. «В умовах глобальної музичної культури етніка сприймається як реакція на глобалізацію, що відроджує в багатьох окремих регіонах інтерес до етнічних і – через це – до національних особливостей. Завдяки все більш зростаючому неприйняттю глобальної культури і посиленню націоналістичних тенденцій в сучасному світі етніка з кожним роком стає все більш і більш популярною» [5, 20].

А. Тормахова, сучасний вітчизняний культуролог, наводить приклади того, як відбувається синтезування естрадної та етнічної музики в сучасному просторі. «Відповідно можна казати про існуючі в музичній культурі явища, що мають ознаки транскультуралізму. Так в американській поп-музиці наявні різноманітні приклади прагнення з'єднати хіти, створені в рамках "голлівудських" стандартів з етнічною музикою, наприклад африканською» [4, 137]. Дослідниця наголошує, що хоча розважальні проекти начебто дуже далекі від звернення до фольклорного начала, проте саме в них можна віднайти надзвичайно яскраві приклади трансформування народних пісень чи їх елементів. Тормахова згадує в якості приклада творчість співака нігерійського походження Алекса Бойє, який був учасником шоу «America's Got Talent». Бойє намагається створити зразки творів, де будуть єднатись етнічні африканські ритмічні елементи, типові поспівки та «стандартна» поп-хітова композиція.

П. Сергеєва відмічає ті надзавдання, які постають перед сучасним вокалістом. Народнопісенний фольклорний матеріал, що часто є в репертуарі виконавця, потребує особливого прочитання, де б поєднувались традиції, встановлені у попередній практиці та власні творчі відкриття співака. «Таким чином, вбираючи в себе досвід вокальних шкіл попередніх поколінь, сучасний співак-вокаліст несе своє бачення мелодико-поетичної інтерпретації пісні, зберігаючи традиції і дух народності. А головне, своєю виконавською манерою доносить до слухача основний зміст твору в гармонічному поєднанні живої образної мови з законами правильної вимови орфоепії» [2, 109].

Важливо відмітити, що звернення до фольклорного матеріалу в естрадному вокальному виконавстві є не просто репертуарним питанням, але й таким, що пов'язане з манерою співу. При аналізі вокальних манер – академічної, естрадної та народної – виявляється спорідненість між двома останніми різновидами. Тобто відкритість звуку є спільною і для естради, і для народного співу. Цю відмінність підкреслює Г. Стулова: «Однак у порівнянні з академічним вокалом в естрадному співі є свої особливості, які відносяться перш за все до відкритої манери подачі звуку, що зближує естрадний спів з народним. Це пов'язано з відповідними особливостями роботи апарату артикуляції в співі і специфікою репертуару» [3, 125]. Відповідно, звернення до народних пісень естрадними виконавцями виступає не лише в якості допустимого, а й такого, що відповідає глибинним принципам вокальної практики.

Які ж можливі варіанти прочитання фольклорної пісні? Найбільш простим та закономірним підходом є виконання її у манері близькій до народної, коли максимально спрощується аранжування пісні, наближується до фольклорного звучання. При цьому голос вокаліста може набувати більш полегшеного звучання, яке б надавало враження більш щирого та проникного чуттєвого образу. Подібні приклади наявні в українській естраді, де звернення до фольклору можна вважати однією з провідних рис. У подібному ключі було записано «Пісню про матір» з альбому «Буде так» (2001) Т. Повалій. Дана композиція написана на однойменний текст Бориса Олійника. Цей твір не є фольклорним, адже музику написав О. Морозов, проте за своєю інтонаційною природою він наближений до українського фольклору. До того ж цитата з «Пісні про рушник» (музика П. Майбороди, слова А. Малишка), яка вже давно набула надзвичайної популярності та сприймається як народна, ще більше посилює дані ознаки. Пісня виконується a capella, що дозволяє позбавити голос від надмірної напруги, надає щирості та природності виконання.

Подібний принцип використано при виконанні народної пісні «Ой, у вишневому саду» Тіною Кароль в 2009 році. Твір так само співається a capella, як і в попередній версії, відомої у виконанні Ніни Матвієнко. Проте в сучасній варіантів застосовуються незначні розспіви, що нагадують соул. Співачка за рахунок модуляцій, які здійснюються на межі куплетів, динамізує твір та посилює розвиток драматургічної лінії, що було б складніше за рахунок відсутності інструментального супроводу та єдиного тонального рішення.

Якщо розглянути пісню «Чом ти не прийшов» у виконанні Сергія Лазарєва та Ані Лорак, запис якої було здійснено в 2014 році, то в ній також обрано достатньо мінімалістичне аранжування. Дует виконує її під акомпанемент акустичної гітари, додавання соул манери робить пісню більш сучасною, проте відсутність ритмічного супроводу, басової лінії та щільної фактури роблять цю пісню достатньо близькою до фольклорного звучання, позбавленої пафосу естрадного виконавства.

Другий тип виконання народних пісень, пов'язаний з більш значними трансформаціями народного першоджерела, що супроводжується пере гармонізацією, додаванням поліфонічних підголосків та гармонічного супроводу. При виконанні пісні «Ой, чий то кінь стоїть» гуртом «Океан Ельзи» (запис 2010 року) використовується звучання електрогітар, бас-гітари та струнно-смичкової групи. Даний інструментарій та експресивна виконавська манера сприяють тому, що пісня починає сприйматися скоріше як лірична рок-балада, ніж як народна пісня. Пісня «Гиля-гиля, сірі гуси» у виконанні Віктора Павліка та Оксани Білозір виконується у аранжуванні, що відповідає «стандартам» естрадного шлягеру – електрогітари, клавішні, акустична гітара, бас-гітара, ударні, струнно-смичкова група. За рахунок особливостей оркестрування створюється композиція, витримана у дусі ліричного поп-хіта, де народна пісня надзвичайно легко та органічно поєднується з інструментальним супроводом.

Народні пісні обов'язково мають становити частину репертуару естрадного виконавця. За рахунок того, що фольклор є основою музичної культури кожного народу, він проявляє надзвичайно велику гнучкість та можливість його творчого перевтілення. Виконання фольклору потребує чималої уваги вокаліста до тембрального забарвлення. За умови співу пісні a capella зростає необхідність сконцентруватись на інтонаційній точності. Образний зміст потребує значних зусиль для передачі сутнісного наповнення. Досить цікавим є підхід, коли спів народних пісень пропонується не лише як музичний матеріал, а як одна з найбільш доступних форм вивчення історії, культури та звичаїв різних народів. «Найкращим способом використання народної музики в класі є спів: навчати пісням та використовувати їх для ілюстрації навчальної програми, будь то історія, соціальні дослідження, англійська мова (балади як рання література, усна література як концепція), музика (тут присутні захоплюючі та незвичайні матеріали для навчання як вокалістів, так і інструменталістів) або мистецтва (лицарі, кораблі, костюми у традиційних піснях)» [7, 10].

Наукова новизна полягає у аналізі особливостей звернення до фольклору в творчій діяльності естрадних вокалістів. Наголошено на їх дидактично-освітньому та естетично-художньому значенні.

Висновки. Розглянуто специфіку звернення до фольклору в естрадному вокальному виконавстві. Роль народнопісенного матеріалу є надзвичайно важливою в сучасних соціокультурних умовах. Він є носієм музичної своєрідності етнічних культур, що має важливу роль за часів поширення глобалізаційних процесів у світі. У різноманітних шоу та концертних програмах, які спрямовані на популяризацію вокальної майстерності, використання фольклорного матеріалу виступає джерелом натхнення, своєрідним випробовуванням співаків, адже потребує відповідного психологічного налаштування, здатності створити цікаву інтерпретаційну версію та інтонаційної точності, адже ліричні пісні часто виконуються a capella. Включення фольклорних пісень до репертуару естрадних співаків є актуальною тенденцією, що не втратить свого значення і у подальшій перспективі розвитку музичної культури.

Література

1. Налбантова Э.Э. Вокальные талант-шоу на украинском телевидении как социокультурный феномен // Культура народов Причерноморья. 2011. № 196, Т. 2. С. 120-125.
2. Сергеева П.А. Академизм и особенности исполнительской манеры пения народно- песенного фольклора // Вопросы казачьей истории и культуры: Выпуск 5. Майкоп: ООО «Качество», 2010. С.105-110.
3. Стулова Г. П. Сущностные характеристики эстрадного вокального искусства и задачи учебного процесса // Музыкальное исполнительство и образование. Москва, 2013, №2. С. 123–127.
4. Тормахова А.М. Глобалізація та транскультурація в музичній культурі XX-XXI століть // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2018, № 2. С.134-138.
5. Шаров К.С. Музыка постмодерна и глобальный мир // Ценности и смыслы, 2011. №6 (15). С.6-23.
6. Reily S.A. Folk Music, Art Music, Popular Music: What do these categories mean today? [Електроний ресурс]. – URL: https://www.academia.edu/178279/Folk_Music_Art_Music_Popular_Music_What_do_these_categories_mean_today (accessed 27.09.2018).
7. Warner J. Folklore and Folk Songs—Some Suggestions for Teachers / Jeff Warner // CDSS news, winter 2016-2017. pp.10-11.

References

1. Nalbantova, E.E. (2011). Vocal talent show on Ukrainian television as a sociocultural phenomenon, Kultura narodov Prichernomorya (Issue 196, Vol. 2), (pp. 120-125) [in Russian].
2. Sergeeva, P.A. (2010). Academism and features of the performing manner of singing folk song, Voprosy kazachey istorii i kultury (Issue 5), (pp.105-110) [in Russian].
3. Stulova, G. P. (2013). Essential characteristics of variety vocal art and the objectives of the educational process, Muzykalnoe ispolnitelstvo i obrazovanie (Issue 2), (pp. 123-127) [in Russian].
4. Tormakhova, A.M. (2018). Globalization and transculture in the musical culture of the XX-XXI centuries, Visnyk Nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljtury i mystectv (Issue 2), (pp.134-138). [in Ukrainian].
5. Sharov, K.S. (2011). Postmodern music and the global world, Tsennosti i smysly (Issue 6 (15)), (pp.6-23) [in Russian].
6. Reily, S.A. Folk Music, Art Music, Popular Music: What do these categories mean today? Retrieved from: https://www.academia.edu/178279/Folk_Music_Art_Music_Popular_Music_What_do_these_categories_mean_today [in English].
7. Warner, J. (2017). Folklore and Folk Songs—Some Suggestions for Teachers, CDSS news, winter 2016-2017 (pp.10-11) [in English].

УДК 78:7.079

Злотник Олександр Йосипович,
народний артист України, професор,
ректор Київського інституту музики
імені Р. М. Глієра
ORCID 0000-0001-7499-9281
zlotnyk@gmail.com

КОМУНІКАТИВНА ФУНКЦІЯ МУЗИКИ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОГО СПІЛКУВАННЯ

Метою дослідження є здійснити теоретичний аналіз еволюції комунікативних функцій музичного мистецтва та дослідити різноманіття комунікативних зв'язків і тлумачень музичного тексту, реалізації мистецьких інтерпретацій його змісту під час виконання та сприйняття музичного твору реципієнтом. **Методологія дослідження** побудована на міждисциплінарному інтегруванні методів сучасної філософії, культурології та мистецтвознавства. **Наукова новизна** одержаних результатів визначається тим, що мистецька комунікація розглядається як одна з найважливіших сторін системи музичної діяльності, в якій творчість, виконавство і сприйняття виступають як основні комунікативні блоки музичної культури. **Висновки.** Музичне мистецтво втілює практично всі типи комунікативної взаємодії: персональну, міжособистісну, групову та внутрішньо-групову, масову комунікації. Здійснення художньої комунікації як форми спілкування виступає найзначнішою стороною системи музичної діяльності, в якій творчість, виконавство і сприйняття виступають як її основні функціональні блоки в системі музичної культури. Головні учасники музичного комунікативного процесу: адресант або комунікатор – відправник повідомлення (автор, інтерпретатори-виконавці) і адресат або реципієнт (перципієнт) – одержувач повідомлення (слухачі, глядачі), на сприйняття і оцінку яких розрахований художній твір. Суб'єктами музичного діалогу можливо зазначити: композитора, виконавця, слухача (реципієнта), педагога, учня, дослідника тощо. Один з основних каналів, що забезпечує поступальний розвиток музики є система комунікацій всередині самої мистецької творчості, яка сприяє передачі накопиченого досвіду створення, фіксації, виконання музики, традицій сприйняття, дослідження і оцінки музичного мистецтва. Незважаючи на стрімкий розвиток інформаційно-комунікативних технологій, найбільш повне, цілісне сприйняття музичного твору дає тільки перша – «жива» форма долучення реципієнта до музичного мистецтва. Музика народжується лише у творчому акті безпосереднього виконання. Саме тут реалізується повний комунікативний акт – не тільки слуховий, але й візуальний, а також енергетичний. Решта ж форм різною мірою редукують першу, поглиблюючи або змінюючи деякі грані і сторони впливу цього акта, але не в змозі його повністю замінити.

Ключові слова: комунікативний простір, простір музичного мистецтва, музична комунікація, комунікативні функції музики, комунікація.

Злотник Александр Иосифович, *народный артист Украины, професор, ректор Киевского института музыки имени Р. М. Глиэра*

Коммуникативная функция музыки как средство художественного общения

Целью исследования является осуществить теоретический анализ эволюции коммуникативных функций музыкального искусства, исследовать многообразие коммуникативных связей и толкований музыкального текста, реализации художественных интерпретаций его содержания в процессе восприятия музыкального произведения реципиентом. **Методология исследования** построена на междисциплинарном интегрировании методов современной философии, культурологии и искусствоведения. **Научная новизна исследования** определяется тем, что художественная коммуникация рассматривается как одна из важнейших сторон системы музыкальной деятельности, в которой творчество, исполнительство и восприятие выступают как основные коммуникативные блоки музыкальной культуры. **Выводы.** Музыкальное искусство воплощает практически все типы коммуникативного взаимодействия: персональное, межличностное, групповое и внутренне групповое, массовую коммуникации. Осуществление художественной коммуникации как формы общения выступает значительной стороной системы музыкальной деятельности, в которой творчество, исполнительство и восприятие выступают как ее основные функциональные блоки в системе музыкальной культуры. Главные участники музыкального коммуникативного процесса: адресант или коммуникатор – отправитель сообщения (автор, интерпретаторы-исполнители) и адресат или реципиент (перципиент) – получатель сообщения (слушатели, зрители), на восприятие и оценку которых рассчитано художественное произведение. Субъектами музыкального диалога можно назвать: композитора, исполнителя, слушателя (реципиента), педагога, ученика, исследователя, критика и т. д. Одним из основных каналов, обеспечивающих поступательное развитие музыки, является система коммуникаций внутри самого художественного творчества, которая способствует передаче накопленного опыта создания, фиксации, исполнения музыки, традиций восприятия, исследования и оценки музыкального искусства. Несмотря на стремительное развитие информационно-коммуникативных технологий, наиболее полное, целостное восприятие музыкального произведения дает только первая – «живая» форма приобщения реципиента к музыкальному искусству. Музыка рождается только в творческом акте непосредственного исполнения. Именно здесь реализуется полный коммуникативный акт – не только слуховой, но и визуальный, а также энергетический. Остальные же форм в разной степени редуцируют первую, углубляя или изменяя некоторые грани и стороны влияния этого акта, но не в состоянии его полностью заменить.

Ключевые слова: коммуникативное пространство, пространство музыкального искусства, музыкальная коммуникация, коммуникативные функции музыки, коммуникация.

© Злотник О. Й., 2018

Zlotnik Oleksandr, *rector of the Kiev Institute of Music named after R. Glier*

Communicative Function of Music as a Means of Artistic Communication

Purpose of the article is to carry out a theoretical analysis of the evolution of communicative functions of musical art, to explore the variety of communicative links and interpretations of a musical text, the realization of artistic interpretations of its content in the process of perception of a musical work by a recipient. **The methodology** of the research is based on interdisciplinary integration of the methods of modern philosophy, cultural studies and art history. **The scientific novelty** of the study is determined by the fact that artistic communication is regarded as one of the most critical aspects of the system of musical activity, in which creativity, performance and perception act as the main communicative blocks of musical culture. **Conclusions.** Musical art embodies almost all types of communicative interaction: personal, interpersonal, group and internally group, mass communication. The implementation of artistic communication as a form of communication is a significant aspect of the system of musical activity, in which creativity, performance and perception act as its principal functional blocks in the order of musical culture. The main participants of the musical communication process: addressee or communicator - the sender of the message (author, interpreters, executors), and the recipient or recipient (percipient) - the recipient of the message (listeners, viewers), on the perception and evaluation of which the artistic work is calculated. Subjects of musical dialogue can be named: composer, performer, a listener (recipient), teacher, student, researcher, etc. One of the main channels ensuring the progressive development of music is the communication system within the artistic creation itself, which facilitates the transfer of the accumulated experience of production, fixation, the performance of music, the traditions of perception, research and evaluation of musical art. Despite the rapid development of information and communication technologies, only the first, the "living" form of familiarizing the recipient with musical art, gives the fullest, holistic perception of a musical work. Music is born only in the creative act of direct execution. It is here that complete communicative action is realized - not only auditory, but also visual, and even energy. The remaining forms reduce the former to varying degrees, deepening or changing certain facets and sides of the influence of this act, but not in a position to completely replace it.

Key words: communicative space, space of musical art, musical communication, communicative functions of music, communication.

Актуальність дослідження. Інтерес до проблеми комунікації визначається особливістю сучасного інформаційного та полікультурного простору. Мистецтво як художня модель буття виконує багатозначну комунікативну функцію, як спосіб естетичної, ціннісної взаємодії людини з самою собою, з суспільством, з усім світом. Тому не дивно, що проблеми комунікації висвітлюються в різних її контекстах, в тому числі й великому спектрі культурологічних і мистецтвознавчих дисциплін.

Мета дослідження. Здійснити теоретичний аналіз еволюції комунікативних функцій музичного мистецтва та дослідити різноманіття комунікативних зв'язків і тлумачень музичного тексту, реалізації мистецьких інтерпретацій його змісту в процесі виконання та сприйняття музичного твору реципієнтом.

Методологія дослідження побудована на міждисциплінарному інтегруванні методів сучасної філософії, культурології та мистецтвознавства.

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що мистецька комунікація розглядається як одна з найважливіших сторін системи музичної діяльності, в якій творчість, виконавство і сприйняття виступають як основні комунікативні блоки музичної культури.

Стан наукової розробки проблеми. Комунікація є предметом вивчення лінгвістики, соціальної психології, культурології, соціології, політології, семіотики, мистецтвознавчих та інших наук. Інтерес вчених звернений також до проблем естетичних комунікацій і художнього спілкування (М. Каган, А. Моль, С. Раппопорт). Сам термін «комунікативна функція» прийшов з лінгвістики до мистецтвознавчої сфери у другій половині XX ст. Теорія комунікативної функції у музиці отримує розвиток у мистецтвознавстві та музичній естетиці XX століття (Б. Асафьєв, В. Медушевський, Є. Назайкінський).

Так, В. Медушевський, розглядаючи передісторію поняття комунікативної функції в мистецтві, розпочав ще із законів античної ораторської мови, справедливо зазначивши, що її побудова ідеально передбачала вплив на аудиторію, роботу з нею [4]. У працях А. Сохора яскраво розкривається залежність будови музичної форми і особливо процесу становлення жанру від характеру музичного спілкування. Ці та інші ідеї сприяли формуванню понятійного апарату, що адекватно розкриває суть явища в цілому [7].

Виклад основного матеріалу. В наукових дослідженнях 70 – 80-х років XX століття все виразніше простежується тенденція поглибленого осягнення природи музичної змістовності і мовних засобів, її втілення у цілісному звучанні, виразній передачі. У цей період зростає число фундаментальних робіт, проблематика яких сконцентрована на кількох дослідницьких напрямках. Це, перш за все, аналіз системи виразних засобів європейської музики останніх століть (Л. Мазель, В. Цуккерман, В. Медушевський та ін.), наступне − дослідження стилістичної цілісності музичного твору як явища, обумовленого історично (С. Скребков, В. Протопопов та ін.) і, нарешті, вивчення закономірностей формоутворення в музиці (Є. Назайкінський, В. Бобровський, А. Мілка і ін.).

Художня комунікація як спілкування є найважливішою стороною системи музичної діяльності, в якій творчість, виконавство і сприйняття виступають як її основні функціональні блоки в системі музичної культури. Саме в людському спілкуванні полягає головне призначення музики, особливістю якого є «єднання людей, будь-якої великої чисельності, навколо яскраво позитивного ідеалу» [8, 7].

Поряд з цим, сприйняття музичного твору набуває також форму автокомунікації, самопізнання, розкриття внутрішнього потенціалу особистості: формування спільності людей в музиці не розчиняє індивідуума в соціумі. Багато що у собі людина відкриває не стільки в повсякденному житті, а звертаючись до мистецтва, музики, тим самим пробуджує у собі художника і підноситься над реальністю. В даному контексті показовою є позиція відомого соціолога А. Щюца, який розглядає музику як комунікацію, яка впливає на повсякденне життя людей через їхні емоції, почуття, свідомість. Таким чином, вплив мистецтва носить двоспрямований особисто-соціальний характер, причому соціальне дається в індивідуальних відчуттях особистості. Музика, у свою чергу, втілює всі типи комунікативної взаємодії: персональну, міжособистісну, групову та внутрішньо-групову, масову комунікації [9].

Музична комунікація має справу з передачею через матеріально-конструктивні і інші структури музики, знайдені в процесі її розвитку, духовно значущого змісту, образів, ідей, художніх концепцій, закладених автором. Комунікативний універсум музики функціонує в своєрідному «сенсовому полі» культури, яке створює необхідні передумови кодування і декодування музичних смислів. Завдяки традиціям, практиці, теорії, існуючим зразкам і нормам, ці процеси відіграють важливу роль як в продукуванні і збереженні музичних цінностей, так й у виконавському процесі, музичному сприйнятті.

Специфіка музичного мистецтва полягає в тому, що створений композитором музичний твір включається в комунікативну ситуацію лише при вторинному його відтворенні в процесі виконання, а виконавське мистецтво − рід творчої діяльності, який взагалі визначає рівень сучасної художньої культури. Музика як вид мистецтва поза полем виконання не існує − ноти не є музикою для слухачів. Музичне виконання здійснюється завдяки участі інтерпретаторів композиторської творчості, які володіють технічними можливостями і художнім досвідом, наявності необхідного, відповідно налаштованого музичного інструментарію.

Головними учасниками творчого комунікативного акту є адресант або комунікатор − відправник повідомлення (автор, виконавці), який прагне викликати певну реакцію одержувача, і адресат або реципієнт (перципієнт) - одержувач повідомлення (слухачі, глядачі), на сприйняття і оцінку яких розрахований той чи інший твір. Суб'єктами музичного діалогу можна назвати: композитора, виконавця, слухача (реципієнта), педагога, учня, дослідника, критика і т.д. Завдяки великій кількості учасників спілкування діалог з часом перетворюється у полілог. У музичному полілозі суб'єктність присутня на всіх рівнях особистості: біологічному (темперамент, вік, навіть особливості зовнішності, поведінки, мови так чи інакше присутні в творі при його створенні і сприйнятті); психологічному (схожість чуттєво-емоційного плану творця, інтерпретатора та слухача музичного твору); розумовому (конкретність і образність, логіка і хаотичність, абстрактність і наочність образів музики, що виникають в процесі спілкування суб'єктів полілогу); світоглядному (ідеали, ціннісні орієнтири, філософсько-естетична позиція − все це визначає саму можливість здійснення полілогу та формування особистостей в процесі музичного спілкування).

Художня форма комунікації складається у безпосередньому діалозі адресанта і адресата, здійсненому в сфері мистецтва (в процесі відвідування концертів, вистав і т.д.), тобто в певний момент часу і в певному місці, або в момент часу, коли свідомість адресата спеціально спрямовано на сприйняття і розуміння художнього твору (в цьому випадку питання суворої просторової обумовленості не має принципового значення). Художня комунікація синтетична по суті і об'єднує в собі декілька рівнів:

- безпосередній акт комунікації (між твором і публікою), для повноцінного здійснення якого необхідна активність як виконавців, так і реципієнтів;

- прихована комунікація (між глядачами) – процес, коли слухачі обмінюються під час перегляду вистави коментарями, що іноді є необхідним моментом в організації безпосереднього комунікативного акту;

- автокомунікація – взаємовплив, взаємодія, що виникає у результаті присутності людей в одному художньому просторі, коли комуніканти свідомо чи несвідомо є одночасно і адресантами, і адресатами [3, 19];

- аутокомунікація (інтроперсональна комунікація) − рівень комунікації, в якому задіяна лише одна особистість − свого роду усвідомлений внутрішній діалог.

Ще один важливий рівень художньої комунікації – метакомунікація – особливий вид спілкування, предметом якого є сам процес спілкування. Іншими словами, метакомунікація – це комунікація з приводу комунікації, частина спілкування, яка спрямована на саме спілкування, на його різні аспекти та може розглядатися як у просторі сцени, так й у просторі публіки. В ході

демонстрації, у процесі реалізації художнього задуму виконавці є одночасно і адресатами, і адресантами – сприймають, бачать себе як би з боку.

У спонукання до творчої діяльності реципієнта комунікації, що йде від композитора і виконавця, не менш важливе значення має постконтактний етап впливу, бо твір розкривається у всій своїй складності й красі у свідомості слухача не одразу, а можливо з деяким часовим інтервалом. Механізм «перекладу» музичної інформації в інші інформативні категорії закладений в самому творі мистецтва (а також в його інтерпретації). Комунікативне повідомлення композитора завдяки цьому впливу на слухача виходить у широкий соціум, який, у свою чергу. впливаючи по різних каналах на митця, сприяє замиканню комунікативного циклу, підтримуючи цілісність і поступальний розвиток музичного процесу.

Відправною, звичайно, тут є сфера композиторської діяльності. Через народжену їм музичну форму композитор прокладає шляхи комунікації до всіх інших учасників процесу і, перш за все, - до виконавця. Для більш повного розкриття змісту та ідеї твору сучасні композитори все частіше звертаються до з'єднання різних суміжних і несуміжних видів мистецтв, їх різноманітних виразних засобів. У свою чергу виконавець проходить аналогічні композитору фази творчого процесу, народжуючи своєю інтерпретацією варіант мистецької форми, що трохи відрізняються від авторського і спрямований до слухача. Останній породжує у власній свідомості особистісно засвоєний варіант значень музичної форми, відновлюючи вихідний композиторський, а також виконавський задум.

Один з основних каналів, що забезпечує поступальний розвиток музики є система комунікацій всередині самої музичної творчості. Саме вона сприяє передачі накопиченого досвіду створення, фіксації та виконання музики, традицій сприйняття, а також її дослідження і оцінки. Тут важлива вся система навчання, створення, виконання, фіксації та поширення музичного мистецтва в суспільстві, підтримання його традицій.

Музичну комунікацію відрізняє, перш за все, індивідуальний характер образів та їх втілення, тобто художня цінність змісту і форми, Творчість композитора і виконавця визначають зміст музичного твору і його інтерпретацію (відповідають за те, що виявляється на рівні духовно-ціннісного звучання). Ступінь обдарованості і таланту автора передбачає вибір форми для втілення змісту: зовнішньої (що реалізується на рівні фізико-акустичного звучання в процесі створення музичного твору), внутрішньої – (що з`ясовується на рівні комунікативно-інтонаційного звучання в процесі виконання).

Особливістю музики як мабуть самого емоційного з мистецтв є індивідуальність і переконливість відчуттів у процесі сприйняття об'єктивного змісту твору. Багато в чому це обумовлено складністю взаємодії в музичному творі засобів виразності та комунікативних прийомів, що актуалізує проблему управління процесом художнього спілкування, інтерпретації синтезу двох рівнів твору: інтонаційно-смислового (зміст) і знаково-символічного (форма). У процесі її рішення В. Медушевський, автор оригінальної теорії музичної комунікації, вибудовує таку схему: світ, думка, емоції − семантична функція − структура − комунікативна функція − психологія сприйняття. Розглядаючи комунікативну функцію музики як засіб художнього спілкування, дослідник виходить із розуміння форми музичного твору як семантичного феномена, який не тільки служить відтворенню та моделюванню дійсності, фіксуванню ціннісних відносин людини до світу, але при цьому й особливим чином впливає на слухача, керуючи його сприйняттям [4].

Інформаційні технології, які внесли суттєві зміни в соціокультурний устрій світу, сприяють стиранню кордону культур та історичних епох, появі нових віртуальних просторів, які часто замінюють людині реальне життя. В даному контексті музика стає якоюсь формою, що компенсує особистості відсутність комфортності духовного життя в реальному суспільстві. Тому однією з найбільш популярних для сучасного суспільства є саме «компенсаторна» функція музики, яка передбачає існування особливої музичної реальності, що дозволяє замінити реальну дійсність віртуальним життям, тим самим органічно включитися людині у контекст комп'ютерних технологій.

Початок третього тисячоліття ознаменувало виникнення різних модифікацій комунікативних функцій, різноманіття комунікативних зв'язків і тлумачень музичного (художнього) тексту, які реалізують нескінченність інтерпретацій його змісту в процесі сприйняття музичного (художнього) твору. У прагненні до самоідентифікації людина звертається до сучасного музичного мистецтва, яке існує у вигляді сукупності різного роду текстів (партитур, треків, кліпів і т.д.). Процесом сучасного споживання музики рухає індивідуальний відбір і комбінування різних текстів, в якому немає вже чіткої межі між «високим» і «низьким» мистецтвом, що було притаманно попереднім мистецьким періодам. Учасники комунікації

(виконавці, аудиторія твору) диференціюються відповідно до низки показників: рівня розвитку, вікових та гендерних ознак, музичних смаків, вибором каналу комунікації та ін.

Висновки. Музичне мистецтво втілює практично всі типи комунікативної взаємодії: персональну, міжособистісну, групову та внутрішньо-групову, масову комунікації. Здійснення художньої комунікації як форми спілкування виступає найзначнішою стороною системи музичної діяльності, в якій творчість, виконавство і сприйняття виступають як її основні функціональні блоки в системі музичної культури.

Головні учасники музичного комунікативного процесу: адресант або комунікатор - відправник повідомлення (автор, інтерпретатори-виконавці), і адресат або реципієнт (перципієнт) - одержувач повідомлення (слухачі, глядачі, читачі), на сприйняття і оцінку яких розрахований художній твір. Суб'єктами музичного діалогу можна назвати: композитора, виконавця, слухача (реципієнта), педагога, учня, дослідника, критика і т.д..

Один з основних каналів, що забезпечує поступальний розвиток музики, є система комунікацій всередині самої мистецької творчості, яка сприяє передачі накопиченого досвіду створення, фіксації, виконання музики, традицій сприйняття, дослідження і оцінки музичного мистецтва.

До сьогоднішнього дня, незважаючи на стрімкий розвиток інформаційно-комунікативних технологій, найбільш повне, цілісне сприйняття музичного твору дає тільки перша - «жива» форма долучення реципієнта до музичного мистецтва. Музика народжується лише в творчому акті безпосереднього виконання. Саме тут реалізується повний комунікативний акт - не тільки слуховий, але й візуальний, а також енергетичний. Решта ж форм у різній мірі редукують першу, поглиблюючи або змінюючи деякі грані і сторони впливу цього акта, але не в змозі його повністю замінити.

Література

1. Березовчук Л. О типологии межкультурных взаимодействий в музыке // Стилевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х гг.: Сб. статей. Ленинград, 1979. 182 с.

2. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість?: Наукове видання. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.

3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. Санкт-Петербург.: Искусство–СПБ, 2005. С. 14–288.

4. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 2010. 254 с.

5. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации: (к проблеме анализа) / под ред. И. Н. Коханик. Киев, КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.

6. Скорик М., Задерацький В. Про природу і спрямованість композиторського пошуку в сучасній музиці // Сучасна музика. Київ : Муз. Україна, 1973. Вип. 1. С. 3–24.

7. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура. Монография. М.: Издательство: Советский композитор, 1975. 202 с.

8. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2000. 320 с.

9. Шютц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии. Москва: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003. 336 с.

References

1. Berezovchuk L. (1979). O tipologii mezhkulturnyih vzaimodeystviy v muzyike. Stilevyie tendentsii v sovetskoy muzyike 1960-1970-h gg.: Sb. statey. L. p. 182.

2. Beregova O. (2006). Komunikatsya v sotsIokulturnomu prostorI UkraYini: tehnologIya chi tvorchIst?: Naukove vidannya. K.: NMAU Im. P. I. Chaykovskogo. p. 388.

3. Lotman Yu. M. (2005). Struktura hudozhestvennogo teksta. ob iskusstve. SPb.: iskusstvo–SPB. pp. 14–288.

4. Medushevskiy V.V. (2010). O zakonomernostyah i sredstvah hudozhestvennogo vozdeystviya muzyiki. M. : Muzyika. p. 254.

5. Moskalenko V. G. (1994). Tvorcheskiy aspekt muzyikalnoy interpretatsii: (k probleme analiza). I. N. Kohanik. Kiev, KGK im. P. I. Chaykovskogo. p. 157.

6. Skorik M., Zaderatskiy V. (1973). Pro prirodu I spryamovanIst kompozitorskogo poshuku v suchasnIy muzits. 1. pp. 3–24.

7. Sohor A. N. (1975). Sotsiologiya i muzyikalnaya kultura. Monografiya. M.: Izdatelstvo: Sovetskiy kompozitor. p. 202.

8. Holopova V. N. (2000). Muzyika kak vid iskusstva: ucheb. posobie. SPb.: Lan. p. 320.

9. Shyutts A. Smyislovaya struktura povsednevnogo mira: ocherki po fenomenologicheskoy sotsiologii. M.: Institut Fonda «Obschestvennoe mnenie», 2003. 336 s.

УДК 784 (076)

Попова Алла Борисівна,
народна артистка України, доцент,
завідувач кафедри музичного мистецтва
ПВНЗ "Київський університет культури"
ORCID 0000-0002-3007-2676

СИНТЕЗ ВОКАЛЬНИХ МАНЕР У СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ДЖАЗОВИХ ПРОЕКТАХ

Мета роботи полягає в аналізі особливостей залучення різних вокальних манер співу в сучасних джазових проектах та виділення специфічних рис, якими мають володіти виконавці. **Методологія** пов'язана із застосуванням компаративного та аналітичного підходів, спрямованих на виділення особливостей застосування різних вокальних манер у виконавській діяльності українських митців. **Наукова новизна**. Вперше у вітчизняному науковому дискурсі окреслено шляхи поєднання різних співацьких манер у контексті творчості сучасних українських вокалісток – А. Долідзе та Н. Шукаєвої. Синтез народної та естрадної вокальних манер надзвичайно доречна у проектах, спрямованих на відродження фольклорних традицій, як-от тих, де використовуються мелодії та типові інтонаційні звороти, народні інструменти, що мають стосунок до різних етнічних культур. **Висновки.** Використання різних вокальних манер – естрадно-джазової та народної – є одним з перспективних напрямів розвитку вітчизняного вокального виконавства. Універсальність співаків, що здатні використовувати різні вокальні манери, зумовлює можливість бути активно задіяними в сучасній музичній культурі. Серед співачок, які працюють у вітчизняному просторі є визначними досягнення Аніко Долідзе, що поєднує народну та джазову манеру співу у проектах, спрямованих на поєднання елементів українського та грузинського фольклору у джазових композиціях. Назгуль Шукаєва є вокалісткою, яка використовує у власних проектах тувинський горловий спів, академічну та джазову вокальні манери, обрамлюючи все це в етно-джазовий контекст.

Ключові слова: вокальна манера, спів, естрада, джаз, тувинський горловий спів, фольклор.

Попова Алла Борисовна, *народная артистка Украины, доцент, заведующая кафедрой музыкального искусства ЧВУЗ "Киевский университет культуры"*

Синтез вокальных манер в современных украинских джазовых проектах

Цель работы заключается в анализе особенностей привлечения различных вокальных манер пения в современных джазовых проектах и выделение специфических черт, которыми должны обладать исполнители. **Методология** связана с применением сравнительного и аналитического подходов, направленных на выделение особенностей применения различных вокальных манер в исполнительской деятельности украинских творцов. **Научная новизна**. Впервые в отечественном научном дискурсе намечены пути сочетания различных певческих манер в контексте творчества современных украинских вокалисток – А. Долидзе и Н. Шукаевой. Синтез народной и эстрадной вокальных манер чрезвычайно уместен в проектах, направленных на возрождение фольклорных традиций, например тех, где используются мелодии и типичные интонационные обороты, народные инструменты, имеющие отношение к различным этническим культурам. **Выводы**. Использование различных вокальных манер – эстрадно-джазовой и народной – одно из перспективных направлений развития отечественного вокального исполнительства. Универсальность певцов, способных использовать различные вокальные манеры, предопределяет возможность быть активно задействованными в современной музыкальной культуре. Среди певиц, работающих в отечественном пространстве, выдающимися являются достижения Анико Долидзе, сочетающей народную и джазовую манеру пения в проектах, направленных на сочетание элементов украинского и грузинского фольклора в джазовых композициях. Назгуль Шукаева является вокалисткой, которая использует в своих проектах тувинское горловое пение, академическую и джазовую вокальные манеры, обрамляя все это в этно-джазовый контекст.

Ключевые слова: вокальная манера, пение, эстрада, джаз, тувинское горловое пение, фольклор.

Popova Alla, *people's Artist of Ukraine, dotsent, Head of the Department of Music Art PHEI "Kyiv University of Culture"*

Vocal maner synthesis in modern ukrainian jazz projects

The purpose of the article is to analyze the peculiarities of attracting various vocal singing patterns in contemporary jazz projects and the allocation of specific features that should be possessed by performers. **The methodology** of the research is related to the use of comparative and analytical approaches aimed at highlighting the peculiarities of using different vocal forms in the performing arts of Ukrainian artists. **Scientific novelty.** For the first time in the national scientific discourse, the ways of combining various singing manners in the context of the work of contemporary Ukrainian vocalists - A. Dolidze and N.Shuyaeva have been outlined. The synthesis of folk and pop vocal manner is extremely relevant in projects aimed at the revival of folk traditions, such as those using ringtones and typical intonation turns, folk instruments related to different ethnic cultures. **Conclusions**. The use of different vocal manners - variety, jazz, and folk - is one of the perspective directions of development of the national vocal performance. The versatility of singers, who can use different vocal manners, makes it possible to be actively involved in contemporary musical culture. Among the singers who work in the domestic space are the outstanding achievements of Aniko Dolidze, which combines folk and jazz singing style in projects aimed at combining elements of Ukrainian and

©Попова А. Б., 2018

Georgian folklore in jazz compositions. Nazgul Shukaeva is a vocalist who uses Tuvinian throat singing, academic and jazz vocal techniques in her projects, framing all this in the ethnic-jazz context.

Key words: vocal manner, singing, pop, jazz, Tuvan throat singing, folklore.

Актуальність теми дослідження. Сфера вокального виконавства пов'язана з безперервним пошуком нових мистецьких орієнтирів. Намагання знайти власну нішу у багатьох вокалістів на початку їх творчої діяльності пов'язане з наслідуванням та повторенням, проте, перейшовши у стадію професійної «зрілості», співак може продемонструвати неповторний та яскравий креативний підхід, що дозволить казати про вихід за межі вже існуючих стандартів. Достатньо прогресивним напрямком, який наявний в сучасному вокальному виконавстві, є поєднання елементів різних стильових напрямків, вокальних манер, зведення воєдино таких явищ, що багато в чому суперечили одне одному. Прикладами можуть слугувати проекти, започатковані вокалістами, що плідно працюють на теренах України. Їх дослідження вбачається актуальною темою, якій досі не було приділено достатньо уваги з боку фахівців.

Питання особливостей співу у різних вокальних манерах розкривається в праці М. Тален, Дж.Сундберг. Сутнісні характеристики естрадного вокального виконавства розроблено в статті Г.Стулової. Питання розвитку вітчизняного етно-джазу підіймається В. Тормаховою. Чимала увага розвитку казахської музичної культури, в тому числі взаємодії естрадного та народного напрямків приділяється в праці В. Мухіденової. Специфіка тувинського горлового співу окреслюється в роботах З. Киргис, В.Сузукей. Проте багато питань залишаються поза дослідницького наукового інтересу, в тому числі розкриття специфіки проектів, які наявні в українському культурному просторі, що демонструють практичну можливість поєднувати народну та естрадну манеру співу.

Мета дослідження полягає у аналізі особливостей залучення різних вокальних манер співу в сучасних джазових проектах та виділення специфічних рис, якими мають володіти виконавці.

Виклад основного матеріалу. На сьогодні, коли надзвичайно бурхливого розвитку набуло вокальне виконавство та постійно виникають нові співаки, чимала увага приділяється винайденню власних творчих підходів. Універсальність співаків у питанні вокальної майстерності проявляється у здатності поєднувати різні манери – академічну, естрадну та народну. «Очевидно, що голос використовується зовсім іншим чином в різних вокальних стилях. Деякі з цих відмінностей стосуються джерела голосу, що значно відрізняється від гучності, висоти тону та режиму фонації» [7, 32]. Звісно, що не кожен вокаліст здатний в однаковому ступені добре володіти власним голосом у різних манерах. Проте ті виконавці, що можуть добре синтезувати здобутки різних сфер музичної культури, мають набагато більше можливостей для самореалізації.

В. Тормахова, розмірковуючи про шляхи розвитку джазової музики України, відмічає в якості одного з популярних спрямувань творців інтерес до фолк-джазу. «Українська джазова музика розвивається у двох напрямах – як продовження американської мейнстрімної традиції та у вигляді фолк-джазу. Окреме місце займають постаті видатних вітчизняних джазменів, що у своїй творчості зазнають впливу різних фольклорних культур. Серед них такі, як: Енвер Ізмайлов, Усеїн Бекіров (обидва використовують в своїх авторських композиціях мелодії і лади кримськотатарського, українського, балканського фольклору), Назгуль Шукаєва та інші» [5, 449-450]. Дослідниця зазначає, що в рамках композицій естрадних та джазових музикантів можливе використання, як інструментарію, що пов'язаний з народною культурою, так і народних мелодій, які виконуються у народній манері.

Серед вокалістів, які демонструють наявність неординарних підходів можна виділити ряд виконавців. Так надзвичайно цікавий принцип поєднання різних елементів в межах єдиного художнього цілого представлено в творчості Аніко Долідзе. Ця естрадно-джазова українська виконавиця грузинського походження плідно працює в українському мистецькому просторі. В її творчому репертуарі чимало джазових стандартів, нараховується багато виступів з різними колективами, гуртами, оркестрами, як в Україні, так і за її межами. Серед її проектів робота з «Jazz Kolo» Ігоря Закуса, Aniko Dolidze Big Band та Land Forces jazz Orchestra.

Специфіку вокального підходу співачки, в якому поєднуються опора на здобутки народної культури, досить влучно зазначено на її сайті: «В її голосі змішалися ніжність і міць двох народів. А мікс двох культур – української та грузинської – відображений в її репертуарі. Аніко співає грузинські та українські народні пісні, переосмислюючи їх і вдихаючи нове життя в архаїчну етніку» [2]. Подібний синтез народної музики, яка має різне етнічне походження є досить доцільним. За рахунок того, що хоча фольклорний матеріал різних народів має власні неповторні риси, є й певні точки перетину, що спільні для виконання і грузинського і українського пісенного матеріалу. Це - виконавська манера, яка пов'язана з відкритою манерою подачі звуку. Якщо казати про народну манеру співу, то вона має ряд рис, що споріднюють з естрадною. На відміну від академічного вокалу, де подача звуку більш закрита, і естрадна, і народна манери об'єднані спільними особливостями роботи артикуляційного апарату. Вокаліст може обирати той чи інший тип звучання голосу, керуючись при цьому художньо-мистецькими завданнями.

«Однак як ті, так і інші ознаки звучання голосу співака нерідко поєднуються в стилі одного і того ж виконавця, в залежності від конкретного художнього завдання, репертуару, типу слухацької аудиторії або соціального замовлення» [3, 124].

При створенні проектів, де поєднуються елементи різних етнічних культур, чимала увага приділяється фонетичній основі слів, яка буде залежати від мови, на якій співає виконавець. Власне опора на фольклор дозволяє модернізувати естрадну культуру. «У сучасних умовах народна пісня створює основу для розвитку та модернізації нових форм музичної культури. Однією з особливостей народної пісні є відтворення та відображення почуттів, моральних норм та цінностей етнічної групи. Діючи на сучасному етапі, вони можуть бути передані нащадкам як спадщина» [6, 3204].

Можна виділити декілька типів роботи з фольклорним матеріалом. Один з них передбачає виконання пісенного народного матеріалу, проте у естрадній манері, коли є яскраве втілення музичного образу, але принципи справжнього фольклору згладжено. Разом з тим можливий інший принцип, коли намагаються виконувати пісні у більш автентичній формі, поєднуючи естрадну та народну вокальну манери. «Розуміння сенсу виразних засобів народної пісні дає величезні можливості для виконавців, щоб творчо відкрити спів, у значущій інтонації слова, в пластиці мальовничих рухів та в імітації» [6, 3215]. Для співачки Аніко Долідзе притаманний підхід, де поєднується перший та другий принципи роботи з фольклором. З одного боку, вона виконує чимало матеріалу у естрадній манері, та одночасно прагне розкрити глибинні сенси автентичного фольклору Грузії та України, синтезуючи їх зі здобутками джазового мистецтва сьогодення. Ще під час навчання в КІМ ім. Р. Гліера розпочались її експерименти з поєднання українського та грузинського фольклору.

В її репертуарі є авторські композиції, побудовані на основі текстів народних пісень. Так пісня «Човник», написана київським композитором Веронікою Тормаховою на слова української народної пісні, має елементи, які споріднюють її з фольклором – перемінність метро-ритмічної організації, повторність ключових інтонаційних зворотів, що мають невеликий амбітус, нагадують родинно-обрядові пісні. Загальний тип звучання та аранжування відповідає типовим джазовим композиціям – особливостям та функціям партій електрогітари, клавіш, ударних. Вокальна партія поєднує елементи естрадної манери співу, де немає великої кількості розспівів та не використовується соул, проте характер бек-вокалу, його тембрального забарвлення, тип звуковидобування відповідають народній манері співу.

В композиції «Pepela» В. Тормахової, написаній на основі грузинської народної пісні, співачка також використовує естрадно-джазову та народну манеру співу. В даному випадку відтворюються елементи грузинського народного співу – це і типове багатоголосся, розспіви окремих складів та інші елементи характерні для цієї етнічної музики. Варто відзначити, що співачка надзвичайно вільно здійснює перехід від естрадної манери до народної та навпаки у різних розділах композиції. Ця органічність досягається високим рівнем виконавської майстерності та спрямована на підкреслення універсальності звучання фольклорних елементів. У вокальній партії використовуються елементи, що нагадують мугам, причому йде мова і про інтонаційний, і про тембральний чинник.

Можна віднайти й інші приклади поєднання різних вокальних манер в рамках діяльності виконавських колективів та окремих вокалістів. Сучасна дослідниця Б. Мухіденова, характеризує тенденції, наявні в казахській музичній культурі. «Поп-артисти почали приділяти більше уваги адаптації пісень на сцені, створюючи яскраві музичні та драматичні картинки, що залучають виразні засоби різних видів мистецтва. Підтримка синтезу казахських народних пісень з яскравими живописними зображеннями, включаючи сучасний, стильний казахський костюм та масове шоу, художник отримує повну картину цього жанру, роблячи її зрозумілою і близькою для сучасного глядача» [6, 3216]. В повній мірі це висловлювання може бути віднесене до діяльності Назгуль Шукаєвої. Ця співачка, яка працює в українському джазовому просторі, поєднує традиції казахської автентичної музики та джазовий спів. Аналізуючи творчість Н. Шукаєвої, дослідники вказують на її спроможність співати у всіх виконавських манерах, включаючи горловий спів. «Назгуль Шукаева – єдина в Україні жінка-виконавиця в стилі горлового співу «кай» та носій тенгріанських традицій співу. Вона має досить рідкісну манеру голосу – від горлового співу до академічного сопрано, що дозволяє їй виконувати як автентичний фолк, джаз, так і сучасну академічну музику» [5, 450]. Назгуль Шукаєва не лише володіє рідкісним діапазоном голосу, але й майстерно виконує твори, що відносяться до різних стильових напрямків – від блюзової балади, госпелу, джазового стандарту до авангарду.

Варто розглянути специфіку горлового співу та особливостей його звуковидобування. Дослідниця З.Киргис зазначає про наявність великої кількості різних форм горлового співу, які пов'язані з архаїчним віршованим ладом. «В традиційній тувинській термінології слово «хоомей» використовується як назва лише одного зі стилів, а всього в Туві їх побутує п'ять: хоомей, сигит, езенгілеер, борбаннадир, каргираа, причому деякі стилі мають декілька різновидів. З всіх народів Євразії таке різноманіття притаманне лише тувинцям» [1, 6]. Серед цих стилів та підстилів, найбільш частіше звертаються до стилю хоомей. В. Сузукей відмічає, що хоомей надзвичайно добре «пристосовується» до змін у музичній практиці. Його використання у сучасній виконавській культурі є не просто випадковим та поодиноким прикладом, а скоріше свідченням

великого потенціалу народного мистецтва. «Зберігаючи свою автентичність в сфері побутового музикування серед носіїв традиції, цей жанр екстраординарного співу в той же час зазнає істотної трансформації, проявляючи при цьому надзвичайну пластичність. Саме в життєстійкості і невичерпності творчого начала хоомея яскраво проявляється його гнучкість і здатність відповідати художнім запитам і естетичним пошукам суспільства на новому етапі буття, знаходячи, тим самим, можливість бути переданим наступним поколінням» [4, с.49]. В своїх виконавських проектах Н. Шукаєва використовує хоомей. Особливістю хоомея є те, що голос трактується подібно до інструменту, його спів є досить складним завданням, адже він відноситься до сфери екстраординарного співу. При звичайному вокальному виконанні, пов'язаному з класичним європейським звуковидобуванням, таке видобути неможливо, адже метою народних казахських співаків є «гра тембрами, формування обертонової мелодії» [4, 49].

У більшості своїх проектів Назгуль Шукаєва використовує саме принципи казахського автентичного народного співу, які межують з естрадно-джазовою манерою співу. Проект «Азіа-Тенгрі», який нараховує багато композицій є винаходом співачки, її музичним дітищем, що виник у 2012 році та продовжує функціонувати у даний час. Цей інтернаціональний проект спрямований на поєднання етнічних традицій Сходу та Заходу. Він виступає своєрідним містком, де переплітається звучання різних етнічних інструментів, надзвичайно сильного та експресивного вокалу, що здатний створити відчуття трансу. В цьому проекті окрім співачки приймали участь такі виконавці, як Орхан Агабейлі, Олена Леонова, Богдан Гуменюк, Ксенія Задорська, Валентин Корнієнко, Алік Фантаєв, Радвіл, Володимир Лазуткін.

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному науковому дискурсі окреслено шляхи поєднання різних співацьких манер в контексті творчості сучасних українських вокалісток – А. Долідзе та Н. Шукаєвої. Синтез народної та естрадної вокальних манер надзвичайно доречний у проектах, спрямованих на відродження фольклорних традицій, як-от тих, де використовуються мелодії та типові інтонаційні звороти, народні інструменти, що мають стосунок до різних етнічних культур.

Висновки. Використання різних вокальних манер – естрадно-джазової та народної – є одним з перспективних напрямків розвитку вітчизняного вокального виконавства. Універсальність співаків, що здатні використовувати різні вокальні манери, зумовлює можливість бути активно задіяними в сучасній музичній культурі. Серед співачок, які працюють у вітчизняному просторі є визначними досягнення Аніко Долідзе, що поєднує народну та джазову манеру співу у проектах, спрямованих на поєднання елементів українського та грузинського фольклору у джазових композиціях. Назгуль Шукаєва є вокалісткою, яка використовує у власних проектах тувинський горловий спів, академічну та джазову вокальні манери, обрамлюючи все це у етно-джазовий контекст.

Література

1.Кыргыс З. К. Тувинское горловое пение: Этномузыковедческое исследование. Новосибирск: Наука, 2002. 236 с.

2.Про мене. Біографія. URL: http://anikodolidze.com.ua/uk/about-uk/ (дата звернення: 21.09.2018).

3.Стулова Г. П. Сущностные характеристики эстрадного вокального искусства и задачи учебного процесса // Музыкальное исполнительство и образование, 2013, №2. С. 123–127.

4.Сузукей В.Ю. Тувинское горловое пение «хоомей» в контексте современности // Мир науки, культуры, образования. Горно-Алтайск, 2007, № 2 (5). С. 48-51.

5.Тормахова В. М. Імпровізування в сучасній українській неакадемічній музиці // Економіко-культурологічне позиціонування України в світовому глобалізованому просторі» (Кошице, 14-15 лютого 2016 року): Матеріали І Міжнародної науково-практичної конференції. Кошице, 2016. С.449-451.

6.Mukhitdenova B.M. Traditional Folk, Vocal and Professional Songs as the Basis for Development and Modernization of the New Forms of Kazakh Musical Stage // IEJME — Mathematics education, 2016. Vol. 11, no. 9. pp. 3203-3219.

7.Thalen M., Sundberg J. Describing different styles of singing: A comparison of a female singer's voice source in "Classical", "Pop", "Jazz" and "Blues" // Logopedics Phoniatrics Vocology, 2001, 26:2. pp. 82-93, DOI: 10.1080/14015430175320745 8.

References

1.Kyrgys, Z.K. (2002). Tuvan throat singing: Ethnomusological study, Novosibirsk: Nauka [in Russian].

2.About me. Biography. Retrived from http://anikodolidze.com.ua/uk/about-uk/.

3.Stulova, G. P. (2013). Essential characteristics of variety vocal art and the objectives of the educational process, Muzykalnoe ispolnitelstvo i obrazovanie (Issue 2), (pp. 123-127) [in Russian].

4.Suzukey, V.Yu. (2007). Tuvan throat singing "Khoomei" in the context of modernity, Mir nauki, kul'tury, obrazovanija (Issue № 2 (5)), (pp. 48-51) [in Russian].

5.Tormakhova, V.M. (2016). Improvisation in modern Ukrainian non-academic music, Proceedings from First International Scientific and Practical Conference «Ekonomiko-kulturolohichne pozytsionuvannia Ukrainy v svitovomu hlobalizovanomu prostori». (pp.449-451). Koshytse [in Ukrainian].

6.Mukhitdenova B. M. (2016). Traditional Folk, Vocal and Professional Songs as the Basis for Development and Modernization of the New Forms of Kazakh Musical Stage, IEJME – Mathematics education (Vol. 11, no. 9), (pp. 3203-3219) [in English].

7. Thalen, M., Sundberg, J. (2001). Describing different styles of singing: A comparison of a female singer's voice source in "Classical", "Pop", "Jazz" and "Blues", Logopedics Phoniatrics Vocology, (Vol. 26:2), (pp. 82-93) [in English] DOI: 10.1080/14015430175320745 8.

УДК 37.013.73

Пономаренко Іван Вікторович,
народний артист України, доцент,
доцент кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-1080-2256

ІННОВАЦІЙНІ ПРИНЦИПИ ВОКАЛЬНОЇ ОСВІТИ О. БЛАГОВИДОВОЇ В УКРАЇНСЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ ВОКАЛЬНІЙ ШКОЛІ

Мета статті – визначити специфіку інноваційних принципів вокальної освіти О. Благовидової та їх влив на формування і розвиток української національної вокальної школи. **Методологія дослідження**. Наукові положення дослідження аргументовані на рівні сукупності загальнонаукових методів наукового пізнання та музикознавчих і мистецтвознавчих методологічних підходів. Застосовано компаративний, теоретичний, когнітивний, системний та історико-біографічний принципи та методи. **Наукова новизна.** Досліджено вокально-технологічні принципи школи О. Благовидової у контексті еволюціонування українського вокального мистецтва; проаналізовано культурологічні, психологічні й музично-педагогічні витоки формування особистості О. Благовидової та методичні установки, сформовані на основі творчого досвіду педагога-виконавця; визначено педагогічні принципи та методи навчання вокальної школи О. Благовидової. **Висновки.** Інноваційні принципи вокальної школи О. Благовидової сформувалися на основі кращих традицій італійського, російського та вітчизняного вокального мистецтва, багатого виконавського досвіду, індивідуального стилю, психологічних та педагогічних якостей, а також неординарного світогляду та осмислення специфіки сольної виконавської майстерності. Талановитому педагогу вдалося узагальнити існуючі та розробити на їх основі власні унікальні методичні установки, відповідно до потреб виконавської практики української національної школи академічного співу. На підставі здійсненого аналізу методики і принципів вокальної школи О. Благовидової, можемо стверджувати, що її головні постулати є пріоритетними в національній академічній вокальній школі XXI ст.

Ключові слова: О. Благовидова, вокальна освіта, вокальна школа, методика викладання, вокально-технологічні принципи, національна академічна вокальна школа.

***Пономаренко Иван Викторович**, народный артист Украины, доцент, доцент кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Инновационные принципы вокального образования О. Благовидовой в украинской национальной вокальной школы

Цель статьи – определить специфику инновационных принципов вокального образования О. Благовидовой и их влияние на формирование и развитие украинской национальной вокальной школы. **Методология исследования.** Научные положения исследования аргументированные на уровне совокупности общенаучных методов научного познания и музыковедческих и искусствоведческих методологических подходов. Применен компаративный, теоретический, когнитивный, системный и историко-биографический принципы и методы. **Научная новизна.** Исследованы вокально-технологические принципы школы А. Благовидовой в контексте эволюционирования украинского вокального искусства; проанализированы культурологические, психологические и музыкально-педагогические истоки формирования личности А. Благовидовой и методические установки, сформированные на основе творческого опыта педагога-исполнителя; определены педагогические принципы и методы обучения вокальной школы О. Благовидовой. **Выводы.** Инновационные принципы вокальной школы О. Благовидовой сформировались на основе лучших традиций итальянского, российского и отечественного вокального искусства, богатого исполнительского опыта, индивидуального стиля, психологических и педагогических качеств, а также неординарного мировоззрения и осмысления специфики сольного исполнительского мастерства. Талантливому педагогу удалось обобщить существующие и разработать на их основе собственные уникальные методические установки в соответствии с потребностями исполнительской практики украинской национальной школы академического пения. На основании проведенного анализа методики и принципов вокальной школы О. Благовидовой, можем утверждать, что ее главные постулаты являются приоритетными в национальной академической вокальной школе XXI века.

*Ключевые слова***:** О. Благовидова, вокальная образование, вокальная школа, методика преподавания, вокально-технологические принципы, национальная академическая вокальная школа.

***Ponomarenko Ivan**, Associate Professor, People's Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Academic Singing, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Innovative principles of vocal education O. Blagovidova in the Ukrainian national vocal school

The purpose of the article is to determine the specifics of innovative principles of vocal education O. Blagovidova and their influence on the formation and development of the Ukrainian national vocal school. **Methodology.** Scientific provisions of the research are based on the totality of general scientific methods of scientific knowledge and musicological and art

© Пономаренко І.В., 2018

methodological approaches. Comparative, theoretical, cognitive, systemic and historical-biographical principles and methods are applied. **Scientific novelty.** The vocal and technological principles of the school of O. Blagovidova are studied in the context of the evolution of Ukrainian vocal art; analyzed cultural, psychological and musical pedagogical origins of the formation of personality O. Blagovidova and methodological guidelines, formed on the basis of the creative experience of the teacher-performer; The pedagogical principles and methods of teaching a vocal school of O. Blagovidova are determined. **Conclusions**. The innovative principles of the vocal school of O. Blagovidova were formed on the basis of the best traditions of Italian, Russian and Russian vocal art, rich performing experience, individual style, psychological and pedagogical qualities, as well as an extraordinary outlook and understanding the specifics of solo performing skills. The talented teacher was able to summarize the existing and develop on their basis their own unique methodological guidelines in accordance with the needs of the performing practice of the Ukrainian national school of academic singing. Based on the analysis of the methodology and principles of the vocal school of O. Blagovidova, we can state that its main postulates are priorities in the national academic vocal school of the 21st century.

Key words: O. Blagovidova, vocal education, vocal school, teaching methods, vocal and technological principles, national academic vocal school.

Актуальність теми дослідження. Ґенеза української національної вокальної школи у ХХ ст. характеризується послідовністю та систематичністю, а її специфіка – індивідуальністю стилів та новаторством методики викладання провідних педагогів-вокалістів. У цьому контексті важко переоцінити внесок О. Благовидової, завідувача кафедрою вокального співу (з 1945 р.), професора (з 1951 р.) Одеської державної консерваторії ім. А.В. Нежданової (з 2002 р. – Одеська державна, а з 2012 р. – національна музична академія імені А.В. Нежданової. – *Авт.*). Досконаліть та унікальність розробленого цілісного підходу до системи вокальної освіти, а, відповідно, й вагомість впливу на формування та розвиток вітчизняної школи академічного співу, засвідчує популярність методики викладання вокалу школи О. Благовидової протягом другої половини ХХ ст. і на сучасному етапі.

Актуальність дослідження вокальної школи О. Благовидової у контексті еволюціонування українського вокального мистецтва зумовлено необхідністю здійснення комплексного аналізу інноваційних принципів та методів, розроблених відомим педагогом-виконавцем на базі Одеської консерваторії та введених у систему національної академічної вокальної освіти з метою доповнення наукового дискурсу.

Мета статті – визначити специфіку інноваційних принципів вокальної освіти О. Благовидової та їх влив на формування і розвиток української національної вокальної школи.

Аналіз публікацій. У вітчизняному науковому вимірі представлено багато праць присвячених формуванню та розвитку української національної вокальної школи, аналізу творчого та педагогічного внеску відомих артистів та викладачів академічного співу. Життєвий та творчий шлях О. Благовидової, а також деякі аспекти її педагогічної діяльності, у вітчизняному науковому вимірі, протягом останнього десятиліття стали об’єктами наукових розвідок К. Новикової («Педагогічна творчість Ольги Благовидової в контексті становлення Одеської вокальної школи», 2011 р.), Б.Щурика («Виконавська та педагогічна діяльність О. Благовидової – народної артистки України, професора Одеської державної консерваторії», 2016 р.), О. Кривохатської («Архів Ольги Миколаївни Благовидової у музейному зібранні», 2015 р.) та ін. Проте комплексного аналізу інноваційних принципів та унікальних методів вокальної освіти, розроблених О. Благовидовою, проведено не було. Недостатньо висвітленим лишається питання значення школи О. Благовидової в процесі еволюціонування українського вокального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Національна школа співу формується завдяки гармонійному поєднанню вокально-технологічних принципів та особливостей психологічного складу нації, історичного розвитку та витоків музичної культури. Саме академічний спів є найповнішим та найглибшим вираженням людської сутності, оскільки саме в ньому виконавець досягає біоакустичного максимуму власних виражальних можливостей (водночас вираження тілесності та психологічного самовираження переживань всієї гами емоцій). Він вимагає від людини тривалої технологічної підготовки, психологічного розвитку, осмисленої та органічної взаємодії з культурою, задля виховання і розвитку духовного та емоційного світу [10, 169]. Творча та педагогічна діяльність багатьох представників вітчизняного академічного співу ХХ ст. – відомих вокалістів та педагогів, здійснила неабиякий вплив на становлення та розвиток української вокальної школи.

Дослідження вокальної школи О. Благовидової у контексті еволюціонування українського вокального мистецтва передбачає вивчення та аналіз вокальної педагогіки, сольного вокального виконавства та історико-культурних впливів, що засвідчує її міждисциплінарний характер. Відтак, вважаємо за доцільне здійснити комплексний аналіз інноваційних принципів вокальної освіти О. Благовидової у мистецтвознавчому аспекті, з урахуванням культурологічних та музично-

педагогічних передумов їх формування, а також уточнити поняття «вокальна школа». Важливою частиною джерельної бази дослідження стали рукописи методичних матеріалів, що зберігаються у фондах Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової («Доповідь на Всесоюзній вокальній конференції», 1954 р.; «Репертуарний вказівник вокальної літератури для консерваторій з голосів та курсів» та ін.), а також матеріали з особистого архіву О. Благовидової, які зберігаються в Одеському історико-краєзнавчому музеї.

Визначаючи поняття «вокальна школа» як основу правильного співу, дослідники акцентують на співвідношенні з вокальним мистецтвом (створення голосових образів, що відображають почуття та емоції; синтетичних утворень, у яких, окрім музичної та літературної складової, поєднано багато компонентів), специфікою естетичних смаків виконавця, технікою виконання та особливостями методики викладання, зауважуючи й на доцільності розглядати такі аспекти як територіальний (мається на увазі всі культурно-історичні процеси, що відбувалися на певній території) та етнічно-ментальний [1, 1344]. Ж. Дедусенко вважає, що «школа – особливий тип комунікації, що здійснюється в синерезисі двоєдиного процесу створення та навчання творчій діяльності» [2, 5]. Вокальні, як і будь-які інші школи, існують та актуалізуються лише завдяки діяльності їх представників – не лише носіїв їх кращих традицій, а й творців.

Цілком погоджуючись з думкою А. Мельника, який стверджує, що школа в мистецтві завжди виступає у вигляді своєрідної творчо-педагогічної та творчо-наукової парадигми [6, 17], інноваційні здобутки школи О. Благовидової позиціонуємо як парадигму (у розумінні науково сформульованих положень, якими керується певне суспільство або колектив та практичних і художніх цінностей, створені людиною в певній галузі творчості або знань) [3, 32] у мистецтві вітчизняного сольного співу, оскільки їх стійкий та відчутний вплив відображено у творчій та педагогічній діяльності колективу Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової й нині.

На думку дослідників, педагогічна майстерність О. Благовидової – закономірний підсумок її виконавських якостей, сформованих завдяки навчанню на вокальному відділенні одеського музично-драматичного інституту у професора Ю. Рейдер [8], вокальна школа якої базувалася на інтегруванні методики італійської школи співу в традиції вітчизняної (високий рівень вокальної техніки, майстерне розкриття ідейно-художнього та музичного образу, вивірене відчуття стилю та форми вокального матеріалу, вміння вибудовувати архітектоніку та кульмінаційні зони твору, зберігаючи логічну жорсткість і природність звучання та ін.), розвинутих протягом багаторічної виконавської практики. Розроблений нею метод комплексного навчання вокаліста як професіонала, морально та соціально орієнтованого індивіда, передбачає органічне поєднання в навчальному процесі історію та теорію музики, філософію, аналіз музичної композиції, з метою оволодіння кращими навичками розкриття образного змісту твору [9, 13].

Аналізуючи основні загальнопедагогічні принципи та особливості організації навчального процесу, впроваджені О. Благовидовою на посаді завідувача заснованої нею кафедри вокального співу Одеської консерваторії (1945–1975 рр.) [4, 194], зазначимо, що підвищення творчого та педагогічного рівня професорсько-викладацького складу було пріоритетним завданням. Акцентуючи на доцільності розширення меж власного методу, вона здійснювала активну навчально-методичну діяльність, ініціюючи проведення конференцій, семінарів та відкритих уроків з участю провідних педагогів [5, 5].

Методика вокальної роботи О. Благовидової складає чітку та послідовну, добре продуману та розроблену систему, що базується на осмисленні роботи голосового апарату під час співу та ролі індивідуальних властивостей конкретного індивіда у процесі формування виконавця – музично-артистичні данні та морально-вольові якості визначаються як головні в комплексі необхідних здібностей успішного виховання вокаліста. Не менш важливим є індивідуальний підхід до студента, як творчої особистості, оскільки розвиток виконавського комплексу та розкриття творчого потенціалу, можливі за умови вивчення та урахування педагогом не лише здатностей, а й музичності, смаків, психіки, специфіки сприйняття та інших особливостей кожного учня.

Домінуючим принципом методики О. Благовидової є принцип єдності вокально-технічного та художнього (естетичного) розвитку, оскільки, на її думку, лише комплексний підхід сприяє вихованню «співаків-художників, творців, здатних передати власним мистецтвом справжній дух часу» [5, 8].

Важливою інноваційною складовою педагогічного методу, пов’язаного з інструменталістською складовою, є визначення (у співпраці з концертмейстером) єдиного жанрового трактування твору – відповідно до репертуарної специфіки, внутрішньожанрове різноманіття вокальних творів зумовлює

використання темброво-інтонаційної багатообразності, що збагачує традиційні прийоми новими мистецькими знахідками.

Основоположними для розвитку вокальної техніки, як засобу розкриття ідейного змісту музичного твору та виконавської майстерності, О. Благовидовою було визначено кілька принципів:

– спів на міцному, виробленому диханні (реберно-діафрагматичному);

– спів за умови абсолютної свободи голосового апарату (глотки, горла, нижньої щелепи, м'язів ротової порожнини) та еластично-пружинному стану корпусу виконавця;

– максимальне використання головних та грудного резонаторів;

– чітке формування голосних та гостре – приголосних, задля плавного звуковедення та яскравої подачі слова;

– чітка артикуляція;

– здійснення музично-технічного та психологічного аналізу музичного та текстового змісту, з метою розкриття образу та донесення ідеї музичного твору [9, 28].

Важливим внеском у розвиток вокальної освіти стали розроблені в контексті еволюціонування методики О. Благовидової різноманітні вправи з вокальної техніки.

К. Новикова зазначає, що їх різноманіття та призначення для усунення конкретних виконавських недоліків (наприклад, вправи на резонування голосних, відпрацювання плавного звуковедення на короткому звукоряді, розвитку подовженого звуку на спокійному диханні, рівність звуку при інтервальних стрибках; опанування мелізмами; зміни динаміки на одному диханні; укріплення високої позиції, технічної гнучкості, гнучкості гортані та ін.) засвідчує наукову обґрунтованість методики О. Благовидової, «її цілісність та універсальність» [7, 108].

Інноваційним на той час аспектом виявилася відмова від демонстрування педагогом прикладу виконання твору або його уривку. Подібна тенденція, до якої звертається багато вчителів вокалу, є хибною, оскільки індивідуальність тембрів, звуковедення, специфіки формування звуку, тембрової забарвленості у різних регістрах та інших особливостей учнів не передбачає копіювання педагога, адже може призвести до небажаних негативних наслідків.

Альтернативою, впровадженою О. Благовидовою, стало пояснення під час занять доцільності використання того чи іншого методу – обґрунтовані, з залученням образних виразів, вказівки сприяли формуванню власної творчої індивідуальності студентів.

Створення інноваційного комплексного підходу до системи вокальної освіти, посприяло формуванню плеяди видатних українських вокалістів. Серед випускників О. Благовидової, професійну діяльність яких характеризує бездоганна вокальна техніка та вільне володіння голосом, багата творча уява та інтерпретація художнього бачення вокального матеріалу: З. Христич (народна артистка України), Н. Огренич (народний артист України), Л. Цуркан (народний артист України), І.Пономаренко (соліст Київської національної опери, народний артист України), А. Бойко (соліст Одеського театру опери і балету, народний артист України), Т. Мороз, А. Джамагорцян, В.Олейнікова (заслужені артисти України) та багато інших відомих вітчизняних артистів [4, 194]. Їх творчість, педагогічна та науково-педагогічна діяльність, у яких вони спираються на принципи й методи, розроблені О. Благовидовою, засвідчують значущий внесок методики в еволюціонування української школи академічного співу.

У сучасній системі академічної вокальної освіти сформувалося та затвердилося нове її розуміння – не лише як інституту та особливої форми мистецької свідомості, а й як соціально-культурного феномену, що сприяє передачі творчого і педагогічного досвіду, моральних норм та цінностей. Академічна освіта вокаліста наразі позиціонується як своєрідний комплекс у якому поєднано вдосконалення виконавської вокальної техніки, розвиток спеціальних музичних здібностей, художньо-творчого розвитку, формування духовно-творчих якостей особистості співака та його ставлення до вокального мистецтва. Відтак, важливими педагогічними умовами розвитку підготовки вокалістів є моделювання навчальних програм з урахуванням індивідуальних особливостей, з метою вдосконалення виконавських, педагогічних та дослідницьких здібностей студентів, створення творчих лабораторій, розширення ресурсів практикоорієнтованого (дуальної форми) навчання, активізація участі у музично-просвітницькій та концертній діяльності.

На підставі здійсненого аналізу методики і принципів вокальної школи О. Благовидової, можемо стверджувати, що її головні постулати є пріоритетними в національній академічній вокальній школі XXI ст.

Наукова новизна. Досліджено вокально-технологічні принципи школи О. Благовидової у контексті еволюціонування українського вокального мистецтва; проаналізовано культурологічні, психологічні й музично-педагогічні витоки формування особистості О. Благовидової та методичні

установки, сформовані на основі творчого досвіду педагога-виконавця; визначено педагогічні принципи та методи навчання вокальної школи О. Благовидової.

Висновки. Інноваційні принципи вокальної школи О. Благовидової сформувалися на основі кращих традицій італійського, російського та вітчизняного вокального мистецтва, багатого виконавського досвіду, індивідуального стилю, психологічних та педагогічних якостей, а також неординарного світогляду та осмислення специфіки сольної виконавської майстерності. Талановитому педагогу вдалося узагальнити існуючі та розробити на їх основі власні унікальні методичні установки, відповідно до потреб виконавської практики української національної школи академічного співу.

Література

1. Белов Е. Е. Понятие «вокальная школа» в историко-культурологическом анализе. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. 2009. № 4–5. С. 1344–1347.

2. Дедусенко Ж. В. *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції*: автореф. дис…. канд.. мистецтвознавства / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 20 с.

3. Котляревський І. А. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 7. Музикознавство : XIX–XX століття. С. 31–33.

4. Кривохатская О. И. Архив Ольг Николаевны Благовидовой в музейном собрании. *Вісник Одеського історико-краєзнавчого музею*. 2016. Вип. 15. С. 192–195.

5. Лебедева И. А. О. Н. *Благовидова – педагог*. Москва : Музыка, 1984. 82 с.

6. Мельник А. В. Вокальная школа как художественно-методическая парадигма. *Вісник Міжнародного Слов'янського університету. Серія : Мистецтвознавство.* 2012. Т. XV. № 1. С. 17–27.

7. Новикова К. Ю. Педагогічна творчість Ольги Благовидової в контексті становлення Одеської вокальної школи. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2011. Вип. 25. С. 102–109.

8. Одесский историко-краеведческий музей. *Личный архив О. Н. Благовидовой.* Інв. № Д-5766.

9. *О. Н. Благовидова : статьи и материалы к 100-летию со дня рождения* / гл. ред. А. В. Сокол. Одесса : издательско-полиграфическое предсприятие «Печатный дом», 2005. 136 с.

10. Трифонова И. О. *Академическое вокальное искусство как социокультурный феномен*: дис. … канд. философских наук / Тюменский государственный университет. Тюмень, 2011. 183 с.

References

1. Belov, E. E. (2009). The concept of «vocal school» in historical and cultural analysis. *News of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*, 4–5, 1344–1347 [in Russian].

2. Dudusenko, Zh. V. (2002). *Performing piano school as a genus of cultural tradition*. Extended abstract of a candidate's thesis. Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].

3. Kotlyarevsky, I. A. (2000). Paradigmatic aspects of the development of the conceptual apparatus of musicology. *Scientific Herald of the National Musical Academy of Ukraine named after. P. I. Tchaikovsky*, 7, 31–33 [in Ukrainian].

4. Krivokhatskaya, O. I. (2016). The archive of Olga Blagovidova as a part of the museum collection. *Bulletin of the Odessa Regional History Museum*, 15, 192–195 [in Russian].

5. Lebedeva, I. A. (1984). *O.N. Blagovidova – teacher*. Moscow: Music [in Russian].

6. Melnik, A.V. (2012). Vocal school as an artistic and methodological paradigm. *Bulletin of the International Slavic University*, 1, 17–27 [in Russian].

7. Novikova, K. Yu. (2011). Pedagogical work of Olsha Blagovidova in the context of the formation of the Odessa vocal school. *Bulletin of the Kiev National University of Culture and Arts*, 25, 102–109 [in Ukrainian].

8. Odessa Regional History Museum. *Personal archive O. N. Blagovidova*. Inv. no. D-5766 [in Russian].

9. Sokol, A.V. (Ed.) (2005). *O. N. Blagovidova: articles and materials on the 100th anniversary of his birth.* Odessa: publishing house "Printing House" [in Russian].

10. Trifonova I. O. *Academic vocal art as a sociocultural phenomenon*. Candidate's thesis. Tyumen : Tyumen State University [in Russian].

УДК 792.82:7.091.6(477)”1904/2018”

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

ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ РЕДАКЦІЙ БАЛЕТУ Л. ДЕЛІБА «КОППЕЛІЯ» НА СЦЕНІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ УКРАЇНИ

Мета роботи. Вивчення особливостей хореографічних редакцій балету Л. Деліба «Коппелія», створених українськими та зарубіжними балетмейстерами. **Методологія роботи** включає використання наступних культурологічних методів дослідження: порівняльно-історичного, структурно-функціонального, семіотичного, системного аналізу тощо. **Наукова новизна** публікації полягає в узагальненні інформації з історії створення балету «Коппелія» на сцені Національної опери України. **Висновки**. На київській сцені «Коппелію» було вперше поставлено балетмейстером Ф. Віттігом у 1904 році. В радянський час до твору Л. Деліба зверталися хореографи: І. Чистяков, В. Рябцев, М. Дисковський, С. Сергєєв, О. Віноградов, А. Шекера. У травні 2018 року на сцені Національної опери України балет було поставлено силами вихованців Київського хореографічного училища в редакції В. Малахова. Отже, балет став важливим стартовим майданчиком для набуття цінного сценічного досвіду та розвитку майстерності юних зірок вітчизняного балету.

Ключові слова: Лео Деліб, «Коппелія», український балетний театр, мистецтво балетмейстера, класичний танець.

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

К истории создания редакций балета Л. Делиба «Коппелия» на сцене Национальной оперы Украины

Цель работы. Изучение особенностей хореографических редакций балета Л. Делиба «Коппелия», созданных украинскими и зарубежными балетмейстерами. **Методология работы** включает использование следующих культурологических методов исследования: сравнительно-исторического, структурно-функционального, семиотического, системного анализа и др. **Научная новизна** публикации заключается в обобщении информации по истории создания балета «Коппелия» на сцене Национальной оперы Украины. **Выводы.** На киевской сцене «Коппелия» была впервые поставлена балетмейстером Ф. Виттигом в 1904 году. В советское время к произведению Л. Делиба обращались хореографы И. Чистяков, В. Рябцев, М. Дисковский, С. Сергеев, О. Виноградов, А. Шекера. В мае 2018 года на сцене Национальной оперы Украины балет был поставлен силами воспитанников Киевского хореографического училища в редакции В. Малахова. Таким образом, балет «Коппелия» стал важной стартовой площадкой для приобретения ценного сценического опыта и развития мастерства юных звезд отечественного балета.

Ключевые слова: Лео Делиб, «Коппелия», украинский балетный театр, искусство балетмейстера, классический танец.

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

The insides to L. Deliba’s creation of the Coppelia ballet version performed on stage of National opera and ballet theatre in Kyiv

Purpose of the article is exploring the peculiarities of choreographical editions of Leo Delibes ballet «Coppelia», which were created by Ukrainian and foreign ballet masters. **Methodology:** use of the next culturological methods of research: historical and comparative, structural and functional, semiotic, systematical. **Scientific novelty:** synthesis of the information from the history of the creation of «Coppelia» in the National opera and ballet theatre named after T. Shevchenko. **Conclusions:** «Coppelia» was firstly staged in Kyiv by F. Vittig in 1904. In the Soviet period to the work of Delibes approached such choreographers as I. Chistyakov, V. Ryabcev, M. Dyskovskiy, S. Sergeev, O. Vinogradov, A. Shekera. «Coppelia» was staged by inmates of Kyiv choreographically academy edited by V. Malahov in the National opera and ballet theatre named after T. Shevchenko in May 2018. So, the ballet became a vital launching pad for gaining valuable scenic experience and development dancing skills of young stars of domestic ballet.

Key words: Leo Delibes, «Coppelia», Ukrainian ballet theatre, ballet, classical dance.

Актуальність теми дослідження. Вже понад сто десять років (з перервами) балет «Коппелія» французького композитора Лео Деліба прикрашає репертуар Національної опери України. Вперше показаний в Києві у 1904 році, він продовж всього XX століття залишався предметом зацікавлення вітчизняних та зарубіжних постановників й витримав близько десяти хореографічних редакцій (Ф. Віттіг, І. Чистяков, В. Рябцев, М. Дисковський, С. Сергєєв, О. Віноградов, А. Шекера, В. Малахов). Актуальність дослідження зумовлена небхідністю вивчення історії створення балету

© Білаш О. С., 2018

Л. Деліба на сцені головного музичного театру України[1], яка доповнить загальну хронологію його репертуарного літопису. *Хронологічні межі роботи* охоплюють 1904–2018 роки. Верхня дата пов'язана із першим показом балету у стінах Київської міської опери, нижня – із нещодавньою прем'єрою «Коппелії» на сцені театру в редакції В. Малахова.

Метою публікації стало вивчення особливостей хореографічних редакцій балету Л. Деліба «Коппелія», створених українськими та зарубіжними балетмейстерами. Досягнення поставленої мети потребує вирішення таких *актуальних завдань*: розглянути історіографію проблеми; висвітлити історико-культурне підґрунтя для виникнення першої редакції балету «Коппелія» балетмейстера А. Сен-Леона в 1870 році; дослідити хронологію спектаклів, поставленних на музику Л. Деліба українськими та зарубіжними балетмейстерами на київській сцені; визначити важливість «Коппелії» як стартового майданчика для розвитку майстерності майбутніх зірок вітчизняного балету.

Аналіз останніх досліджень та публікацій довів, що балет «Коппелія» неодноразово обговорювався у статтях та монографіях радянських науковців, які займалися дослідженням історії світового балетного театру (Ю. Бахрушин, Ю. Слонімський) [1], [9], розглядали окремі танцювальні редакції твору Л. Даліба, поставлені в різний час на українській сцені, аналізували композиційні особливості цих вистав та характер акторської роботи, задіяних в них виконаців (Л. Зіхлінська, Н. Кошара, Т. Мар'янівська, О. Матушек, В. Чаговець) [2, 6–7], [4, 3], [5, 3], [6, 4], [12, 2]).

Серед досліджень пострадянських мистецтвознавців, які вивчали досягнення українського балету ХХ століття й фрагментарно розглядали характер окремих редакцій балету «Коппелія», створених вітчизняними хореографами, варто назвати академічні праці відомого українського балетознаця Ю. Станішевського – «Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність» (Київ, 2002) [10] та «Український балетний театр» (Київ, 2008) [11]. Окреме зацікавлення викликали сучасні балетознавчі рецензії на виству «Коппелія» в редакції А. Шекери 1999 року, підготовлені Т. Мовчан [7, 4] та С. Олексюком [8], в яких надається аргументовний аналіз щодо позитивних надбань та певних прорахунків балетмейстера.

Таким чином, історіографія проблеми представлена досить широким колом мистецтвознавчих матеріалів, які відтворюють історію створення балету «Коппелія» на українській сцені. Проте, вони розрізнені й не пов'язані між собою, отже, потребують ретельного наукового узагальнення.

Виклад основного матеріалу. Балет «Коппелія» (повна назва – «Коппелія, або Красуня із блакитними очима») Л. Деліба вперше був поставлений в 1870 році у Парижі балетмейстером Артуром Сен-Леоном. В основу лібрето, написаного Ш. Нюїтером було покладено новелу відомого німецького письменника Е.-Т.-А. Гофмана «Пісочна людина». Вибір літературного твору був не випадковим. На думку театрального історика Ю. Слонімського, А. Сен-Леон, насамперед, розраховував на популярність літератора-романтиста. «У той час, – писав балетознавець, – Франція переживала другу хвилю інтересу до його творчості; перша нахлинула в 1830-і роки, коли стовпи романтичної літератури оголосили Гофмана своїм однодумцем і популяризували його твори в численних перекладах» [9, 229].

Проте, драматургічна канва обох творів – літературного і балетного – істотно різнилася між собою. Гофман запропонував читачеві фантастичну історію про молодого чоловіка, який закохався в ляльку. Твір письменника розповідав про тяжкі переживання героя й закінчувався трагічною розв'язкою – втратою любові, загибеллю героїні і божевіллям героя. На противагу новелі, А. Сен-Леон запропонував побутову історію, де низка сюжетних перипетій була побудована на смішних ситуаціях і закінчувалася щасливою розв'язкою – викриттям містифікацій з ляльками і триумфом любові героїв. У його балетному творі головувала героїня – весела, смілива дівчина, яка відвойовувала коханого в уявної суперниці; в новелі, навпаки – на перший план виходив герой. «Балет зводить зміст вистави до забавної події, – писав вже згадуваний Ю. Слонімський. – В оповіданні творець ляльки – маніяк, носій химерної суміші реального і фантастичного. У балеті він дивак, який повірив у здатність за допомогою чорної магії вдихнути в ляльку людське життя [...]. В оповіданні дія відбувається в Німеччині, в балеті – «на кордонах Галичини». Простим радощам життя в балеті протиставлена механічна краса і бездушність ляльок, але зроблено це досить поверхнево, не серйозно» [9, 230].

Щоб зрозуміти мотиви балетмейстера, які спонукали його настільки радикально змінити драматургію вистави (з трагедії на комедію), варто сказати кілька слів про характер його творчості. Отже, практично всі постановки Сен-Леона мали розважальну форму, в них було багато трюків, барвистих танцювальних виходів і технічних фокусів. Хореограф майстерно володів мистецтвом сценічних ефектів, використовуючи чудеса технічних нововведень – піротехніки та електрики, тим

[1] У минулому – Київської міської опери, Державного оперного театру ім. К. Лібкнехта, Київської державної академічної української опери, Академічного театру опери та балету УРСР ім Т. Шевченка.

самим підкоряючи глядача зовнішнім блиском, химерністю, яскравістю костюмів і декорацій, при цьому позбавлюючи образи глибини філософського змісту. Відомий історик балету Ю. Бахрушин так охарактеризував творчість А. Сен-Леона: «Він поєднував у собі майстерність скрипаля-віртуоза, композитора, диригента оркестру, танцівника, балетмейстера, викладача танців, лібретиста, теоретика та історика балету і, крім того, володів ледве не десятьма європейськими мовами. Але незважаючи на це, Сен-Леон був спритним і безпринципним ділком в балеті. Він першим став розглядати мистецтво балету як товар, який варто створювати з найменшими витратами, а збувати з рук із найбільшою вигодою. Ні принципів, ні ідеалів, ні батьківщини для нього не існувало – він був космополіт, готовий заради грошей піти на будь-який компроміс» [1, 137].

Безумовно, виникає питання: чому ж «Коппелія» – на перший погляд, балетний твір із поверхневою драматургією залишався затребуваним на театральній сцені продовж майже ста п'ятдесяти років?

Відповідь, насамперед, криється в оригінальності музики Л. Деліба. Вона збагачена простотою музичних виразів, які надають танцювальним сценам життєвої достовірності. «Музика майже відчутно «малює» портрет головної героїні, багатоликої в своїх проявах: з одного боку, примхливої, веселої, пустотливої, з іншого – задумливої, ніжної, ласкавої. Серія невеликих соло, варіюючи музичну тему, знайомить з різними за характером подругами Сванільди, об'єднуючи всіх в заключній варіації, яка являє собою оригінальну балетну коду» [9, 232].

Історія створення балету «Коппелія» на київській сцені бере початок у 1904 році, коли запрошений балетмейстер Ф. Віттіг та італійська прима-балерина Б. Джелатто представили киянам балет-пантоміму на дві дії і три картини «Коппелія, або Дівчина з блакитними очима» (диригент – Є. Купер, художник – І. Савицький) [10, 98-99]. Але справжню перлину академічної спадщини на музику Л. Деліба в редакції М. Петіпа та Л. Іванова представила киянам труппа артистів петербурзького імператорського Маріїнського театру (на чолі з О. Смирновою та М. Обуховим), яка гастролювала в Києві у травні 1911 року.

З настанням радянських часів, головний музичний театр України (тоді − Української СРСР) представив «Коппелію» у театральному сезоні 1922–1923 років – балет було поставлено російським режисером й хореографом І. Чистяковим. Про останнього відомо, що він прибув до Києва у 1917 році з Санкт-Петербургу разом з дружиною – балериною О. Гавриловою (згодом відома українська балетна прима). Поряд із педагогічною діяльністю (відкрив танцювальну школу для дітей та підлітків) з 1922 року І. Чистяков почав працювати на сцені Міського театру. Окрім «Коппелії» він долучився до реалізації таких балетів академічної спадщини як «Марна пересторога» П. Гертеля, «Горбоконик» Ц. Пуні, «Чари сну» (музика збірна, разом з Р. Баланотті). Про виставу «Коппелія» крім самого факту постановки, відомо не багато. З'ясовано лише, що у роботі хореографу допомагали диригент М. Штейман та художник С. Евенбах.

1927 року на сцену Київської державної академічної української опери (нова назва Міського театру з 1926 року) балет «Коппелія» переніс з Харкова відомий артист Большого театру, визнаний майстер пантоміми – В. Рябцев. Його головним завданням в роботі над виставою стало не лише формування нового балетного репертуару українських театрів, а й підготовка місцевих танцівників до технічно складних партій в спектаклях академічної спадщини. В роботі хореографу допомагали диригент М. Михайлов та художник С. Евенбах. Роль Сванільди виконала вітчизняна прима-балерина А. Яригіна, яка за свідченням рецензентів вразила глядачів «легкістю високих стрибків, скульптурною виразністю поз, блискучою технікою стрімких обертань» [10, 322]. Подія відбулася у рамках проекту Оперного об'єднання між київським, харківським та одеським театрами опери та балету. Проте, постановку було розкритиковано за її орієнтацію на виставу московського Большого театру (зокрема, на спектакль О. Горського), визнано «традиціоналістською», далекою від модних експериментів і гучних декларацій про осучаснення репертуару театру [10, 321].

1928 року новий балетмейстер театру М. Дисковський, який змінив В. Рябцева, «новив» балет Л. Деліба. Хореограф-новатор заперечував необхідність збереження класичної балетної спадщини й робив акцент на синтезі пантомімічної вистави, ритмізованої пластики, театралізованої фізкультури та елементів акробатики. До переробленої «Коппелії» М. Дисковський додав велику кількість побутово-пантомімних сцен та слабко пов'язаних із сюжетом акробатично-танцювальних дивертисментів, які, на жаль, не «оновили» спектакль, а навпаки – наповнили його шаблонами і трафаретами [10, 322].

Тонке розуміння природи класичного танцю продемонстрував у «Коппелії» балетмейстер Сергій Сергєєв. На жаль, спектакль став останньою балетною прем'єрою, яка була показана у стінах Київського державного театру опери та балету ім. Т. Шевченка перед його евакуацією до Уфи у 1941 році (диригент – Я. Розенштейн, художник – Л. Косьміна). У сезоні 1942–1943 років після злиття Київського та Харківського ДАТОБ в єдиний колектив, який продовж 1942–1944 років базувався в Іркутську, балет «Коппелія» було відновлено С. Сергєєвим в декораціях М. Варпеха. Головні ролі у виставі виконали А. Васильєва

(Сванільда) та О. Соболь (Франц). Після повернення балетної трупи театру до Києва у 1944 році, виставу було поновлено на столичній сцені. У 1954 році «Коппелію» в хореографії С. Сергєєва відновили педагоги-репетитори Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, колишні виконавиці головної ролі, екс-балерини А. Васильєва та Н. Верекундова (диригент – Б. Чистяков, художник – М. Варпех).

Нову танцювальну редакцію вистави навесні 1983 року представив в Києві відомий ленінградський балетмейстер Олег Віноградов. Її було створено на прохання завідуючої балетної трупи театру і художнього керівника Київського хореографічного училища Галини Кирилової, й втілено силами учнів навчального закладу. Варто наголосити, що Кирилова звернулася до «Коппелії» не випадково. По-перше, вона намагалася розширити репертуарні межі Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка за рахунок балетів академічної спадщини; по-друге – мала за необхідне створити умови для здобуття учнями цінного сценічного досвіду у цілісних спектаклях на прикладі нових досягнень сучасної хореографії. Старший методист училища, відомий педагог класичного танцю Л. Зіхлінська писала з цього приводу: «Для стилю відомого хореографа характерні сучасна танцювальна лексика, виразна й лаконічна пластична мова. В спектаклі О. Віноградова психологічні стани героїв, найважливіші драматичні ситуації розкриваються засобами танцю, а не пантоміми. Широке використання хореографом обертань, стрибків і навіть акробатичних трюків вимагає від юних артистів витривалості, хорошої координації, володіння складними технічними прийомами. У жіночий танець постановник вводить елементи чоловічого танцю і – навпаки» [2, 7]. У головних партіях вистави поряд із обдарованою молоддю хореографічного училища (І. Скрипник, Т. Білецька, А. Козлов, Л. Білецька, Т. Чиженко, Д. Клявін, І. Парсєгов, В. Попов, М. Пономаренко тощо) взяли участь вже досвічені майстри сцени – А. Козлов та В. Савченко. Диригентом спектаклю виступив К. Єременко, оформили виставу художники В. Окунєв та І. Прес.

У лютому 1999 року відбулася чергова прем'єра балету «Коппелія» в редакції відомого українського балетмейстера А. Шекери, поставлена на замовлення німецької гастрольної фірми «Ланграф». Приступаючи до втілення замислу, хореограф декларував прагнення відмовитися від хрестоматійного «казкового» трактування «Коппелії» й відобразити філософічність новели Е.-Т.-А. Гофмана «Пісочна людина», покладеної в основу її лібрето. Поряд з А. Шекерою над виставою працювали диригент О. Баклан та сценограф М. Левитська. Головні партії у музичному спектаклі виконала талановита молодь театру, солісти: О. Горбач, А. Кожокару, Н. Лабезнікова (Сванільда), О. Гамаюнов, А. Дацишин, М. Мотков (Франц). У другорядних ролях були задіяні: К. Алаєва, Н. Гончар, Н. Калиниченко, Ю. Касьян, М. Лавроненко, С. Павліченко, І. Скрипник, С. Такіта (подруги Сванільди), М. Абраменко, І. Буличов, С. Єгоров, Є. Колесник, С. Тихий, О. Шаповал (друзі Франца). Особливу увагу глядача привернули характерні танці, які виконали Є. Карцов, Д. Круглов (китайські ляльки), М. Лавроненко, О. Льозова (іспанські ляльки), В. Счастлива, О. Пушкіна (пастушки). Психологічно достовірний, суперечливий образ чарівника Коппеліуса створили Д. Клявін, О. Токар, В. Чуприн.

Цікаво, що прем'єрний показ одразу розділив критиків та рецензентів на два протилежних табори: перші (Ю. Станішевський, Т. Швачко тощо) вважали, що виставу, «сповнену чарівних мелодій та іскристих танцювальних ритмів» було поставлено з «щедрою вигадкою і високою хореографічною культурою» [10, 593]; другі (С. Олексюк, Т. Мовчан) підкреслювали, що незважаючи на деякі ефектні номери, часто-густо продовж вистави «побутова пантоміма витісняла поезію, а набір нескладних рухів заміняв легкість і політність класичного танцю» [8]. Мистецтвознавець Ю. Станішевський, розглядаючи драматургійні вузли спектаклю, акцентував на художній цілісності, завершеності кожного епізоду спектаклю, поєднанні всіх складових частин спектаклю у загальну широку панораму: «А. Шекера поставив балет з великим розмахом, захопивши глядачів масовою полум'яною мазуркою на 16 пар у першій дії та запальним, темпераментним угорським чардашем у другій» [10, 595]. Його опонент С. Олексюк у публікації «Акробатика підім'яла лірику» («День», 1999, 9 лютого) наголошував на явних прорахунках балетмейстера. Зокрема, він писав: «Парадокси починаються вже з першого епізоду. Під звуки чарівного вальсу на сцену вибігають четверо юнаків, а за ними – героїня Сванільда. Те, що виконують солісти, нагадує скоріше не танець, а акробатичний етюд. Юнаки з бадьорою лютістю маніпулюють переляканою дівчиною, завершуючи номер композицією, що нагадує фізкультурну піраміду» [8].

Незважаючи на протилежність думок, які викликав показ вистави, після дебюту балету на київській сцені його було показано в рамках гастрольного туру балетної трупи Національної опери України в Німеччині та Швейцарії, де спектакль отримав високі оцінки європейської критики.

У травні 2018 року нову редакцію «Коппелії», поставлену силами учнів Київського хореографічного училища, здійснив колишній прем'єр Берлінської опери Володимир Малахов (диригент – В. Олейник, сценограф – відомий німецький театральний художник Д. Ейсенман). Відомо, що у виставі беруть участь 3 склади учасників по 60 танцівників у кожному. Спектакль увійшов до постійного репертуару Національної опери України із запланованими 5–6 показами на рік. Цікаво, що на прем'єрі «Коппелії» 5 травня її постановник виконав в балеті пантомімну роль Коппеліуса. Про свою роботу з українськими дітьми В. Малахов зазначав: «Я намагаюся бути добрим, щоб мене розуміли. Мета педагога – досягти

високих результатів. А постановка балету, різних хореографічних етюдів, партій – нелегка робота […]. Я вимогливий, але коли працюю з дітьми – з розумінням ставлюся до них, адже вони втомлюються. З іншого боку, з ними працювати набагато легше, ніж з артистами. Сказав дітям, як батько, що це треба – і вони виконують» [3].

Таким чином, наукова новизна публікації полягає в узагальненні інформації з історії створення балету «Коппелія» на сцені Національної опери України в редакціях вітчизняних та зарубіжних балетмейстерів. Підсумовуючи матеріал, викладений в основному розділі публікації, наголосимо на наступних висновках:

1. Історіографія проблеми умовно поділяється на два періоди: радянський, пострадянський й представлена іменами таких відомих українських та російських мистецтвознавців, як: Ю. Бахрушин, Ю.Слонімський, Ю. Станішевський, Н. Кошара, Т. Мар'янівська, О. Матушек, В. Чаговець тощо.

2. Історико-культурним підґрунтям для створення першої редакції балету «Коппелія» балетмейстером А. Сен-Леоном в 1870 році стала творчість популярного у Франції німецького письменника-романтика Е.-Т.-А. Гофмана, яку відрізняло тяжіння до фантастики та містики. В основу лібрето балету «Коппелія» було покладено новелу «Пісочна людина».

3. На київській сцені «Коппелію» було вперше поставлено балетмейстером Ф. Віттігом у 1904 році. В радянський час до твору Л. Деліба зверталися хореографи: І. Чистяков, В. Рябцев, М. Дисковський, С.Сергєєв, О. Виноградов, А. Шекера. У травні 2018 року на сцені Національної опери України балет було поставлено силами вихованців Київського хореографічного училища в редакції В. Малахова.

4. Починаючи з 1980-х років, коли «Коппелію» було вперше підготовлено учнями Київського хореографічного училища, балет став важливим стартовим майданчиком для набуття цінного сценічного досвіду та розвитку майстерності юних зірок вітчизняного балету.

Підкреслимо, що отримані наукові підсумки лише частково вирішують проблематику питання. Отже, вона потребує подальшого мистецтвознавчого осмислення та узагальнення з викладенням отриманих результатів у спеціалізованих монографіях з історії вітчизняного балету.

Література

1.Бахрушин Ю. История русского балета. Москва: Просвещение, 1977. 287 с.

2.Зіхлінська Л. Радість передається глядачам. *Театрально-концертний Київ*.1982. № 18. С. 6–7.

3.Кондратенко М. Володимир Малахов: Я хочу бути корисним для України. *Український інтерес*. 2017. 8 грудня. URL: https://uain.press/interview/volodymyr-malahov-ya-hochu-buty-korysnym-dlya-ukrayiny-614333 (дата звернення - 30.08.2018).

4.Кошара Н. Казку танцюють діти. *Робітнича газета*. 1982. 21 липня. С. 3.

5.Марьяновская Т. Это праздник. *Правда Украины*. 1982. 21 июля. С. 3.

6.Матушек О. Молодечий запал «Коппелії». *Прапор комунізму*. 1983. 2 лютого. С. 4.

7.Мовчан Т. Если кукла выйдет плохо, назовем ее «бедняжка». *Киевские ведомости*. 1999. 15 февраля. С. 4.

8.Олексюк С. Акробатика подмяла лирику. «Коппелия» Делиба – снова в репертуаре Национальной оперы. *День*. 1999. 9 февраля. URL: https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/akrobatika-podmyala-liriku (дата звернення - 30.08.2018).

9.Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. Очерки. Либретто. Сценарии. Москва: Искусство, 1977. 343 с.

10. Станішевський, Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. 734 с.

11. Станішевський Ю. Український балетний театр. Київ: Музична Україна, 2008. 411 с.

12. Чаговець В. Коппелия. *Советская Украина*. 1941. 16 января. С. 2.

References

1. Bakhrushin Y. (1977). The history of Russian ballet. Moskva: Prosveshcheniye [in Russian]

2. Zikhlinskaya L. (1982).Joy is transmitted to viewers. Teatral′no-kontsertnyy Kyiv, 18 [in Ukrainian].

3. Kondratenko M. (2017 8th of December). Volodymyr Malakhov: I want to be useful to Ukraine. Ukrayins′kyy interes. Retrieved from URL: https://uain.press/interview/volodymyr-malahov-ya-hochu-buty-korysnym-dlya-ukrayiny-614333.

4. Koshara N. (1982 21th of July). Children dance the fairy tale. Robitnycha hazeta, 3 [in Ukrainian].

5. Mar'yanovskaya T(1982 21th of July). This is a holiday. Pravda Ukrainy, 3 [in Ukrainian].

6. Matushek O. (1983 2th of February). The youthful zeal of "Coppelia". Prapor komunizmu, 4 [in Ukrainian].

7. Movchan T. (1999 15th of February). If the doll comes out badly, let's call it "poor thing". Kiyevskiye vedomosti, 4 [in Ukrainian].

8. Oleksyuk S. (1999 9th of February). Acrobatics crushed the lyrics. "Coppelia" Delibes - again in the repertoire of the National Opera. Den'. Retrieved from . URL: https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/akrobatika-podmyala-liriku.

9. Slonimsky Yu. (1977). Dramaturgy of the ballet theater of the XIX century. Essays. Libretto. Scenarios. Moskva: Iskusstvo [in Russian]

10. Stanishevskiy, Y.(2002). The National Opera House of Ukraine named after Taras Shevchenko in Kiev, history and contemporary. Kiev: Musicak Ukraine [in Ukrainian].

11. Stanishevskiy, Y.(2008). Ukrainian ballet theatre .Kiev: Musicak Ukraine [in Ukrainian].

12. Chagovets' V.(1941 16th of January). Coppelia. Sovetskaya Ukraina, 2 [in Ukrainian].].

УДК 78.01:787.6

Яницький Тарас Йосипович,
Заслужений артист України,
доцент кафедри музичного мистецтва
Інституту мистецтв Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-3320-4088
yanitskiy@gmail.com

УКРАЇНСЬКА КАПЕЛА БАНДУРИСТІВ ПІВНІЧНОЇ АМЕРИКИ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН (ДО СТОРІЧЧЯ ДІЯЛЬНОСТІ)

Метою статті є висвітлення творчої діяльності Української капели бандуристів Північної Америки ім. Тараса Шевченка, колективу, що служить національному мистецтву і збереженню пісенних традицій українського народу. **Методологія дослідження** полягає в аналізі історичних подій та детермінантності їх впливу на діяльність капели бандуристів. **Наукова новизна.** Уперше діяльність Української капели бандуристів Північної Америки ім. Тараса Шевченка досліджується в загальному контексті розвитку бандурного ансамблевого виконавства. Розглядається становлення та еволюція колективу, концертна та просвітницька діяльність, унікальність репертуару. **Висновки.** Підсумовуючи творчі досягнення Української капели бандуристів Північної Америки ім. Тараса Шевченка – з огляду на складний історичний період – підкреслюється динамічне творче зростання колективу до рівня високого професіоналізму, що спонукало до активної концертної діяльності на кращих сценах США, Канади, Австралії, Європи та України. Зауважується, що мотивація та сутність діяльності капели бандуристів полягає в її національній обізнаності та збереженні традиційної української культури, символом якої є бандура. Примітно, що капела бандуристів не змінила характер свого репертуару при виконанні своєї місіонерської ролі. Висвітлюються процеси становлення і розвитку колективу в історичному аспекті, починаючи відпочатку ХХ ст., коли у 1902 р. у Харкові відбувся XII археологічний з'їзд, на якому виступила група народних музикантів зорганізована видатним бандуристом і громадським діячем Гнатом Хоткевичем. Фактично ця група стала праобразом майбутньої капели бандуристів, що носить ім'я Тараса Шевченка.

Ключові слова: Українська капела бандуристів Північної Америки ім. Тараса Шевченка, мотивація діяльності, місійна роль, кобзарство, репертуар, бандуристи, стиль виконання, українська пісня.

Яницкий Тарас Иосифович, *заслуженный артист Украины, доцент кафедры музыкального искусства Института искусств Киевского национального университета культуры и искусств*

Украинская капелла бандуристов Северной Америки имени Тараса Шевченко как феномен искусства (к столетию деятельности)

Целью статьи является освещение творческой деятельности Украинской капеллы бандуристов Северной Америки им. Тараса Шевченко, коллектива, который служит национальному искусству и сохранению песенных традиций украинского народа. **Методология исследования** заключается в анализе исторических событий и детерминантности их влияния на деятельность капеллы бандуристов. **Научная новизна**. Впервые деятельность Украинской капеллы бандуристов Северной Америки им. Тараса Шевченко рассматривается в общем контексте развития бандурного ансамблевого исполнительства. Также рассматривается становление и эволюция коллектива, концертная и просветительская деятельность, уникальность репертуара. **Выводы.** Подытоживая творческие достижения Украинской капеллы бандуристов Северной Америки им. Тараса Шевченко– учитывая сложный исторический период – подчеркивается динамический творческий рост коллектива до уровня высокого профессионализма, что побудило к активной концертной деятельности на лучших сценах США, Канады, Австралии, Европы и Украины. Подчеркивается, что мотивация и сущность деятельности капеллы заключаются в ее национальном сознании и сохранении традиционной украинской культуры, символом которой является бандура. Примечательно, что капелла не изменила характер своего репертуара при выполнении своей миссионерской роли. Освещаются процессы становления и развития коллектива в историческом аспекте, начиная с ХХ в., когда в 1902 г.. В Харькове состоялся XII археологический съезд, на котором выступила группа народных музыкантов, организованная выдающимся бандуристом и общественным деятелем Гнатом Хоткевичем. Фактически эта группа стала прообразом будущей капеллы бандуристов, носящий имя Тараса Шевченко.

Ключевые слова: Украинская капелла бандуристов Северной Америки им. Тараса Шевченко, мотивация деятельности, миссионерская роль, кобзарство, репертуар, бандуристы, стиль исполнения, украинская песня.

©Яницький Т. Й., 2018

Yanytskyi Taras, *Honoured artist of Ukraine, assistant professor, Kyiv National University of Culture and Arts*

The artistic phenomenon of the Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus of North America on the occasion of its centennial

The purpose of the article is to highlight the creative activity of the Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus of North America as a tool of service to the national art and preservation of song tradition of the Ukrainian people. **The methodology** of the research comprises an analysis of historical events and a determination of its influence on the activity of the bandurist ensemble (Capella). **Scientific Novelty**. For the first time the activity of the Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus of North America Is analyzed in the general context of the development of bandura ensemble performance. The focus is given on the formation and evolution of the collective, its concert and educational activity, and the uniqueness of its repertoire. **Conclusions**. Despite the historical difficulties in the functioning of Ukrainian Bandurist Chorus, the ensemble was constantly mastering its artistic skills and achieving a high professional performance level, making appearances on the best stages of the United States, Canada, Australia, Europe, and Ukraine. The article brings to light the founding processes and the development of the ensemble from a historical aspect, beginning with the early 20th century when the Twelfth Archeological Conference took place in Kharkiv Ukraine. The article emphasizes that the motivation and essence of the ensemble's activity are in its national awareness and the preservation of traditional Ukrainian culture, the symbol of which is the bandura. It is noteworthy that the ensemble (Capella) has not changed the character of its repertoire in carrying out its missionary role.

Key words: Ukrainian Bandurist Chorus of North America, the motivation of activity, the mission role, kobzar performance, repertoire, bandurists, style performance, Ukrainian song.

Актуальність теми дослідження. Короткий час української державності, період більшовицької та німецької окупації України охарактеризований у статті згідно із характером історичних подій, що відобразилися на функціонуванні капели бандуристів. Підкреслюється, що мотивація і сенс діяльності капели – в утвердженні національної свідомості та збереженні традиційної культури українського народу, символом чого є бандура. Зазначається, що капела не змінила характеру свого репертуару виконуючи свою місійну роль.

Аналіз досліджень і публікацій. Основне дослідження з творчості капели належить У. Самчуку – «Живі струни. Бандура і бандуристи» [3]. Проте останніми роками з'явилися публікаії про діяльність українських бандуристів діаспори – С. Наріжного [2], В. Зубеляка [1], а також публікації співвітчизників за кордоном – А. Горняткевича [6-7], В. Литсіва [9], Н. Кононенко [8].

Мета дослідження: прослідкувати етапи становлення капели, її концертно-гастрольну діяльність, особливості репертуару для виявлення ознак виконавського стилю колективу.

Виклад основного матеріалу. Характеризуючи перебування в США, м. Детройт з 1949 р., підкреслюється, що капела бандуристів імені Тараса Шевченка має можливість вільно працювати і розвиватися у вільній країні, долаючи, переважно матеріальні проблеми, поєднуючи фізичну працю з музичною творчістю.

Численні успішні концерти на теренах США, Канади, Європи, Австралії, а також на своїй історичній Батьківщині Україні, утверджують капелу в доцільності її творчої праці.

В 1902 році, у Харкові, відбувся XII Археологічний з'їзд, на котрому виступив видатний бандурист, композитор, етнограф, драматург Гнат Хоткевич з палкою промовою на захист переслідуваних царською владою кобзарів. На цьому ж з'їзді відбувся успішний виступ групи народних музикантів із семи бандуристів, трьох лірників, двох скрипалів та одного контрабаса під орудою Гната Хоткевича, котрих він організував. Цей гурт став провісником майбутньої капели бандуристів. Згодом у 1918 році, за Гетьманщини, знаний бандурист Василь Ємець спричинився до створення в Києві першої, вже державної капели бандуристів, під назвою «Кобзарський хор». А вже 3 листопада 1918 року в театрі Бергоньє, нині імені Лесі Українки, в Києві відбувся перший їх концерт, що пройшов з великим успіхом. Його учасники: Михайло Теліга, Хведір Діброва, Олексій Дзюбенко, Михайло Панченко та художній керівник Василь Ємець – видатний бандурист, майстер бандури, що на власній бандурі виконував класичні твори: Людвіга Бетховена, Фредеріка Шопена, Франца Шуберта та ін., що пояснює його одяг у класичному стилі.

Створення капели кобзарів (Кобзарського хору) відбулося за великої прихильності тодішньої влади. Ця капела дала початок організації капели державного типу і таким чином введена до системи державної культури народу, як один з її складників, що створили певну традицію, подолати не змогли навіть більшовики. На жаль, для Київської капели бандуристів ця щаслива пора скоро минає. В 1919 році до Києва вдерлися навала більшовиків і уряд Директорії відходить до Кам'янця-Подільського. Після втрати Україною державності капела розпадається. Василь Ємець емігрує в Європу, дає концерти в Німеччині, Чехословаччині. В Празі він відкриває школу гри на бандурі, в котрій вчилися, зокрема, Михайло Теліга, студенти, професори. Тут, в 1926 році, Василь Ємець створює капелу бандуристів. Організатори капели і самі капеляни глибоко усвідомлювали свою місію і роль у пробудженні національної свідомості українського народу в ці нелегкі часи.

Екстраполюючи давні кобзарські традиції на нинішнє кобзарство Улас Самчук в книзі «Живі струни» пише: «Сучасний бандурист пройде консерваторію, відчує час, настрій природи мистецтва…І буде зватися інтелектуальним не цураючись ні думи, ні історії, а лишень переносячи їх зі сфери інстинкту до сфери свідомості» [3].

На початку більшовицької окупації України багато бандуристів було арештовано, розстріляно – їх обвинувачували в націоналізмі, оголошували ворогами пролетаріату. Капели не стало.

В 1923 році у Полтаві, ентузіасти бандуристи створили кобзарську студію з навчання гри на бандурі з якої вийшла капела бандуристів під назвою «Полтавська показова капела бандуристів» чисельністю 12 бандуристів. Художній керівник Володимир Кабачок, мистецьке спрямування капели здійснював Гнат Хоткевич, що приїздив у Полтаву з Харкова раз на місяць, даючи конкретні завдання з опанування грою на бандурі. Володимир Кабачок повинен був їх реалізувати. Гнат Хоткевич трактував бандуру, як інструмент з великими можливостями.

Починаючи з січня 1925 року Полтавська капела бандуристів на чолі з Володимиром Кабачком, дала багато успішних концертів, що спонукало тодішній уряд у Харкові, на чолі із Скрипником, доручити Гнату Хоткевичу створити Державну капелу бандуристів. Гнат Хоткевич, починаючи з 1928 року очолює капелу бандуристів і піднімає її на вищий професійний рівень. З січня 1930 року капела стала називатися «Перша зразкова капела бандуристів Наркомпросу УСРР». Але в подальшому нав'язаний халтурний, низькопробний репертуар не сприяв художньому росту капели.

Жахливі 1932 – 33 – 34 роки! Цілі села вимирали з голоду. Бандуристів, опухлих з голоду, женуть на села пропагувати «посівні кампанії», вони йшли пішки з бандурами селами, дорогами, де валялися трупи людей.

В 1934 році капелу переводять з Полтави до Києва, що стає столицею України.

Умов проживання ніяких. У січні 1934 року був арештований Володимир Кабачок, капелянам припинили виплачувати зарплату, багатьох арештували; в жовтні 1934 року капелу ліквідували. Через рік у 1935 році, більшовицька політика в Україні щодо культури змінилася – сформована із залишків Полтавської та Київської капел «Українська зразкова капела бандуристів» на чолі з диригентом Миколою Михайлівим. Знову ж жахливі умови: восьмигодинний робочий день, випадкові приміщення для репетицій, велика кількість концертів, халтурний репертуар не сприяли будь-якій творчості. Крім цього, директором капели призначили якогось Захарія Аронського, а його заступником Самуїла Бергмана, котрі робили постійні обшуки в капелян, кричали на них, звичайно по-російськи, принижували їх гідність.

У червні 1936 року капелу відправляють на гастролі до Азії, за Урал і Байкал, до Казахстану, Узбекистану, Туркменії. Гастролі пройшли з великим успіхом. Крім місцевих жителів було присутньо багато українців, зворушених рідною піснею.

Дещо згодом – успішні гастролі на Кубані і Молдові. В цей час по Україні пронеслась велика хвиля терору, що зачепила і бандуристів: зникли Г. Цибулів, А. Федько, О. Дзюбенко, диригент капели Д. Балицький. На його місце призначено М. Опришка.

Вересень 1939 рік. Польщу захопили Німці. І 17 вересня 1939 року в день капітуляції Польщі Червона армія рушила на Захід «звільняти» українців від польського гніту. Капелу направляють теж на Захід у штаб пропаганди операційних військ, для ілюстрації щасливого життя при радянській владі. Прибувши спочатку в Тернопіль, капела побачила гарно одягнених людей, на противагу їм, обідраним, повні магазини одягу тощо, не те що в Києві та всюди на Сході. Концерт відбувся успішно, хоча публіка була досить настороженою.

Одначе головною метою був виступ у Львові, куди прибули найкращі мистецькі сили Києва: Литвиненко-Вольгмут, Іван Паторжинський, Іван Козловський, що спеціально прибув з Москви. Публіка, іронічно налаштована, врешті завагалася – адже це свої, Україна, хоч і більшовицька. На сцені було проголошено акт про з'єднання західних земель з її історичним коренем, що у Києві. Трохи згодом, після цієї романтики, настало гірке розчарування з відомими наслідками.

З початком Другої Світової війни, в часи розрухи, хаосу, метушні, капели не стало. Д. Піка, О. Булдовський вже загинули на фронті, дехто потрапив у полон до Німців (Григорій Китастий), дехто опинився в селі. Згодом, в газеті «Українське слово», що появилася при німцях, з'явився заклик Дмитра Черненка до капелян – зібратися в Києві для подальшої праці. На початку 1942 року їх зібралося 15 з Григорієм Китастим на чолі; було вирішено давати концерти для людей без будь-якої підтримки – пішки, в холод, голод. У цей час, за сприянням відомого скульптора і кінорежисера Івана Кавалерідзе, що очолював у Києві міський відділ культури і освіти, капелі присвоюється назва «Українська капела бандуристів імені Тараса Шевченка». Їх перший виступ відбувся з великим успіхом у Білій Церкві. Далі капела гастролює по Київщині.

Невдовзі німці звільнили Тимофія Пивко та Григорія Китастого з таборів для полонених в Гребінці і Ромнах. Григорію Китастому було доручено художнє керівництво капелою. Та незабаром їх чекає відчутний удар. Німці забороняють їм виступати і збираються відправляти їх у Німеччину. Одначе, українські патріотичні організації домагаються гастролей капели в Рівне та Луцьк, що відбулися з тріумфальним успіхом.

За 300 днів, починаючи з 1942 року по жовтень 1943 року капела дала 370 концертів перед поневоленими земляками, що мільйонними масами виснажливо працювали на військових фабриках, заводах Берліну, Нюрнбергу, Мюнхену, Кельну та ін. містах Німеччини. Їх концерти сприймалися дуже емоційно, розвіювали смуток, вселяли віру, що все це мракобісся мусить скінчитися. Пережили капеляни і величезні нічні бомбардування з повітря, коли з початку 1943 року союзники на морі, суші та повітрі почали справжню облогу цієї країни. Але, при цьому, ні капеляни ні їх бандури не постраждали.

8 жовтня, 1943 року, раннім експресом, вони їдуть з Берліна в Україну – в Рівне. Тут на вулицях повно втікачів від більшовиків, що прямують на Захід. Скерування втечі – Львів, що переповнений утікачами від «щасливого життя». У Львові, нарешті, зібралися всі капеляни. Перший концерт у Львові – резиденція митрополита Андрея Шептицького; неділя 8 листопада. Митрополит дуже дякував капелянам і в пам'ятній книзі записав: «Капела бандуристів імені Тараса Шевченка учить нас, як слід оцінювати і відчувати трагізм нашого положення, а відтак, веселими піснями піддержує духа і додає надії на будуче. Нехай Всевишній Бог благословить вас на дальшому шляху».

Українські організації Львова дають конкретне спрямування капелі. В результаті – капела дає 8 концертів щомісяця з оплатою 700 злотиз щомісяця кожному. За 9 місяців капела дає 210 концертів для жителів міст і сіл Галичини, зокрема і на Лемківщині – в Ліську, Сяноці. Концерти проходять у щирій, зворушливій атмосфері, з величезним успіхом.

14 жовтня 1944 р. виїхали з Відня на довше турне – Берлін; повністю зруйнований,весь в руїнах. Концерти відбувалися щодня, навіть по два. Слухачі не тільки слухачі, а й науковці, студенти університетів, священники, поети. 1 січня 1945 р. – концертна пауза для капели, невідомо на скільки. 21 січня – великий концерт у залі «Європа Гауз», організований зусиллям української пропаганди. І як завжди, надзвичайний успіх.

Але ситуація ставала дедалі гіршою, відчувалося, що Берліну і Третьому Рейху незабаром кінець. Капелу скеровують до Кіля, Гамбурга, але в супереч цьому вони, долаючи різні перепони, рушають до Баварії, близької до Швейцарії. 7 квітня вони опиняються в Мюнхені на Гауптбангофі, що був суцільною руїною. Капеляни влаштовуються хто в Мюнхені, а остаточно усі в с. Нотцінгу. Виникають інші проблеми – репатріація «на родіну», що означає їхню загибель. Згуртувавшись воєдино вони протистояли такій репатріації і за допомогою з'єднаного Українського Центрального Допомогового Комітету (ЗУЦДК), що знаходився в Мюнхені, знайшли місце в таборі м. Інгольштадт. Перебуваючи тут капела реорганізувалася, зміцніла. Брати Петро і Олександр Гончаренки змайстрували однотипні бандури, що полегшело виконання супроводу пісень; виготовлено нові костюми, взуття, з'явився власний автобус, на якому капела подорожувала з концертами по таборах біженців і мала великий успіх. Виступали не тільки в таборах, але і в театрах, навіть у музеях, Вагнерівській опері Байройту, опері Нюнбергу. 7 квітня ЗУЦДК організував великий фестиваль української пісні в залі Мюнхенського університету, де капела успішно виступила.

Важливим вирішальним наміром був переїзд до Америки. В лютому 1949 р. справа цього переїзду була вирішена керівництвом ЗУЦДК Романом Смуком та Іваном Панчуком. Велика, завзята прихильниця капели Галина Дубовик, що працювала в бюро ЗУЦДК, взялася за полагодження формальностей цієї справи. Всі пройшли медичний огляд, консульську співбесіду, отримали запрошення зі США від певних осіб з гарантією працевлаштування. Капеляни, в статусі простих працівників відправилися через Атлантичний океан кораблем до США в Нью-Йорк, де їм призначили місце перебування в Детройті, штат Мічіган. Перша група прибула 4го травня 1949 р. Декотрі прибули аж 17 липня. Доречно зазначити, що в Детройті проживало багато етнічних українців, що створили числені організації українського спрямування. По приїзді в Детройт, ЗУЦДК розселило – холостяків по приватних родинах, одружених – в окремому будинку.

Федерація Американських Українців з Мічігану та ЗУЦДК подбали про організацію концертів: 1 жовтня, 1949 р., субота – Клівленд, 2 жовня, неділя – Детройт – залу «Масонік Аудиторіум» – 4500 публіки, далі Чікаго – «Сівік Опера Гауз», Пітсбург – «Карнегі Мюзік Холл»; 28 жовтня – Канада,Торонто – «Мессі Холл» – 3000 публіки, Вашінгтон – з'їзд Четвертого Українського конгресового комітету – виступ для представників українського громадянства Америки і багатьох гостей не українців. Всюди великий успіх. Прекрасні відгуки в пресі: «Детройт Ньюз» у статті під заголовком «Дві тиранії вислали їх до Америки» Рассела Меклохлана зазначається великий успіх

«Надзвичайний ентузіазм» це «група 28 людей», які мусили встати втікачами від двох тираній Старого Краю – нацистів і совєтів. Про таке ж захоплення концертами капели «Чікаго Тріб'юн», «Клівленд Плейн Ділер», торонський «Талеграф» і вся українська преса.

19 квітня 1950 р. у Вашінгтоні, в будинку Сенату США – історичний концерт під гаслом «Подяка за свободу», до якого також причетна Галина Дубовик. Виступ мав величезний успіх. Сенатор Кейн зазначив: «Це було прекрасне виконання, за яке українці можуть бути горді. Я щиро бажаю, щоб бандуристів почули всі американці, як хочу подякувати їм, що вони до нас прибули. Це справді великий здобуток для Америки, що вони тут, а не там, за залізною заслоною. Мені було великою приємністю їх почути і було також чудово могти пожати їм руку допомоги». Прекрасна атмосфера, щирі розмови, фотографії з конгресменами, сенаторами. Якщо провести паралель між прийняттям в Кремлі і Вашінгтонському капітолії, та там вони почувалися в'язнями, а тут вільними, як у дома.

Крім концертної діяльності капеляни важко працювали на різних підприємствах Форда і Крейслера, щоб матеріально забезпечити свої сім'ї. А за час гастролей багато капелян втратило роботу.

В Оттаві – виступ капели в Канадському парламенті – величезний успіх. Наступного вечора концерт на конвенції Урядової Ліберальної партії – овації після кожного номеру. Вся преса столиці писала про виступ капели. Відбулися концерти в багатьох містах Канади та США. Одначе ці концерти все таки не дали капелі можливості бути самодостатньою. Вирішуючи цю проблему, відданий капелі адміністратор Петро Гончаренко власними зусиллями забезпечив концертну діяльність колективу починаючи з 1951 р. по 1958 р. під художнім керівництвом Володимира Божика.

Було здійснено 91 концерт, 4 репрезантаційних, 1 добродійний, 12 виступів на різних імпрезах. Одже час змарнований не був. Капела була згуртована, моральна сила усвідомлення свого завдання переважала матеріальні негаразди.

В середині 1956 р. виникає ідея концертного турне капели по Європі. Для реалізації цього завдання було залучено багато українських громадських організацій, церковних парафій та окремих осіб. Стояло питання зібрати 100000 доларів, що і було зроблено Петром Гончаренком. В той час, коли в адміністрації капели проводилися фінансові розрахунки, капела проводила репетиції, здійснювала концерти, випробовувала якість програми.

З Каліфорнії повернувся Григорій Китастий, виготовлено нові костюми, запрошено видатних співаків, котрих переслухали Володимир Божик з Григорієм Китастим. Одже, остаточний склад капели 35 учасників. Заангажовано групу танцюристів з Англії. Перед від'їздом до Європи було здійснено декілька концертів з метою випробування якості нової програми. Усі вони пройшли з великим успіхом. Остерігаючись саботажу радянської агентури не була здійснена поїздка на далекий Захід Канади.

20 жовтня 1958 р. українська капела бандуристів імені Тараса Шевченка – з американських громадян – вирушає в Європу. Перший концерт в Мадріді в «Паллячіо де ля Мюзіка» – старовинний помпезний зал. Концерт пройшов з грандіозним успіхом. Американський амбасадор, котрий був присутній на концерті, у великому захопленні і вручив капелі урядову подяку за таке чудове представлення Америки українцями. Не менш успішний концерт відбувся в Барселоні в залі з такою ж назвою. Ці концерти викликали таке ж захоплення і в іспанській пресі.

Наступні два концерти відбулися в Парижі з тріумфальним успіхом в залі «Пале де Шайо». Радянський амбасадор, покликавши французького імпресаріо Клода Жіро, вимагав від нього, щоб не вживали слово «українці», бо вони – капеляни, громадяни Америки і котрі, начебто, співпрацювали із німцями – колаборанти, зрадники. Варто зазначити, що імпресаріо не піддався цьому тиску, а опублікував в пресі заяву, що бандуристи – втікачі від переслідувань совєтів за плекання національної культури, а в Америці вони знайшли для цього відповідний грунт.

Далі – Швейцарія, Голандія, Швеція, Данія, Бельгія, Великобританія. Підводячи підсумки європейського гастрольного туру капели бандуристів імені Тараса Шевченка зазначимо, що капела дала: 46 концертів, 11 виступів по радіо, 3 виступи на телебаченні. Її прослухало 44200 глядачів. Крім того було створено фільм про капелу, який демонструвався 219 разів у Європі, Америці та Австралії. Бачили цей фільм 31050 глядачів.

Варто зазначити, що капела гастролювала крім США, Канади та Європи також і в Австралії в 1973 році, а з 1991 по 1994 р.р. капела під керівництвом Володимира Колесника з величезним успіхом і пієтетом давала концерти на рідній Україні, здобувши в 1992 р. Національну премію імені Тараса Шевченка.

В різні часи Детройтська капела бандуристів імені Тараса Шевченка В. Ємець, В. Кабачок, Д. Піка, М. Михайлів, Г. Назаренко, Г. Китастий, В. Божик, І. Китастий, П. Потапенко, І. Задорожний, Є. Цюра, В. Колесник, А. Бриттан, Б. Герявенко і О. Махлай по нині.

Нинішній склад капели – 40 хористів і 15 бандуристів.

Наукова новизна. Таким чином, в статті охарактеризовано діяльніть видатного колективу, наведено основні етапи у його формуванні, систематизований репертуар.

Висновки. Не зважаючи на різного характеру труднощі, капела долає всі перепони і діє, бо за словами нинішнього художнього керівника та диригента – Олега Махлая «Капела це братство»

З ініціативи Григорія Китастого, для перспективності капела заснувала «Кобзарську січ» – літній табір, де юнаків навчають мистецтву гри на бандурі та співу, як невичерпне джерело свого продовження.

Література

1. Зубеляк М. Василь Витвицький — музикознавець (передмова) *Витвицький. За океаном*. Львів, 1996. С. 3-8.
2. Наріжний С. Українська еміграція : Культурна праця української еміграції.1919–1939. К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1999. Ч. ІІ. 272 с.
3. Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи. Детройт : Видання Капелі бандуристів імені Тараса Шевченка, 1976. 80–83 с.
4. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. Рівне : Ліста, 1997. 280 с.
5. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Х. : ДВУ, 1930. 45 с.
6. Hornjatkevyc A. J. The Bandura. *Canadacrafts*. – 1979. – April/May. P. 28–29.
7. Horniatkevyc A. The book of Kodnia and the three Bandurists. № 11–12. 1985.
8. Kononenko N. Ukrainian minstrels : and the blind shall sing. Armonk, N.Y. : M. E. Sharpe, 1998. 360 p.
9. Lutsiv V. Kobza-Bandura and «Dumy» and their significance in the history of the Ukrainian People *The Ukrainian review*. – The Association of the Ukrainiansin Great Britain. 1986. №1. P. 53–70.

References

1. Zubelyak M. (1996). Vasyl Vetvytsky musicologist (preface). Vetvytsky Overseas. Lviv [In Ukrainian].
2. Narizhny S. (1999). Ukrainian emigration: Cultural Work of Ukrainian Emigration. 1919-1939. K. ; V-vo O. Telygi [In Ukrainian].
3. Samchuk U. (1976). Live strings Bandura and Bandurists. Detroite : The edition of the Taras Shevchenko Bandura Orchestra [In Ukrainian].
4. Suprun N. (1997). Hnat Hotkevich is a musician. Rivne : Lista [In Ukrainian].
5. Hotkevich H. (1930). Musical instruments of the Ukrainian people. Kh. : DVU [In Ukrainian].
6. Hornjatkevyc A. J. (1979). The Bandura. Canadacrafts [In English].
7. Horniatkevyc A. (1985). The book of Kodnia and the three Bandurists [In English].
8. Kononenko N. (1998). Ukrainian minstrels : and the blind shall sing. Armonk, N.Y. : M. E. Sharpe [In English].
9. Lutsiv V. (1986). Kobza-Bandura and «Dumy» and their significance in the history of the Ukrainian People. The Ukrainian review [In English].

УДК 782.1.071.2.09 (477.87=511.141)

Данканич Ганна Михайлівна,
викладач Ужгородського музичного коледжу
імені Д. Є. Задора, здобувач кафедри історії музики
Львівської національної
музичної академії ім. М.В.Лисенка
ORCID 0000-0003-2776-6535
my.arividerchi@gmail.com

СВІТ СЦЕНІЧНИХ ОБРАЗІВ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ГІЗЕЛИ ЦИПОЛИ

Метою статті є дослідження етапів мистецького становлення народної артистки України Гізели Циполи та окреслення особливостей інтерпретації оперних образів у творчості співачки. **Методологія** дослідження полягає у системному підході та історико-логічній інтерпретації фактів. Поєднано такі методи: конкретно-пошуковий – з метою системного аналізу зарубіжної й української історичної, музикознавчої та методичної літератури; хронологічний – для визначення основних етапів мистецького становлення Г. Циполи у контексті розвитку вітчизняного вокального мистецтва ХХ століття; логіко-синтетичний – з метою компаративного аналізу інформації використаних джерел та публікацій. **Наукова новизна:** 1) вперше у науковій літературі цілісно висвітлено мистецьку еволюцію Гізели Циполи; 2) з'ясовано місце творчої постаті співачки в контексті розвитку вітчизняного вокального мистецтва ХХ століття; 3) проаналізовано риси сценічної інтерпретації оперних образів у творчості артистки. **Висновки.** У статті досліджено життєвий і творчий шлях народної артистки України та СРСР Гізели Циполи; розрізнену, зібрану з різних публікацій інформацію вперше сконцентровано та цілісно висвітлено у хронологічному викладі.

Ключові слова: вокальне мистецтво, сценічна інтерпретація, оперні образи, виконавська майстерність.

Данканич Анна Михайловна, *преподаватель Ужгородского музыкального колледжа имени Д. Е. Задора, соискатель кафедры истории музыки Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко*

Мир сценических образов в оперном творчестве Гизелы Циполы

Целью статьи является исследование этапов творческого становления народной артистки Украины Гизелы Циполы и определение особенностей интерпретации оперных образов в творчестве певицы. **Методология** исследования заключается в системном подходе и историко-логической интерпретации фактов. Объединены следующие методы: конкретно-поисковый – с целью системного анализа зарубежной и украинской исторической, музыковедческой и методической литературы; хронологический – для определения основных этапов творческого становления Г. Циполы в контексте развития отечественного вокального искусства XX века; логико-синтетический – с целью компаративного анализа информации использованных источников и публикаций. **Научная новизна:** 1) впервые в научной литературе целостно освещена творческая эволюция Гизелы Циполы; 2) определено место творческой личности певицы в контексте развития отечественного вокального искусства XX века; 3) проанализированы особенности сценической интерпретации оперных образов в творчестве артистки. **Выводы.** В статье исследованы жизненный и творческий путь народной артистки Украины и СССР Гизелы Циполы; разрозненная, собранная из различных публикаций информация впервые сконцентрирована и целостно освещена в хронологическом изложении.

Ключевые слова: вокальное искусство, сценическая интерпретация, оперные образы, исполнительское мастерство.

Dankanych Hanna, *teacher of the Uzhhorod College of Music named after D. Zador, applicant for the scientific degree of PhD in Arts of the department of history of music of the Lviv national musical academy named after M. Lysenko*

The world of scenic images in Gizela Tsipola's opera creativity

The purpose of the article is to define the landmark events of creative formation of the people's actress of Ukraine Gizela Tsipola and to determinate the features of the interpretation of opera images in the singer's work. **The methodology** of the article is based on the systematic approach and a historical and logical interpretation of the facts. The following methods are combined: concrete search – for the purpose of the systematic analysis of foreign and Ukrainian historical, musicological and methodical literature; chronological – for definition of the main events G. Tsipola's creative formation in the context of development of domestic vocal art of the XX century; logical and synthetic – for the purpose of comparative analysis of information from the used sources and publications. **Scientific novelty** is represented by the following provisions: 1) for the first time in the scientific literature, the creative evolution of Gizela Tsipola is completely lit; 2) the place of the singer's creative personality in the context of the development of domestic vocal art of the twentieth century is determined; 3) the features of scenic interpretation of opera images in the artist's work are analyzed. **Conclusions.** In the article the vital and career of the people's actress of Ukraine and the

©Данканич Г. М., 2018

USSR Gizela Tsipola are investigated; scattered information, collected from various publications, is for the first time concentrated and completely lit in the chronological statement.

Key words: vocal art, scenic interpretation, opera images, performing skills.

Актуальність теми дослідження. Виконавська майстерність видатних вокалістів усіх епох завжди перебуває у тісному взаємозв'язку з умінням створити, втілити та передати яскравий сценічний образ. Бездоганно виконана у вокальному плані, але непереконлива з погляду цілісного образу оперна партія не може вважатися повноцінним мистецьким здобутком. Саме тому поняття сценічної інтерпретації завжди залишатиметься незмінно актуальним. На думку дослідника Дж. Бібо, інтерпретацію в оперному мистецтві слід розуміти як спосіб виявлення (експлікації) розуміння, а також – представлення його для взаємодії з іншою можливістю розуміння, тобто протиставлення семантичних функцій словесного і музичного планів оперного тексту з метою виявлення їх концепційної взаємозалежності [3]. У вітчизняній дослідницькій літературі можна знайти чимало праць, присвячених аналізу творчого почерку найвидатніших представників світового вокального мистецтва (О. Бабій [1], В. Баранівський [2], А. Шило [15]). Ґрунтовне висвітлення у наукових працях одержала індивідуальна художня манера всесвітньовідомої української співачки С. Крушельницької (до окреслення її творчого стилю зокрема зверталися львівські науковці Л. Кияновська, С. Павлишин, М. Жишкович, О. Зелінський та ін.). Натомість, постать народної артистки України Гізели Циполи залишається недостатньо висвітленою у вітчизняному науковому просторі.

Мета дослідження – на основі концентрації розрізненої інформації дослідників творчого шляху співачки (В. Туркевича, Я. Іваницької, Н. Шмельової та ін.) окреслити етапні події у мистецькому формуванні артистки та проаналізувати особливості її сценічної інтерпретації оперних образів.

Виклад основного матеріалу. Блискуча епоха Національної опери України 70–80-х років XX століття (на той час – Київського державного академічного театру опери і балету УРСР імені Т. Г. Шевченка) увійшла до історії вокального виконавського мистецтва неповторним часом, коли сцену осяяло сузір'я таких майстрів, як Євгенія Мірошниченко та Анатолій Солов'яненко, Дмитро Гнатюк, Юрій Гуляєв і Галина Туфтіна, Єлизавета Чавдар, Василь Третяк і Ламарія Чконія, Анатолій Мокренко та інші уславлені митці.

Саме в той час на сцені театру з'явилася і Гізела Ципола – випускниця Ужгородського державного музичного училища імені Д. Є. Задора[1] та Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського. І вже першими виставами у Києві вона заявила про свою творчу перспективу [12].

Гізела Альбертівна Ципола – видатна українська співачка, одна з кращих оперних виконавиць XX століття, володарка лірико-драматичного сопрано (soprano spinto). За свою майже двадцятип'ятирічну творчу кар'єру Г. Ципола виконала сорок шість оперних партій. Галерея образів, створених співачкою, вражає багатогранністю. Вони такі різні, такі несхожі у вокальному, психологічному та історичному планах: Оксана із "Запорожця за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, Манон з однойменної опери Ж. Массне, Евридіка з "Орфея та Евридіки" К. Глюка, Недда з опери "Паяци" Р. Леонкавалло та Сантуцца із "Сільської честі" П. Масканьї, Етері з опери З. Паліашвілі "Абессалом і Етері" (за цю роль співачка була удостоєна Державної премії Грузинської РСР імені З. Паліашвілі), Дездемона з "Отелло", Амелія з "Бал-маскараду", Леонора в "Трубадурі" Дж. Верді, Маргарита у "Фаусті" Ш. Гуно, Тетяна в "Євгенії Онєгіні" та Ліза в "Піковій дамі" П. Чайковського, Катерина Ізмайлова в однойменній опері Д. Шостаковича... Як зазначає дослідник творчості співачки В. Туркевич, кожну з вищеназваних партій Г. Ципола відтінила власним відчуттям, глибоким розумінням і проникненням в образ своїх героїнь; виконані нею партії Чіо-Чіо-сан, Тоски, Мімі підкоряли не тільки красою й чарівністю голосу, але й тим, що ці образи, як і багато інших, Гізела Ципола відчувала серцем [12].

Здобуті співачкою високі звання протягом творчої діяльності: народна артистка України (1976 р.), народна артистка СРСР (1988 р.), лауреат Державної премії Грузинської РСР ім. Захарія Паліашвілі (1973 р.), лауреат Всесоюзного конкурсу камерних виконавців (1967 р.), лауреат Міжнародного конкурсу ім. М. І. Глінки (1968 р.). Вона є володаркою офіційного титулу "Краща Батерфляй світу", "Золотого кімоно" та бронзового, срібного і золотого кубків конкурсу "Мадам Батерфляй" (Токіо, 1976 р.) [13; 486-487]. Як провідна оперна співачка Радянського Союзу, Г. Ципола гастролювала у кращих світових театрах (Японія, Італія, Франція, Німеччина, Іспанія, Швейцарія, Канада, Фінляндія, Угорщина, Чехословаччина, Польща, Болгарія тощо). Виконавська майстерність співачки займає чільне місце у контексті кращих досягнень світового вокального мистецтва. Саме такого бачення притримується доктор мистецтвознавства, професор, народний артист України Рожок В. І. Зокрема, у одній із своїх статей, присвяченій інтерпретації опери "Катерина Ізмайлова" на сцені

Київського державного академічного театру опери і балету, він дає високу оцінку виконавській майстерності Гізели Циполи і навіть звертається до цитат із зарубіжних видань², які виразно підтверджують його думку [10, 12].

Перед тим, як розглянути інтерпретаційні версії найяскравіших оперних образів, здійснених Г. Циполою, звернемося до особистісно-творчої індивідуальності цієї видатної співачки та визначальних фактів її біографії.

Гізела Ципола народилася 27 вересня 1944 року у селі Гать Берегівського району на Закарпатті. Навчаючись у музично-педагогічному училищі по класу хорового диригування та баяну, вона вже тоді приголомшувала журі на оглядах самодіяльності – співала найскладніші арії в межах двох октав, з легкістю долаючи фермати на звуці "до" третьої октави. 1961-1963 – роки навчання в Ужгородському державному музичному училищі імені Д. Є. Задора на вокальному відділі, у класі Андрія Задора. В інтерв'ю, яке було проведено автором статті у вересні 2011 року, Гізела Ципола характеризує А. Задора як досвідченого викладача-вокаліста і доброго психолога. За словами співачки, він виховував у своїх студентів працелюбність, почуття відповідальності, міцну волю та сценічну витримку [7]. Кращі європейські традиції викладання вокалу, успадковані А. Задором ще під час навчання в Угорській королівській академії імені Ф. Ліста в Будапешті, знайшли безпосереднє практичне втілення у його педагогічній діяльності. Вокально-методичні погляди викладача були опубліковані у мистецтвознавчому журналі "Parlando" [17]; вихованці педагога мали чудову можливість перейняти у нього всі вокальні вміння і навички, необхідні для професійного зростання.

У виборі репертуару для Гізели Циполи не було обмежень. У класі Андрія Євгеновича Гізела Ципола вперше познайомилася з оперою Дж. Пучіні "Чіо-Чіо-сан", і саме тоді вона досконало вивчила майже всі сольні місця цієї партії – партії, яка у майбутньому принесла їй світову славу. Співачка зізнавалася, що перед конкурсом у Японії їй потрібно було довчити всього кілька речитативних фрагментів з опери [7]. Увесь нотний матеріал був відпрацьований нею раніше (саме під керівництвом А. Задора).

1963-1969 роки – період навчання на вокальному факультеті Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського (клас професора Тамари Яківни Веске). У студентські роки Гізела Ципола була неодноразовим лауреатом престижних вокальних конкурсів. Зокрема, на четвертому курсі інституту вона здобула першу премію на Всесоюзному конкурсі камерних виконавців, на п'ятому – першу премію на Всесоюзному конкурсі імені М. Глінки. Після закінчення навчання молода співачка отримала запрошення від трьох театрів Радянського Союзу – Большого театру в Москві, Кіровського театру в Ленінграді (теперішній Маріїнський), та Київського оперного театру (нині – Національна опера України). Гізела Ципола обрала Київ. Її голос, діапазон якого сягав майже трьох октав, зачаровував своїм надзвичайно виразним, неповторним тембром і гнучкістю. Уже в перший сезон роботи в театрі Г. Ципола підготувала чотири провідні партії, які з великим успіхом виконувала. У 1977 році Гізела Альбертівна вийшла заміж за Степана Турчака – видатного українського диригента, народного артиста СРСР. Результатом їхнього творчого тандему стала низка яскравих та напрочуд переконливих оперних образів, створених у процесі мистецької співпраці [12]. Зокрема, мова йде про партії Катерини Ізмайлової з однойменної опери Д. Шостаковича, Інгігірди з опери Г. Майбороди "Ярослав Мудрий", Лізи з опери П. Чайковського "Пікова дама", Етері з опери "Абессалом і Етері" З. Паліашвілі та ін.

Знаковою у творчій біографії співачки стала партія Чіо-Чіо-сан. Саме ця роль допомогла їй здобути перемогу на Міжнародному конкурсі "Мадам Батерфляй" в Японії (цей конкурс є одним із найпрестижніших у світовому вокальному просторі). Із двадцяти співачок журі одноголосно визнало Гізелу Циполу найкращою Чіо-Чіо-сан. З Японії вона привезла три премії: найкращої виконавиці головної партії, приз Тамакі Міури (прем'єр-міністра країни), та приз президента однієї із найбільших телерадіокорпорацій "An Age Key". Відомий музичний діяч Японії і член журі конкурсу Кейсуке Сімогава відзначав: "Гізелу Циполу помітно вирізняла з учасників конкурсу блискуча вокальна техніка й майстерність, вільне володіння всіма регістрами голосу, м'якість і краса звуку. Вона виділялася також умінням триматися на сцені, яскравою артистичністю й привабливістю... " [12].

У одному із своїх інтерв'ю для газети "День" Гізела Ципола висловилася так: "Я взагалі вважаю себе веристською співачкою. Тому й Пучіні люблю більше за усіх. Вважаю його досі найсучаснішим композитором, оскільки він майстерно застосовував дисонанси, не втрачаючи при цьому краси мелодичної лінії, а навпаки, зберігаючи гостроту почуттів та переживань. Це досі не вдається нікому" [6]. Незважаючи на всю складність оперних партій Дж. Пучіні, Ципола завжди співала їх із насолодою – і Тоску, і Мімі з "Богеми", і уривки з "Джанні Скіккі" та "Сестри Анжеліки"... Особливо

близьким співачці був образ Мімі з опери "Богема". Вона не раз стверджувала, що не зустрічала у світовій класиці більш глибокого і яскравого образу [16].

Працюючи в театрі, Ципола часто брала участь у підготовці низки прем'єр, що чудово відповідали її голосу і творчим можливостям. Сценічні образи Тоски, Сантуцци, Недди, Мімі, Єлизавети, Милани стали для неї рідними. За її участі на фірмі "Мелодія" було здійснено записи двох етапних для театру вистав: "Ярослав Мудрий" Г. Майбороди та "Катерина Ізмайлова" Д. Шостаковича. А в 1983 році на екрани вийшла художня стрічка "Повернення Батерфляй" режисера Олега Фіалка про видатну співачку Соломію Крушельницьку (кіностудія О. Довженка) [12]. На думку В. Туркевича, успіх цього фільму був забезпечений не тільки завдяки виконавиці головної ролі Олені Сафоновій, але й завдяки співачці, що незримо була присутньою у багатьох кадрах – Гізелі Циполі (саме вона озвучувала оперні арії з багатьох партій). Співачка не випадково згодилася на участь у цій стрічці. Як для Соломії Крушельницької, так і для Гізели Циполи музика Дж. Пучіні стала домінантною в творчому житті. Обидві співачки, творче життя яких проходило за різних життєвих і навіть соціальних обставин, саме в операх Дж. Пучіні досягнули вершинних творчих здобутків [12]. Серед інших робіт Циполи у сфері кінематографу слід назвати вокальні партії в екранізаціях опер "Борис Годунов" М. Мусоргського (Ксенія) та "Фауст" Ш. Гуно (Маргарита).

У одному з інтерв'ю дослідниці Н. Шмельової описано цікавий і досить переконливий випадок, що був пов'язаний із невеликою партією Емми з опери "Хованщина" М. Мусоргського. Виставу представляли в Ніцці. Головні партії виконували Ірина Архипова, Анатолій Кочерга, Владислав П'явко; диригував Стефан Турчак. Вистава отримала багато схвальних відгуків, серед яких була рецензія такого змісту: "Всі співали чудово, але вразила Емма" [16]. Майстерність Циполи як співачки і актриси була настільки високою, що вона змогла навіть у такій маленькій партії розкрити всю трагедію цієї героїні.

Гізела Ципола віртуозно володіла виконавським інструментарієм для створення яскравого сценічного образу, передаючи найтонші нюанси характеру не лише неповторно красивим голосом, а й виразною, психологічно наповненою грою. В одній із статей дослідниця творчого шляху співачки Я. Іваницька у піднесеній формі запитує: "Хто зараз із такою правдивістю зможе розкрити у вокальному та виконавському планах неоднозначний і досить суперечливий образ Катерини Ізмайлової з опери Д. Шостаковича, як це зробила Гізела Ципола?" [6]. Незабутня вистава 27 лютого 1978 р., в якій вона дебютувала в цій партії, залишилася в пам'яті багатьох людей. Кияни бачили багато виконавиць Катерини Ізмайлової, але Гізела Ципола вразила органічною єдністю вокальної та сценічної драматургії. Співачка "вжилася" в образ, наповнила його непідробними почуттями, передаючи своїм винятково красивим і гнучким голосом найтонші нюанси характеру головної героїні [6]. Таке явище мистецтвознавці називають творчим катарсисом, коли актор не перевтілюється, а направду стає героєм вистави.

Після тріумфального виступу у 1982 році на престижному Міжнародному оперному фестивалі у Вісбадені (Німеччина) в партії Катерини Ізмайлової про співачку писали: "Примадонною вечора була Гізела Ципола. Мова йде про невідане у нас сопрано з високодраматичною та навіть вибуховою силою, величезного діапазону, з потаємними мецо-ефектами... Шкода, що помер композитор, інакше він вперше почув би по-справжньому проспівану Катерину... " [9].

Смерть Степана Турчака 23 жовтня 1988 року стала великим особистим горем Гізели Циполи**.** Розпочався досить важкий період у творчому житті співачки, який був пов'язаний насамперед із її психологічним станом [8]. Кілька проспіваних після смерті чоловіка вистав не принесли їй творчого задоволення. Не порадувало навіть присвоєння вже давно заслуженого звання народної артистки СРСР. Співачка усвідомила, що зі смертю С. Турчака відійшла ціла епоха. Після завершення оперної кар'єри співачка ще кілька років виступала з прекрасними камерними концертами [12]. Але це було вже за кордоном, здебільшого в Угорщині, де продовжували цінувати свою землячку – Гізелу Циполу, угорку, яка уславила українську оперну сцену.

Висновки. У статті висвітлено шлях мистецького становлення народної артистки України та СРСР Гізели Циполи та окреслено світ оперних образів у творчості співачки. До значного мистецького успіху Г. Циполи спричинилися досконале відчуття різноманітних стильових особливостей вокального мистецтва, непересічні природні дані, цілеспрямованість у досягненні мети, глибоке розуміння кожного оперного образу. Кращі сторінки історії Київського театру опери і балету кінця XX століття пов'язані саме з її іменем. Виконавську майстерність Г. Циполи можна вважати гідним зразком для наслідування майбутніми поколіннями співаків. Творчі здобутки співачки є великим надбанням українського та світового вокального мистецтва.

Примітки:

[1] У 2017 році назву закладу було змінено на "Ужгородський музичний коледж імені Д. Є. Задора".

[2] Wiesbaden Tagblatt. 1982. 3 mai.

Література

1.Бабій О. "Фіделіо" Л. ван Бетховена та "Летючий Голландець" Р. Вагнера в інтерпретаційній версії В. Шредер-Деврієнт" // Збірник наукових праць Харківської державної академії дизайну і мистецтв "Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті". Вип. 2. Х., 2013. С. 7-12.

2.Баранівський В. Філософсько-світоглядні особливості творчості Б. Гмирі // Електронне наукове фахове видання "Українознавство". URL: [http://archive.nndiuvi.org.ua/fulltext.html?id=352].

3.Бібо Дж. Словесно-літературні основи оперної поетики доби романтизму // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 "Музичне мистецтво". Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2011.

4.Говорухина Н. К 95-летию Тамары Яковлевны Веске // Часопис Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського "Акценти". Х., 2009. С. 6-7.

5.Жлуктенко В. Гізела Ципола: "Я не чекатиму кращої влади, щоб знову співати" // День. 1998. №203. 23 жовт.

6.Іваницька Я. Гізела Ципола: "Я ніколи не співала примітивну музику" // День. 2009. 28 вересня.

7.Інтерв'ю Г. Данканич із народною артисткою СРСР та України Гізелою Циполою (с. Гать Берегівського р-ну на Закарпатті, вересень 2011 року).

8. Кочіш М. У театрі Гізелу Циполу морально знищували // Газета по-українськи. 2007. 25 жовтня.

9. Левінскі В. Є. Вражаюча зустріч з Шостаковичем. // Wiesbaden Tagblatt. 1982. 29 квітня.

10. Рожок В. І. Диригентська інтерпретація опери "Катерина Ізмайлова" на київській сцені // Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського. №3 (4), 2009. С. 12.

11. Сімеонов К. Співає Г. Ципола // К.: Музика, 1985. № 5. С. 6.

12. Туркевич В. Зірка на ім'я Гізела Ципола // День. 2009. № 45. 18 березня.

13. Ципола Гізела Альбертівна // Жінки України: біограф. енциклоп. слов. / Голов. ред. М. А. Орлик. К.: Фенікс, 2001. С. 486-487.

14. Ципола Гізела Альбертівна // Мистецтво України: біограф. довід. К.: Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1997. С. 624-625.

15. Шило А. Жіночі образи в оперних партіях Лариси Руденко: особливості інтерпретації // Зб. наук. праць магістрантів спеціальностей "Музичне мистецтво", "Образотворче мистецтво", "Дизайн" Інституту мистецтв Київського університету імені Б. Грінченка. К., 2017.

16. Шмелёва Н. И жизнь, и слезы, и любовь... // Бульвар Гордона. 2005. № 31. 22 ноября.

17. Zádor E. Módszertani elveim az énektanításban / Endre Zádor // Parlando. 1988 7 szám. júl-aug.

References

1. Babiy, O. (2013). "Fidelio" by L. van Beethoven and "Flying Dutchman" by R. Wagner in the interpretative version of V. Schroeder-Devrient. Kharkiv: Traditions and innovations in higher architectural-physical education: collection of scientific works of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Vol. 2 [in Ukrainian].

2. Baranivsky, V. (n. d.). Philosophic-ideological peculiarities of B. Hmyria's creativity. Electronic scientific specialized publication "Ukrainoznavstvo". URL: [http://archive.nndiuvi.org.ua/fulltext.html?id=352] [in Ukrainian].

3. Bibo, J. (2011). The verbal-literary foundations of opera poetics of the age of Romanticism. The dissertation for the degree of the candidate of the PhD in Arts in specialty 17.00.03 "Musical art": Odessa State Musical Academy named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].

4. Govorukhina, N. (2009). To the 95th anniversary of Tamara Yakovlevna Veske. Kharkiv: Accents [in Russian].

5. Zhluktenko, V. (1998). Gizela Tsipola: "I will not expect better power to sing again". Kyiv: Den' [in Ukrainian].

6. Ivanitska, Ya. (2009). Gizela Tsipola: "I have never sang primitive music". Kyiv: Den' [in Ukrainian].

7. Interview of H. Dankanych with people's artist of the USSR and Ukraine Gizela Tsipola (2011). Village Gaty of Berehove district, Transcarpathia [in Ukrainian].

8. Kochish, M. (2007). In the theater Gisela Tsipola was morally destroyed. Kyiv: Newspaper in Ukrainian [in Ukrainian].

9. Lewinsky, V. (1982). A spectacular meeting with Shostakovich. Wiesbadener Tagblatt [in German].

10. Rozhok, V. (2009). Conductor's interpretation of the opera "Katerina Izmailova" on the Kyiv stage. Kyiv: Scientific journal of NMAU named after P. I. Tchaikovsky. Vol. 3 [in Ukrainian].

11. Simeonov, K. (1985). G. Tsipola is singing. Kyiv: Muzy'ka [in Ukrainian].

12. Turkevych, V. (2009). Star with the name of Gizela Tsipola. Kyiv: Den' [in Ukrainian].

13. Tsipola Gizela Albertivna. Women of Ukraine: biographer. encyclopedia directory. Main editor M. A. Orlyk. (2001). Kyiv: Phoenix [in Ukrainian].

14. Tsipola Gizela Albertivna. The Art of Ukraine: biographer. reference book. (1997). Kyiv: Ukr. encyclopedia named after M. P. Bazhan [in Ukrainian].

15. Shilo, A. (2017). Womens images in opera parties by Larysa Rudenko: features of interpretation. Kyiv: Collection of scientific works of masters of specialties "Musical art", "Fine art", "Design" of the Institute of arts of the Kiev University named after B. Grinchenko [in Ukrainian].

16. Shmelyova, N. (2005). Life and tears and love. Boulevard Gordon. №31 [in Russian].

17. Zádor, E. (1988). Módszertani elveim az énektanításban. Parlando. [in Hungarian].

УДК 780.616.432.03 (477) ”196/197“

Каменська Вероніка Юріївна,
старший викладач
кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
здобувач Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-0118-7455

УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА 60 –70-Х РР. ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕТАП ЇЇ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ

Мета роботи. Стаття присвячена аналізу переважної більшості написаних молодими українськими композиторами 1960-1970-х років фортепіанних творів та виявленню в них новаторських стилістичних тенденцій, що вплинули на подальший розвиток цього жанру в українській музиці. **Методологія.** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, порівняльно-історичного, індукційного та мистецтвознавчого методів. Зазначений комплексний методологічний підхід до поставленої мети надає можливості повного та системного розгляду поставленої проблеми. **Наукова новизна** роботи заключається в стилістично-порівняльному підході до аналізу обраних музичних творів і у виявленні в них окремих особливих виразових рис, присутніх стилістичним тенденціям експресіонізму, імпресіонізму, неокласицизму, а також полістилістичних тенденцій. **Висновки.** У творчості молодих українських композиторів 1960-1970-х рр. відбувся важливий стилістичний злам: опанувавши композиторські техніки провідних композиторів Західної Європи та США, а також видатних композиторів тодішнього СРСР, творча молодь стала активно впроваджувати новітні виразові та технічні засоби у свою власну музичну мову, рухаючи українське музичне мистецтво по шляху новаторства. Фортепіанна музика, як і інші музичні жанри тих років, стала новим фундаментом для української музики, зокрема фортепіанної, наступних десятиліть.

Ключові слова: українська музика, українська фортепіанна музика, фортепіанний цикл, експресіонізм, імпресіонізм, неокласицизм, полістилістика.

Каменская Вероника Юрьевна, *старший преподаватель кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, соискатель НАРККиИ*

Украинская фортепианная музыка 60-70-х гг. XX века как важный этап ее исторического развития

Цель работы. Статья посвящена анализу подавляющего большинства написанных молодыми украинскими композиторами 1960-1970-х годов фортепианных произведений и выявлению в них новаторских стилистических тенденций, повлиявших на дальнейшее развитие этого жанра в украинской музыке. **Методология** historical-stylistic исследования заключается в применении аналитического, сравнительно-исторического, индукционного и искусствоведческого методов. Указанный комплексный методологический подход к поставленной цели предоставляет возможности полного и системного рассмотрения поставленной проблемы. **Научная новизна** работы заключается в стилистически сравнительном подходе к анализу избранных музыкальных произведений и в выявлении в них отдельных особых выразительных черт, присутствующих стилистическим тенденциям экспрессионизма, импрессионизма, неоклассицизма, а также полистилистических тенденций. **Выводы.** В творчестве молодых украинских композиторов 1960-1970-х гг. Состоялся важный стилистический слом: овладев композиторские техники ведущих композиторов Западной Европы и США, а также выдающихся композиторов тогдашнего СССР, творческая молодежь стала активно внедрять новейшие выражению и технические средства в свою собственную музыкальный язык, двигая украинское музыкальное искусство по пути новаторства. Фортепианная музыка, как и другие музыкальные жанры тех лет, стала новым фундаментом для украинской музыки, в частности фортепианной, следующих десятилетий.

*Ключевые слова***:** украинская музыка, украинская фортепианная музыка, фортепианный цикл, экспрессионизм, импрессионизм, неоклассицизм, полистилистика.

Kamenska Veronika*, lecturer of the National Academy of Managerial, Postgraduate student National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Ukrainian piano music of the 60's and 70's of the twentieth century as an important stage in its historical development

The purpose of the article. This article analyzes the vast majority of young Ukrainian composers written 1960-1970 years of piano works and identify them innovative stylistic trends that have influenced the further development of this genre in Ukrainian music. **Methodology**. The research applies analytical, comparative-historical, induction and art-study methods. Said comprehensive methodological approach to this goal provides the possibility of complete and systematic review of the problem. **The scientific novelty** lies in the stylistic approach to comparative analysis of selected music and revealing them some special visual features present stylistic trends of expressionism, impressionism, neoclassicism and polystylistic trends.

©Каменська В. Ю., 2018

Conclusions. In the work of young Ukrainian composers 1960-1970s. Held an important stylistic turning point: mastering songwriting techniques leading composers of Western Europe and the USA, as well as prominent composers of the USSR, creative young people began to actively introduce new expressions and hardware in the own musical language, moving the Ukrainian musical art on the path of innovation. Piano music, as well as other musical genres of the years, has become a new foundation for Ukrainian music, including piano, following decades.

Key words: Ukrainian music, Ukrainian piano music, piano cycle, expressionism, impressionism, neoclassicism, polystylistic.

Українське мистецьке суспільство на початку 1960-х рр. переживало кризу суспільної свідомості, пов'язану із бурхливими соціально-політичними змінами, що призвели до кардинальних змін у культурі та мистецтві. У 1958 р. уряд СРСР під тиском прогресивної громадськості, авторитетних письменників, артистів та митців відмінили ганебну Постанову ЦК КПРС 1948 р. про «Оперу "Велика дружба" В. Мураделі та ін.» [6], у якій були піддані критиці кращі надбання радянської музики, зокрема творчість Б. Лятошинського, С. Прокоф'єва, М. Мясковського, М. Вериківського, Д. Шостаковича і багатьох інших визнаних композиторів, а також поетів, театральних діячів. Зміна ідеологічного курсу в Радянському Союзі була викликана новою культурною політикою в СРСР. Відмовившись від Постанови 1948 р., керівництво країни визнало, що політика попередніх десятиліть була неправильною. І дійсно, в управлінні художньою культурою і мистецтвом в 1950-х панували, як правило, дилетантизм та повна відсутність професійних підходів.

Важливо зазначити, що у 1958 р. була прийнята також Постанова про творчу молодь, завдяки якій молоді митці отримали право заявляти про себе, звертатися до виконавських колективів, до видавництв, газет і журналів про виконання та видання їхніх творів. Це в результаті мало звернути увагу до творчості молодих авторів, і разом з тим, до творчого доробку митців старшого покоління. Композитори, музиканти та письменники отримали певну свободу творчості, більш широкий вибір як в темах, образах, так і засобах музичної виразності. Почався період новаторських пошуків: композиторська молодь кинулася до опанування нових композиторських технік і до вивчення нових стилістичних моделей і форм. Актуальність теми дослідження полягає саме в практичному аналізі впливів нових стилістичних тенденцій на фортепіанну музику молодої генерації композиторів, що в ті роки тільки-но закінчили музичний вуз або ще в ньому навчалися.

Переходячи до аналізу досліджень і публікацій, дотичних до обраної теми, ми хочемо показати, як саме різні дослідники, що вивчали різножанрову музику 1960-х, представляли це десятиріччя. М. Гордійчук представляв цю епоху рядом кращих симфонічних творів, зокрема симфонічними творами Б. Лятошинського. Науковець ставить музику видатного майстра на перший план. «В музиці це позначилося на розширенні тематики, образної та емоційної сфер, на збагаченні жанрів і форм, у сміливому переосмисленні класичних традицій і критичному засвоєнні видатних досягнень сучасної радянської та зарубіжної музики» [1, 300]. Інший дослідник музично-творчих процесів в музиці 1960-х, В. Задерацький, який писав про українську камерно-інструментальну музику, зокрема фортепіанну, також багато уваги приділяв музиці тодішніх молодих композиторів у цих жанрах. Для нас важливо, що цей вчений обрав тему своєї об'ємної статті: «Про деякі нові стильові тенденції в композиторській творчості 60-70-х років», що була опублікована у 1979 р. Автор тоді писав: «Українська музика останніх років, що стала навіть у порівнянні з початком 60-х років, більш різноманітною у стильових виявленнях, переживає бурхливий час оновлення, відкриття нових перспектив і одночасної стабілізації нової творчості молодого покоління» [2, 417]. Окрім зазначених, цей період української культури висвітлений в працях О. Зінкевич, В.Клина, Н. Ревенко та інші.

В даному дослідженні ми хочемо уважно проаналізувати фортепіанну музику цих років, перш за все, твори молодих композиторів, які вели пошуки новаторства у сфері образного змісту, жанрових і стильових форм та засобів музичної виразності. Вважаємо, що не вся музика молодих композиторів була справедливо оцінена, дещо було замовчено, а взагалі є потреба зробити більш широкий стилістичний аналіз створеного протягом цих двох революційних десятиліть. Для того, щоб досягти поставленої мети дослідження – із півстолітньої дистанції подивитися на творчість молодих композиторів 1960-1970 рр. та переоцінити її, – ми зробимо аналіз переважної більшості написаних молодими українськими композиторами в цей період фортепіанних творів, в яких виявилися новаторські стилістичні тенденції.

Композиторська молодь Києва, Львова та Харкова на межі 1950–1960-х рр. починає посилено вивчати творчість найвидатніших композиторів Західної Європи та США (К. Дебюссі, М. Равеля, А. Шенберга, А. Веберна, П. Гіндеміта, К. Пендерецького, Б. Бартока, Ч. Айвза), а також видатних радянських композиторів – Б. Лятошинського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, І. Стравинського. Інтереси молодих поступово стали розширюватися. Наприклад, учні Б. Лятошинського, крім музики свого вчителя, вивчали творчість композиторів імпресіоністів та експресіоністів. В залежності від орієнтації на той чи

інший художній чи стилістичний напрямок, уподобання українських митців стали у ці роки подекуди кардинально різними.

Розпочнемо із експресіоністичної тенденції, яка найповніше виявилась в циклі «П'ять характерних п'єс» (1962) для фортепіано Л. Грабовського. На час написання твору композитору, учню Б. Лятошинського, виповнилося 27 років, він вже був автором ряду виконуваних у Києві та в Москві музичних творів. Цикл «П'ять характерних п'єс» цікавий тим, що твори у ньому гранично контрастні між собою за жанрами, образами і виразовими засобами та кардинально малі за часом звучання (від півхвилини до трохи більше хвилини). Активне «Капричіо» побудоване на двох мотивах: пульсуючому акордовому та ритмічно прискореному мелодичному, що кілька разів повторюються. «Романс» вносить фактурний контраст: тут провідним виразовим засобом є мелодія. Це – монолог, стримана й поважна оповідь. Фактуру «Скерцино» витримано в тривожній пульсації, у дещо суєтному характері. Швидкий темп вносить яскравий контраст і до попередньої і до наступної п'єси – колоритної, місцями навіть казкової, притишеної лірико-оповідальної «Інтермедії». Завершує цикл «Екстатичний танець» – галоп, за характером жартівливо-саркастичний, метушливий. «П'ять характерних п'єс» Грабовського продовжують в цілому лінію експресіонізму, особливо фортепіанної творчості А. Шенберга, зокрема його циклів «Шість маленьких п'єс», ор. 19 та «П'ять п'єс», ор. 23. Якщо у Шенберга твори витримані в атональній музичній техніці, то у Грабовського помітними є певні зв'язки з жанрами капричіо, скерцо, екстатичним танцем і навіть з романсом. У Шенберга немає зв'язків з тими чи іншими жанрами, натомість тематизм у п'єсах Грабовського жанрово-характерний, у межах твору маємо також жанровий контраст. І це є запорукою кращого сприйняття твору слухачами. До речі, в «Романсі» відчутній зв'язок з романтизмом. Втім спільність фортепіанних циклів Грабовського і Шенберга полягає в їх граничній концентрації музичного матеріалу в часі.

У 1962 р. В. Годзяцький написав цикл фортепіанних мініатюр «Автографи», куди увійшли три п'єси: «Ніжна», «Норовистий», «Гра». Перша п'єса лірико-споглядальна, через красиву мелодію-серію композитор творить образ задумливої дівчини. Друга п'єса витримана в гостро-драматичних тонах; вона асоціюється з п'єсою № 3 із циклу «Шість маленьких п'єс» Шенберга. Третя п'єса має грайливо-жартівливий характер, втім вона дещо монотонна й однопланова. Якщо перші дві п'єси короткі (приблизно півхвилини перша, та 45 секунд – друга) то третя звучить біля півтори хвилин. П'єси різнохарактерні, і сама назва циклу – «Автографи» – дозволяє композитору трактувати їх різнопланово, адже кожний автограф-підпис створює психологічний міні-портрет рис особистості, хто його залишає (кожна з п'єс присвячена конкретній людині, що зазначено у програмних підзаголовках).

Як і в «Автографах», Годзяцький показав свій інтерес до експресіонізму також у п'єсі «Марш дурнів», де він відтворив нарочиту, прискорену маршовість, близьку до «Маршу дерев'яних солдатиків» із дитячого альбому П. Чайковського, та до Маршу з «Дитячої музики» С. Прокоф'єва. Митець застосував шаржування радянських маршів на вуличних святах, тобто маємо сатиру, іронію над тогочасною дійсністю.

Традиції експресіонізму Нововіденської школи також були розвинуті у фортепіанних циклах В. Сильвестрова «П'ять п'єс» (1961) і «Тріада» (1962). Цикл «П'ять п'єс» цікавий в першу чергу тим, що тут закладений композитором образний, фактурний, жанровий і темповий контрасти у невеликих мініатюрах, кожна з яких звучить приблизно по хвилині (весь цикл триває біля шести хвилин). «Прелюдія» написана в контрастній тричастинній формі, де активна середня частина контрастує ліричним крайнім. Характер інших п'єс також контрастний: № 2, «Токатіна» – лірична, просвітлена, № 3, «Мелодія» – споглядальна, таємниче-космічна, № 4, «Хорал» – акордовий, грузний. Цікава остання п'єса № 5, «Перервана сонатина», яка будується на контрастах-перепадах, як щось недомовлене, незакінчене.

«Тріада» – це три цикли в одному. Ми виділимо другий цикл («Серенада»), в якому є три мініатюри, що звучать менше однієї хвилини кожна. Allegro – каприз молодої жінки, Andantino – спокійна, тиха лірика, Vivace – пульсуюче скерцо. Третій цикл із «Тріади» композитор назвав «Музика сріблястих тонів». Три п'єси, які сюди входять, контрастні між собою: Allegro – скерцо, звучить біля шістнадцяти секунд, Vivace – триває півхвилини, воно звучить тихо, лірично, Allegro – звучить одну хвилину, це – підсумовуюча, завершальна п'єса. Сильвестров у цих циклах також близький до фортепіанних мініатюр Шенберга. Український композитор прагнув до мінімалізації фактурного викладу, до зашифрованості інтонацій, він не вживає знайомих мотивів чи мелодичних зворотів. Тут використана серіальна техніка і елементи пуантилізму.

Стилістичну «точку опори» молоді композитори також шукали і в імпресіоністичній стильовій тенденції. До цього спрямування віднесемо сонату для фортепіано Є. Станковича, сонату № 1

В. Клина, сонату П. Соловкіна, «Прелюдію і токату» для фортепіано І. Карабиця, ряд фортепіанних композицій О. Киви, Я. Верещагіна, Г. Саська, Б. Буєвського та інших.

Вже у головній партії одночастинної Сонати № 1 (1970) В. Клина імпресіоністична ця тенденція є дуже помітною: фактура нагадує «Гру води» М. Равеля. Побічна партія – контрастна, має наспівний характер, в цілому вона близька до музики романтиків. В імпресіоністичному ключі написана тема заключної партії, вона досить активна, токатна за своєю моторикою. Теми в експозиції даються у досить розгорнутому вигляді, в репризі їх звучання помітно скорочено. У розробці використана нова, активна та героїчна за характером, тема, саме на ній побудована розробка. Після скороченої репризи звучить імпресіоністична кода, що завершується просвітлено-гімнічно. Між репризою і кодою композитор дає паузу, просвітлення настає ближче до кінця коди.

У три частинній Сонаті для фортепіано (1972) Є. Станковича теж є ряд тем, що написані в імпресіоністичному ключі: сполучна і побічна партії у першій частині, серединний розділ другої, та початкова тема третьої частини. В розгортанні кожної із частин імпресіоністичним темам контрастують острівці активно-токатного (головна партія І ч.) та акордово-дисонантного характеру (крайні побудови ІІ ч.).

Соната для фортепіано (1967) П. Соловкіна близька до стилістики імпресіоністів. Її друга частина – вальс, за стилістикою дуже близький до вальсової музики М. Равеля. Рефрен рондо третьої частини та «східний» перший епізод теж відсилають до звукових образів імпресіонізму. Твір може здаватися далеко незрілим, очевидно раннім, але вже з чітко виявленою імпресіоністичною стилістичною тенденцією.

В «Прелюдії і токаті» для фортепіано (1966) І. Карабиця відчутний вплив імпресіонізму К. Дебюссі. Прелюдія лірична, задумлива, ніжна; це образне начало нічим не порушується, витримується від початку до кінця. Токата – друга частина малого циклу – вносить інший образний зміст: тут композитор не дає різкого контрасту, він вводить добродушну тему у крайніх частина токати, лише легкий контраст вносить середина.

Виходячи з вищенаведеного, можна сміливо стверджувати, що і експрессіонізм, і музичний імпресіонізм значно вплинули на стильові пошуки нової генерації покоління шестидесятників і визначили їх подальші творчі пріоритети. Деякі композитори сміливо поєднували кілька стильових тенденцій в одному, відкриваючи шлях полістилістиці, що тільки зароджувалась у лоні композиторських шкіл на теренах колишнього СРСР.

Такою полістилістичною є Соната № 3 (1972) Ю. Іщенка. Тут є три частини, що витримані у контрастних темпах: Allegro patetico, Sostenuto sognando, Vivace impetuoso. І ч. написана в контрастній три частинній формі: тема першої частини гостро драматична, середина – стримано лірична. Завершується частина тихою, колористичною кодою. ІІ ч. – повільна, її дві теми різні: перша – спокійна, оповідна, друга контрастує до неї, але досить швидко заспокоюється й затихає. ІІІ ч.– фінальна, сповнена токатності й динамізму. Тут носієм цієї образності є початкова тема, яка звучить більше двох хвилин. Завершується фінал другою темою – акордово-епічною. Соната № 3 Іщенка представляє дві стильові тенденції: експресіоністичну (тема крайніх розділів з першої частини і початкова тема фіналу) та імпресіоністичну (тема середини з першої частини, тематизм другої частина і друга тема фіналу).

Полістилістичним є також «Поголос» В. Губи. Композитор поєднує імпресіоністичний сонорізм із експресіонізмом та архаїчно-диким втіленим у музиці фовізмом. За характером це іронічний галоп. В «Поголосі» новими є регістрово-темброві барви. Одноманітна моторика, що тут застосована, відповідає задуму – передати в музиці поширення неправди, пліток. Серединний епізод спирається на тему давньоукраїнського пасхального наспіву, що вносить деякий жанрово-стилістичний контраст. Кода п’єси – цікава: коли поголос вичерпав себе, все заспокоїлось.

Твір «Токата і мелодія» для фортепіано Б. Буєвського – це варіації на дві теми. Він за характером музики і технікою тяжіє до стильового напрямку неоромантизму. Тема токати досить близька до «Музичної табакерки» А. Лядова. Друга тема, мелодична за своєю романсовою природою, вона на початку звучить одиноко. Композиція твору – складна контрастна тричастинна. Втім розвиток відбувається в середині кожної з частин, тут є по кілька гармонічно-фактурних варіацій.

Окрім імпресіоністської, експресіоністської та неоромантичної, яскраво помітною є неокласична стильова тенденція. У Музичній енциклопедії неокласицизм у музиці визначається як «художній напрямок, який передбачає використання досвіду минулих епох – класицизму, бароко, відродження і навіть романтизму – в системі із сучасними стильовими особливостями». Підкреслюється також важливість у композиції порядку, рівноваги усіх елементів художнього цілого

як даність, а також – тяжіння до загальних форм руху, до рівномірної ритмічної моторики, до подолання чітко оформленого, рельєфного тематизму. [5, 959-963].

М. Скорик почав писати в неокласичному стильовому напрямку вже з середини 1960-х рр. Неокласицизм відчувається у таких творах, як «Бурлеска» (1964) для фортепіано, Партити № 1 (1966) і № 2 (1970) для камерного оркестру, Партита № 3 для струнного квартету, Партита № 4 для симфонічного оркестру й Партита № 5 для фортепіано (1975). Крім того, назвемо ще токату (1978), Прелюдії і фуги та Фортепіанний концерт № 1 (1977) тощо.

Цикл Партиті № 5 складається з п'яти частин: «Прелюдія», «Вальс», «Хор», «Арія», «Фінал». Із самих назв частин тільки «Прелюдія» взята з барочних часів, отже композитор не витримує чистоту жанру. «Прелюдія» має кілька музичних тем, на відміну від своєї барокової попередниці, і має ряд фактурних рисунків. Початок витримано в одному фактурному плані, викладеному шістнадцятими тривалостями, на який потім композитор нашаровує ладово-загострену гармонію (тобто маємо синтез елементів бароко з сучасною музичною мовою). «Вальс» витриманий у неоромантичному плані, він певною мірою перегукується із «Шляхетними та сентиментальними вальсами» М. Равеля. Тут є ряд музичних тем, з яких Скорик формує досить об'ємну п'єсу. Вона різнохарактерна, внутрішньо контрастна. «Хор» знову повертає слухача в далекі від нашого часу епохи Середньовіччя та Відродження. Тут підкреслюється глибокий суттєвий образно-емоційний контраст: перша тема, що насичена малосекундовими звучаннями, вносить алюзію на архаїку середніх віків, друга музична тема – тризвучно-акордова, вона нагадує епоху Відродження; в ній також є щось багатирське, билинне. Ці теми розмежовані глісандуючими пасажами, якими композитор хоче згладити гостроту звучання першої теми. Четвертий номер Партити знову повертає слухача у сферу романтичних образів; композитор назвав його «Арією» і також витримав в характері неоромантизму (до речі, «Арія» нагадує нам «Андантіно» А. Хачатуряна, що було досить популярним у середині XX ст.). «Фінал» переводить увагу слухача знову в сферу музики XX ст., але тепер композитор обирає теми, пов'язані із легкою музикою. Перша тема фіналу витримана в галопоподібному плані, вона повторюється кілька разів і стає основою форми рондо фіналу. Їй протиставлені тривалі звуки та тризвучні гармонії; на цьому контрасті сформована перша складова фіналу. На новій, танцювальній темі побудовано середину фіналу. Далі автор дає дещо скорочену репризу із затухаючою кодою. Зміст останньої частини партити нагадує слухачам фрагмент з оперети чи мюзиклу, де часто змінюються музичні теми: вони то появляються, то зникають. Отже, в партиті № 5 М. Скорика маємо не ряд танцювальних номерів, як це було в бароковій партиті чи сюїті (алеманда, куранта, сарабанда і жига), а образно нову, цікаву послідовність різнохарактерних частин: кількатемну прелюдію, різнохарактерний вальс, «Хор», що поданий як застигла звукова маса, «Арія», яка вносить тонкий ліризм та мелодичну щедрість, а також Фінал, що дається, як молодіжна сцена на багатолюдному святі. Із барокових залишається тільки риси контрасту. Частини контрастні між собою, але й різні за жанрами та стильовими спрямуваннями. Звичайно, це цікавий синтез формування нової партити з різностильових та різножанрових частин.

«Бурлеску» (1964) і «Токату» (1979) Скорик витримав в одному динамічному пульсі. У «Бурлесці» навіть у середній частині відсутній контраст, музика витримується в одному, жартівливо-комічному характері, в одному пульсуючому ритмі. Адже, термін «Бурлеска» – жарт, п'єса з такою назвою має грубувато-жартівливий характер. Досить масштабні розміри твору звучать ніби одним планом, у одному образно-емоційному ключі. «Токата» М. Скорика – це віртуозна музична п'єса, що витримується у швидкому темпі з переважанням ударної, акордової техніки. Важливим тут є постійний рух дрібними тривалостями (восьмі, шістнадцяті), який надає творові особливої динаміки. Спочатку композитор виклав дев'ятитактну тему, яку вже у межах першої частини (1-95 т.) повторить з варіативними змінами кілька разів. Емоційне забарвлення музики в рамках першої частини напористе, активне, напружене. Середина токати (з 96 т.) вносить контраст: характер музики насторожено-приглушений, ритм витриманого звука синкоповано-пунктирний, тріольний, він вносять елементи тривоги. Нагнітання наростає до кінця середини, там композитор досягає кульмінаційної зони (т. 139-148). Реприза (із 166 т.) дещо змінена, вона тільки частково нагадує початок твору, тут підтримано пульсуючий рух, що був закладений у першій частині Токати. Жанр токати чи не найповніше відродився у XX ст., й набув у цьому столітті нового стилістично-образного змісту.

У циклі Скорика «Шість прелюдій і фуг» (1987—1988) цікавою в плані стилістики є «Прелюдія і фуга фа мажор». Почнемо з порівнянь: барокова прелюдія, як жанрова норма, витримувалася в одному фактурному рисунку. Тут, замість традиційної прелюдії, маємо досить вільну, світлу імпровізацію, що несе в собі спокійно-грайливий настрій. Початкові тематичні зерна повторюються протягом твору кілька разів, вони придають їй легкість і м'який ліризм. Фуга відрізняється своїм

дитячо-маршовим характером. Якщо у прелюдії переважали грайливо-легкі, ліричні тони, то у фузі маємо рухливо-маршові, весело-радісні настрої. Скорик хоче тут передати життєрадісний характер музики. Тема фуги складається з двох побудов: перша – кроки маршу (чвертні тривалості), друга – витримана в пунктирному ритмі. Таке поєднання у темі фуги двох різноритмічних начал сприяє логічному розгортанні форми. Три проведення теми в експозиції фуги даються компактно, один за одним. Маршово-напружений ритм першої інтермедії сприяє ще двом проведенням теми в тональності третього ступеня (ля мінорі). Динаміка розгортання, що в цій фузі базується на розробково-інтермедійні основі, приводить до динамізованої репризи фуги (13 тактів від кінця). Звучання твору в репризі справді святково-маршове, радісне.

Зосередження уваги молодих українських композиторів до стильового спрямування неокласицизму є досить вагомою тенденцією в музично-творчих процесах. Кожна європейська музична культура, яка має стосунок до неокласицизму, прагне внести свої національні штрихи. Неокласицизм М. Скорика полягає в тому, що тоді, в 1960-70-х роках, молодий митець знайшов для себе ключ, який дозволив йому вести пошуки нового образного змісту. Й тим новим було написання «Бурлески», «Токати», «оновленої» прелюдії, «осучасненої» фуги. Творчість М. Скорика найяскравіше представила напрямок неокласицизму в музиці 1960-1970-х рр. Окрім нього до неокласицизму звертались також Л. Колодуб, Ю. Іщенко та В. Бібік.

Наукова новизна роботи заключається перш за все в стилістично-порівняльному підході до аналізу обраних музичних творів і у виявленні в них окремих особливих виразових рис, присутніх стилістичним тенденціям експресіонізму, імпресіонізму, неокласицизму, а також полістилістичних тенденцій. На основі зробленого аналізу зробимо висновки про важливе явище в історії української фортепіанної музики 1960-1970-х рр. – стилістичний злам, який відбувся у творчому доробку молодих композиторів-шістедисятників. Молодь, опанувавши композиторські техніки провідних композиторів Західної Європи та США, а також видатних композиторів тодішнього СРСР, стала активно впроваджувати новітні виразові та технічні засоби у свою власну музичну мову, рухаючи українське музичне мистецтво по шляху новаторства. Важливо відзначити, що фортепіанна музика, як і камерно-інструментальна в цілому, зайняла чільне місце. Доробок 1960-1970-х рр. увійшов в історію української музичної культури, як нове слово, як нова віха нашої музики. Фортепіанна музика, як і інші музичні жанри тих років, стала новим фундаментом для української музики, зокрема фортепіанної, наступних десятиліть.

Література

1. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ: Музична Україна, 1969. 426 с.
2. Задерацкий В. О некоторых нових стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60-70-х годов. Музыкальная культура Украинской ССР. Москва: Музыка, 1979 С. 416-451.
3. Зінкевич О. Український авангард. Музика. 1992. №4. С. 1–5, 26.
4. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). Київ : Наукова думка, 1980. 313 с.
5. Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] редкол.: Ю. Келдыш (гл. ред.) и др. - Москва: Советская энциклопедия, 1976. Т.3. С.959-963
6. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917-1953. / под ред.А.Н.Яковлева. - Москва: Международный фонд "Демократия", 1999. С.630-634
7. Валентин Сильвестров. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Київ: Дух і літера, 2010. 368 с.

References

1. Gordiychuk M. (1993). Ukrainian Soviet Symphony Music. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
2. Zaderatsky V. (1979). About some new stylistic tendencies in the composer's work of the 60's and 70's. Muzykalnaia kultura Ukrainskoi SSR, 416-451, Moscow: Muzyka [in Russian].
3. Zinkevich O. (1992). Ukrainian avant-garde. Muzyka, 4, pp. 4-5,26. [in Ukrainian].
4. Klin V. L. (1980). Ukrainian Soviet Piano Music (1917–1977). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
5. Keldysh Yu. (Eds.). (1976). Music Encyclopedia (Vol. 3). Moscow, Sovietskaia entsyklopediia, pp. 959-963 [in Russian].
6. Yakovliev A. N. (Eds.). (1999). Power and the artistic intelligentsia. Documents of the Central Committee of the RCP (B.) - VKP (b), VChK - OGPU - NKVD on cultural policy. 1917-1953. Moscow, Miezhdunarodnyi fond "Diemokratiia" pp. 630-634 [in Russian].
7. Valentin Sylvestrov. (n.d.). Wait for music. Lectures-conversations. Based on the materials of the meetings organized by Sergei Pilyutikov. (2010). Kyiv: Dukh i litera [in Ukrainian]

УДК 78.071.4 : 78.071.2 : 372.878

Поліщук Анна Василівна,
концертмейстер кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-8500-534X
annapolishchuk@ukr.net

Сабрі Світлана Станіславівна,
концертмейстер кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-1364-0301
sabrisvitlanast@gmail.com

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У ПРОЦЕСІ ВПРОВАДЖЕННЯ СУЧАСНИХ МЕТОДИК ВИКЛАДАННЯ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ

Мета роботи. На основі аналізу найбільш передових технік формування виконавської майстерності естрадних вокалістів з'ясувати специфіку ролі концертмейстера у процесі впровадження у педагогічну практику вищезазначених методик. **Методологія** дослідження враховує історичність процесу становлення різних методик та підходів до вокальної педагогіки, а також зв'язок теоретичних розвідок та практики музичного виконавства у контексті висвітлення ролі концертмейстера у даному процесі. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше у даній статті здійснено аналіз іноземних джерел, у тому числі наявних дисертаційних робіт, присвячених проблематиці реформування методик викладання естрадного вокалу. Поглиблено знання щодо специфіки ролі концертмейстера у цьому процесі. Здійснено реабілітацію постаті концертмейстера, котра зазвичай розглядається як другорядна. Підкреслено важливість роботи концертмейстера у репетиційному процесі. **Висновки.** Сучасні умови вимагають від концертмейстера студії естрадного вокалу освоєння навичок володіння технічними засобами. Окрім цього, існує ряд вимог, які стосуються швидше традиційного, класичного комплексу методик, обов'язкових до опанування концертмейстером. Діяльність концертмейстера підпорядковується стилю і методиці роботи керівника колективу і є опорною в роботі над репертуаром. Але роль концертмейстера не є другорядною, оскільки без його участі неможлива повноцінна робота над вдосконаленням виконавської майстерності вокаліста. Вдале вокальне аранжування і добре сформований вокальний апарат дає можливість повністю розкрити творчий потенціал співака. Саме в цьому й полягає основна робота концертмейстера естрадного колективу, оскільки він має враховувати специфіку естрадного виконавця, котрий виступає одночасно й співаком, й актором. Відповідно до цих особливостей, концертмейстер має підбирати й потрібні комплекси підходів та методик.

Ключові слова: естрадний вокал, вокальна педагогіка, методики викладання вокалу, концертмейстер, музичне виконавство, акомпанемент.

Полищук Анна Васильевна, *концертмейстер кафедры музыкального искусства Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Сабри Светлана Станиславовна,*** *концертмейстер кафедры музыкального искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Роль концертмейстера в процессе внедрения современных методик преподавания эстрадного вокала

Цель работы. На основе анализа наиболее передовых техник формирования исполнительского мастерства эстрадных вокалистов выяснить специфику роли концертмейстера в процессе внедрения в педагогическую практику вышеупомянутых методик. **Методология** исследования учитывает историчность процесса становления различных методик и подходов к вокальной педагогике, а также связь теоретических исследований и практики музыкального исполнительства в контексте освещения роли концертмейстера в данном процессе. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в данной статье осуществлен анализ иностранных источников, в том числе имеющихся диссертационных работ, посвященных проблематике реформирования методики преподавания эстрадного вокала. Углублено знание о специфике роли концертмейстера в этом процессе. Осуществлена реабилитация фигуры концертмейстера, которая обычно рассматривается как второстепенная. Подчеркнута важность работы концертмейстера в репетиционном процессе. **Выводы.** Современная культурная ситуация требует от концертмейстера класса эстрадного вокала овладения навыками использования в практике технических средств. Кроме этого, существует ряд требований, касающихся скорее традиционного, классического комплекса методик, обязательных к освоению концертмейстером. Деятельность концертмейстера зависит от стиля и методики работы руководителя коллектива, а также является актуальной и опорной в выборе репертуара. Но роль концертмейстера не является второстепенной, поскольку без его участия невозможна полноценная работа над совершенствованием

© Поліщук А. В., 2018
© Сабрі С. С., 2018

исполнительского мастерства вокалиста. Оптимальный выбор вокальных аранжировок и хорошо натренированный голосовой аппарат способствует раскрытию творческого потенциала вокалиста. Здесь кроется центральная задача концертмейстера в сотрудничестве с эстрадным коллективом или отдельным исполнителем, поскольку он должен учитывать специфику эстрадного исполнителя, который выступает одновременно и певцом, и актером. В соответствии с этими особенностями, концертмейстер должен подбирать, в том числе, подходящие комплексы подходов и методик.

Ключевые слова: эстрадный вокал, вокальная педагогика, методики преподавания вокала, концертмейстер, музыкальное исполнительство, аккомпанемент.

***Polishchuk Anna**, concertmaster of the department of musical art Kyiv national university of culture and art;* ***Sabri Svetlana,** concertmaster of the Department of Musical Art Kyiv national university of culture and art*

The accompanist's role in the process of implementation of the pop vocal modern teaching methods

The purpose of the article. Based on analysis of the most advanced techniques of forming the performing arts of pop vocalists to find out the specifics of the role of accompanist in the process of implementation in the pedagogical practice of the above methods. **Methodology**. The research methodology considers the historicity of the process of formation of various techniques and approaches to vocal pedagogy, as well as the connection of theoretical explorations and practice of musical performance in the context of the coverage of the role of an accompanist in this process. **Scientific novelty of** the article is that for the first time in this article an analysis of foreign sources, including available thesis devoted to the problems of reforming the teaching methods of pop vocal, has been carried out. In-depth knowledge of the specifics of the role of the accompanist in this process. Rehabilitation of the figure of an accompanist, which is usually considered as secondary, has been carried out. The importance of the accompanist's work in the rehearsal process is emphasized. **Conclusions**. Modern conditions require from the accompanist of the pop vocal studio mastering the skills of possession of technical means. Also, there are several requirements that are more relevant to the traditional, classical set of techniques required to learn the accompanist. The activities of the accompanist are subject to the style and methodology of the team leader and are the basis for work on the repertoire. But the role of the accompanist is not secondary, because without his/her participation it is impossible to work on improving the performing skills of the vocalist entirely. A successful vocal arrangement and a well-formed vocal device make it possible to reveal the creative potential of the singer fully. This is the main work of the accompanist of the pop band because he must consider the specificity of the pop artist, who acts simultaneously both the singer and the actor. By these peculiarities, the accompanist has to select and require the complexes of approaches and techniques.

Key words: pop vocal, vocal pedagogy, vocal teaching methods, accompanist, musical performance, accompaniment.

Актуальність теми дослідження. Становлення майстерності естрадного виконавця потребує ретельної уваги та значних зусиль. Існують різні комплекси вимог, котрі висуваються безпосередньо до співаків. Проте виконавська майстерність естрадного вокаліста багато в чому залежить від репетицій та особливостей акомпанементу. Це зумовлює актуальність висвітлення даної проблематики, а також аспектів, на яких слід зосередити увагу концертмейстеру у роботі з вокалістами під час репетиційної діяльності. Зважаючи на місце естради у культурі України, слід висвітлити дану тему у контексті звернення до сучасних методик викладання естрадного вокалу.

Аналіз досліджень і публікацій. Під час дослідження заданої у назві статті проблеми, було, зокрема, використано працю Т. Бєлової [1], присвячену особливостям роботи концертмейстера у класі вокалу. У рамках цієї ж проблематики працює й дослідниця М. Бірюкова [2], яка конкретизує роль концертмейстера безпосередньо у студії естрадного вокалу. Л. Данься [3] займається розвідками щодо шляхів вдосконалення виконавської майстерності музикантів у контексті концертної діяльності. Важливою при написанні статті виявилася колективна робота А. Хлопотової, О. Опанасенко та С. Олейнікова [4]. Розвідка цих дослідників стосується з'ясування ролі та специфіки акомпанементу у процесі виховання естрадних вокалістів. Дослідниця О. Яненко [8] звертається також до актуального питання виявлення характерних рис викладання у класі естрадного вокалу. Було використано й іноземні джерела, зокрема: дисертаційну роботу М. Бартоломей [5], у якій розкривається мистецтво акомпанементу, працю Дж. Дева [6] щодо сучасних вокальних технік та методик, а також дослідження Т. Руні [7], здійсненого у полі вокальної педагогіки.

Мета дослідження. На основі аналізу найбільш передових технік формування виконавської майстерності естрадних вокалістів з'ясувати специфіку ролі концертмейстера у процесі впровадження у педагогічну практику вищезазначених методик.

Виклад основного матеріалу**.** Роль концертмейстера полягає в підборі та адаптації музичного матеріалу для кожного конкретного вокаліста або для певного складу ансамблю не обмежується лише акомпанементом. Концертмейстер або акомпаніатор найбільш поширена професія серед піаністів. Між тим, помилково думати, що концертмейстер – це другорядна фігура у творчому процесі, що ця професія не вимагає великої майстерності.

Без концертмейстера не обходиться діяльність жодного колективу, навіть при обладнанні фонограмами та сучасною звуковою апаратурою. У процесі розучування музичних номерів завжди потрібна підтримка концертмейстера. Навички, які набуваються у процесі спільної роботи вокаліста та концертмейстера, допомагають максимально прискорити процес розучування музичних номерів і оптимізувати освоєння пісенного репертуару.

В усі часи на заняттях з постановки голосу найближчим помічником педагога з вокалу є концертмейстер. В першу чергу, концертмейстеру необхідне вміння підібрати мелодію та акомпанемент на слух. При необхідності розкласти пісню на багатоголосся. Концертмейстер повинен вміти транспонувати мелодію і акомпанемент у будь-яку тональність, так як не завжди вихідний матеріал підходить вокалісту або групі за діапазоном. Тоді необхідно змінювати тональність твору, враховуючи темброві й технічні особливості групи або окремого соліста, урізноманітнювати вокальну фактуру. По мірі необхідності потрібно також коригувати аранжування з урахуванням вікових та вокальних особливостей виконавців.

Концертмейстерська сфера музикування передбачає володіння всім арсеналом майстерності піаніста, дуже часто виявляються актуальними навички імпровізаційного акомпанування. Різні жанри сучасної музики вимагають навичок імпровізації та аранжування, оскільки багато пісень не мають клавіру. Освоєння ж фактурних формул різних жанрів – це обов'язкове вміння у роботі концертмейстера.

Ще один аспект роботи концертмейстера – створення системи вправ, що дозволяють удосконалювати вокальну техніку й гармонійний слух співаків, а також знайомити їх з різними прийомами виконавського мистецтва. Дуже дієвим є метод повернення до пройденого. Як зазначає дослідниця даної тематики М. Бірюкова: «Концертмейстер разом з педагогом займається підбором репертуару. Підбираючи твір, потрібно враховувати можливості учня в даний момент роботи над голосом і відповідність цього твору вокальній лінії голосу учня. Дуже важливою є робота концертмейстера у вивченні ритмічних особливостей твору» [2, 59].

Т. Руні підкреслює, що в результаті зростання інтересу до сучасної комерційної музики, телевізійних шоу («Голос», «Х-Фактор», «Американський ідол») естрадні співаки починають усвідомлювати важливість вокальної техніки. Відсутність наукового розуміння методик викладання естрадного вокалу та практики впровадження відповідних вокальних технологій означало, що вокальна педагогіка раніше спиралася на образність та відчуття співаків й педагогів. У XXI столітті, однак, наукове розуміння вокалу призвело до необхідності розробки новітніх педагогічних методик [7, 147].

Дж. Дева, між тим, наголошує також на важливості включення в освітній процес курсу, котрий розкривав би специфіку голосоутворення в естрадних співаків, яке, на думку дослідниці, суттєво відрізняється від інших «стильових направленостей у музиці» [6].

Подібних думок дотримується й О. Яненко, коли пише: «Якісна підготовка майбутніх фахівців класу естрадного співу заснована на загальних принципах академічної вокальної школи, що забезпечує поглиблене освоєння знань фізіологічних законів та анатомії голосового апарату і можливість використовувати різні типи звуковидобування <…> здатність підтримувати стабільність і дещо штучно низьке положення гортані для досягнення чіткої дикції та артикуляції. Отже, використання основних навчальних інструкцій вокальної школи для викладання майбутнім митцям естрадного мистецтва є специфічним у їхньому навчання в естрадному музичному класі» [8, 159]. Однак, дослідниця вважає за необхідне опановувати й класичні методики.

Відтак, у контексті висвітлення сучасних методик викладання естрадного вокалу, а також різноманітних освітніх технологій, звернемо увагу також на традиційні підходи до даного процесу. У сучасній вокальній педагогіці актуальним постає поєднання класичних та новаторських підходів, а саме:

— особистісно-орієнтованих технік;
— технологій, спрямованих на збереження здоров'я вокаліста;
— ігрових методик;
— інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ);
— імпровізацій;
— портфоліо.

Особистісно-орієнтований підхід передбачає увагу до особистості кожного виконавця. У репетиційному процесі концертмейстер має звернути увагу на важливість створення емоційного настрою, а також введення голосового апарату вокаліста у роботу з поступовим навантаженням. Перш ніж починати заняття, співакам необхідно зняти внутрішнє напруження, відчути психологічну і фізичну розкутість. Для цього існують спеціальні розминки, які враховують зняття напруги з

внутрішніх і зовнішніх м'язів, підготовку дихальної системи, вправи для відчуття інтонації, а також скоромовки та інші прийоми для покращення дикції співака.

Новітньою тенденцією у вокальній педагогіці є широке застосування ігрових технологій. Гра повинна допомагати наповнювати знання, бути засобом музичного розвитку вокаліста, починаючи з початкового етапу становлення його виконавської майстерності. Ігрова форма організації занять у студіях естрадного вокалу значно підвищує творчу активність вокаліста. Окрім того, гра розширює кругозір, розвиває пізнавальну діяльність, формує окремі вміння і навички, необхідні у практичній діяльності виконавця. Концертмейстер має враховувати важливість розвитку навички театралізації та тренування відповідної сценічної поведінки вокаліста, оскільки естрада вимагає синтетичного поєднання співочої та акторської майстерності.

Процес репетиції включає кілька етапів роботи з музичним матеріалом. Це, зокрема, необхідність його аналізу, розбиття на окремі фрагменти для полегшення розучування, повернення до важких моментів для шліфування виконавської майстерності, а також праця над цілісним твором. Результат репетиції – це концертний номер. На думку Л. Даньєя, виступ – це теж форма вдосконалення культури вокаліста, оскільки естрадний номер вимагає мобілізації набутих співаком музично-теоретичних знань та практичних навичок. Відтак, «концертний виступ акумулює в собі виконавську надійність – якість музиканта-виконавця безпомилково, стійко та необхідно-точно виконувати музичний твір. Емоційний відгук на музику в умовах естради, що є одним із специфічних проявів загальної емоційності людини, займає в структурі емоційних проявів високе ієрархічне положення» [3, 188].

Інформаційно-комунікаційні технології (ІКТ) та їхнє впровадження у практику викладання вокалу уможливило врахування наступних покращень:

— запис голосу на диктофон – це невід'ємна частина роботи над помилками, вдосконалення виконавської та вокальної майстерності;

— використання фонограм (-) і (+) та комп'ютерних програм-секвенсорів «Cakewalk Pro Audio» і «CubaceVST», віртуальних синтезаторів «Reaktor», «ReBirth», «Giga studio», звукових редакторів «Saund Ford», «WaveLab», «Cool Edit Pro», «Samlitude». Використання в роботі звукорежисерського пульта зобов'язує концертмейстера вміти працювати зі звуком, чути та контролювати баланс голосу й фонограми для створення художнього образу.

Між тим зловживати використанням фонограм не рекомендується, оскільки навіть найякісніша фонограма не в змозі замінити досвідченого концертмейстера. ІКТ у процесі підготовки естрадного вокаліста, швидше, мають слугувати допоміжним, нім основним засобом. Варто відзначити, що впевненість у тому, що фонограма може усунути необхідність співпраці вокаліста з концертмейстером негативно впливає не лише на якість практики естрадного виконавства, але й на відсутність уваги до ґрунтовних розвідок, присвячених специфіці роботі концертмейстера у класі естрадного вокалу. Це підтверджується дослідниками А. Хлопотовою, О. Опанасенком та С. Олейніковим: «Заняття естрадним вокалом передбачають систематичну роботу. Виконавці повинні працювати у класі з викладачем із супроводом концертмейстера <…> роль концертмейстера та специфіка супроводу лише окреслюється в ряді робіт і немає її ґрунтовного дослідження. Робота концертмейстера є надзвичайно складною та багатопрофільною… існує ряд навичок, здібностей та вмінь, якими повинен володіти концертмейстер. З іншого боку, він повинен також співдіяти з вокалістом і багато в чому займатись не лише виконавською, а й педагогічною діяльністю» [4, 688].

Імпровізація як педагогічний підхід є одночасно й традиційною, й постійно оновлюваною технікою. Голос тут сприймається у якості музичного інструменту. Співак не лише виступає у ролі своєрідного «композитора», який створює власну вокальну партію, але й може використовувати ударні інструменти, щоб експериментувати з музичним супроводом до цієї партії. На думку М. Бартоломей, імпровізацію включає три аспекти: це наслідування, інтерналізація та інновація [5, 4].

Нарешті, портфоліо допомагає враховувати індивідуальні досягнення як самому концертмейстеру, так і вокалістам. До портфоліо зазвичай відносять наявний письмовий творчий доробок, індивідуальні та групові проектні роботи, грамоти, нагороди та інші форми визнання досягнень у полі музичного виконавства. У даному випадку подібний підхід відіграє мотиваційно-стимулюючу роль.

Універсальний характер постаті концертмейстера добре розкрито в праці Т. Бєлової, яка пише, зокрема, що справжній майстер має «фіксувати різні параметри вокальної партії: манеру подачі звуку, тобто близькість вокальної позиції – в одному випадку; увагу до ритму, поетичного тексту, артикуляції та дикції вокаліста – в іншому випадку» [1, 24].

Наукова новизна. Вперше у даній статті здійснено аналіз іноземних джерел, у тому числі наявних дисертаційних робіт, присвячених проблематиці реформування методик викладання естрадного вокалу. Поглиблено знання щодо специфіки ролі концертмейстера у цьому процесі. Здійснено реабілітацію постаті концертмейстера, котра зазвичай розглядається як другорядна. Підкреслено важливість роботи концертмейстера у репетиційному процесі.

Висновки. Сучасні умови вимагають від концертмейстера студії естрадного вокалу освоєння навичок володіння технічними засобами. Окрім цього, існує ряд вимог, які стосуються швидше традиційного, класичного комплексу методик, обов'язкових до опанування концертмейстером. Діяльність концертмейстера підпорядковується стилю і методиці роботи керівника колективу і є опорною в роботі над репертуаром. Але роль концертмейстера не є другорядною, оскільки без його участі неможлива повноцінна робота над вдосконаленням виконавської майстерності вокаліста. Вдале вокальне аранжування і добре сформований вокальний апарат дає можливість повністю розкрити творчий потенціал співака. Саме в цьому й полягає основна робота концертмейстера естрадного колективу, оскільки він має враховувати специфіку естрадного виконавця, котрий виступає одночасно й співаком, й актором. Відповідно до цих особливостей, концертмейстер має підбирати й потрібні комплекси підходів та методик.

Література

1. Белова Т. В. Особенности работы концертмейстера в классе вокала // Вестник научных конференций. 2016. №7–2 (11). Тамбов: ООО «Консалтинговая компания Юком». С. 23–25.
2. Бирюкова М. Я. Роль концертмейстера в студии эстрадного вокала // Мастер-класс. 2015. №3. М.: Методист. С. 56–59.
3. Данься Л. Удосконалення виконавської культури студента-піаніста у процесі концертної діяльності // Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2013. № 8 (Ч. 1). С. 186–190.
4. Хлопотова А. А., Опанасенко О. О., Олейніков С. О. Роль та специфіка акомпанементу у процесі виховання естрадних вокалістів // «Young Scientist». Серія: мистецтвознавство. 2017. №11 (51). С. 688–691.
5. Bartolomei M. Julian Lee and Kerrie Biddell: The Art Of Vocal Accompaniment. A Thesis Submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree or Master of Music in Jazz Performance. Conservatorium Of Music Jazz Unit. University of Sydney. 2016. 110 p.
6. Deva J. (n.d.). Classical vs. Contemporary Vocal Technique. 2014. URL: http://www.jeanniedeva. com/page/226328.
7. Rooney T. The Understanding of Contemporary Vocal Pedagogy and the Teaching Methods of Internationally Acclaimed Vocal Coaches // International Journal of Learning, Teaching and Educational Research. 2016. Vol. 15. №10. P. 147–162.
8. Yanenko O. A. Specific Training of a Modern Professional Musician in Variety Singing Class // Наукові записки. Серія: педагогічні науки. 2014. Вип. 152. С. 159–162.

References

1. Belova T. V. (2016). Features of the concertmaster's work in the vocal class. Vestnyk nauchnykh konferentsyy, 7–2 (11), 23–25 [In Russian].
2. Biryukova M. Ya. (2015). The role of the accompanist in the studio of the pop vocal. Master-class, 3, 56–59 [In Russian].
3. Danyash L. (2013). Improvement of Performing Culture of a Student-Pianist in the Concert. Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelya, 8 (Ch. 1), 186–190 [In Ukrainian].
4. Khlopotova A. A, Opanasenko O. O., Oleynikov S. O. (2017). The role and specificity of the accompaniment in the process of pop vocalist's education. "Young Scientist". Seriya: mystetstvoznavstvo, 11 (51), 688–691 59 [In Russian].
5. Bartolomei M. (2016). Julian Lee and Kerrie Biddell: The Art Of Vocal Accompaniment. A Thesis Submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree or Master of Music in Jazz Performance. Conservatorium Of Music Jazz Unit. University of Sydney.
6. Deva J. (2014). Classical vs. Contemporary Vocal Technique. Retrieved from file: http://www.jeanniedeva. com/page/226328.
7. Rooney T. (2016). The Understanding of Contemporary Vocal Pedagogy and the Teaching Methods of Internationally Acclaimed Vocal Coaches. International Journal of Learning, Teaching and Educational Research, Vol. 15, 10, 147–162.
8. Yanenko O. A. (2014). Specific Training of a Modern Professional Musician in Variety Singing. Naukovi zapyzky. Seriya: pedagogichni nauky, 152, 159–162.

УДК 929 Вантух (477):[792.8.071.4:785.161]

Шумілова Вікторія Віталіївна,
заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографії, здобувач
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-4203-6832
artvikvit@gmail.com

ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ МИРОСЛАВА МИХАЙЛОВИЧА ВАНТУХА (до 80-річчя від дня народження)

Метою статті стало вивчення початкового етапу у творчій долі Мирослава Вантуха, коли він вперше відбувся як танцівник, балетмейстер і педагог. **Методологія** роботи включає використання наступних методів дослідження: загальноісторичний, порівняльно-історичний, аналітичний, біографічний. Зазначені методи і підходи дозволяють простежити у часовому вимірі цілісне уявлення творчого поступу видатного митця сучасності. **Наукова новизна** полягає в оприлюдненні малодосліджених фактів з творчого життя М. Вантуха періоду його балетмейстерського становлення. **Висновки**. Основними етапами професійної освіти М. Вантуха продовж 1950–1970-х років стали: навчання у Львівському культурно-освітньому училищі, стажування в Державному ансамблі танцю СРСР; вагомий досвід було здобуто під час роботи в ансамблі Прикарпатського військового округу. Серед безпосередніх причин переходу М. Вантуха на роботу до Державного заслуженого академічного ансамблю танцю Української РСР ім. П. Вірського в Київ стало рішення Міністерства культури УРСР (прийняте двічі), адже жоден з колишніх очільників провідного ансамблю танцю продовж 1975–1980 років так і не зміг створити необхідної творчої та психологічної атмосфери для подальшого розвитку мистецьких процесів у колективі.

Ключові слова: Мирослав Вантух, Ансамбль ім. П. Вірського, балетмейстер, українська народна хореографія, професійна освіта.

***Шумилова Виктория Витальевна**, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры хореографии, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Начальный этап становления творческой личности Мирослава Михайловича Вантуха (к 80-летию со дня рождения)

Целью статьи стало изучение начального этапа в творческой судьбе Мирослава Вантуха, когда он впервые состоялся как танцовщик, балетмейстер и педагог. **Методология** работы включает использование следующих методов исследования: общеисторический, сравнительно-исторический, аналитический, биографический. Указанные методы и подходы позволяют проследить в часовом измерении целостное представление о творческом становлении выдающегося творца современности. **Научная новизна** заключается в обнародовании новых фактов из творческой жизни М. Вантуха периода его балетмейстерского становления. **Выводы**. Основными этапами профессионального образования М. Вантуха на протяжении 1950–1970-х годов стало обучение во Львовском культурно-просветительном училище, стажировка в Государственном ансамбле танца СССР; существенный опыт был приобретен во время работы в ансамбле Прикарпатского военного округа. Среди непосредственных причин перехода М. Вантуха на работу в Государственный заслуженный академический ансамбль танца Украинской ССР им. П. Вирского в Киев стало решение Министерства культуры УССР (принятое дважды), потому как ни один из бывших руководителей ведущего ансамбля танца на протяжении 1975–1980 годов так и не смог создать необходимой творческой и психологической атмосферы для дальнейшего развития художественных процессов в коллективе.

Ключевые слова: Мирослав Вантух, Ансамбль им. П. Вирского, балетмейстер, украинская народная хореография, профессиональное образование.

***Shumilova Viktoriia**, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Department of Choreography, Applicant at the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The initial stage of the formation of the creative personality of Miroslav Mikhailovich Vantukh (on the 80th anniversary since his birth)

The purpose of the article is studying of the initial stage of the creative fate of Miroslav Vantukh, in particular roles as a dancer, choreographer, and teacher. **The methodology** includes the use of the following cultural research methods: general historical, comparative historical, analytical, biographical. These methods and approaches allow us to trace in the time dimension the holistic view of the creative formation of the outstanding creator of modernity. **The scientific novelty** consists of promulgation of new facts from the creative life of M. Vantukh during the period of his choreographer formation. **Conclusions**. The main stages of M. Vantukh's vocational education during the 1950–1970s were training at the Lviv Cultural and Educational School, the internship at the USSR State Dance Ensemble; Significant experience was acquired while working in the ensemble of

© Шумілова В. В., 2018

the Carpathian Military District. Among the immediate reasons for the transition of M. Vantukh into a job at the State Honored Academic Dance Ensemble of the Ukrainian SSR named P. Virsky in Kiev was the decision of the Ministry of Culture of the Ukrainian SSR (adopted twice), because none of the former leaders of the leading dance ensemble during 1975–1980 could create the necessary creative and psychological atmosphere for the further development of artistic processes in a team.

Key words: Miroslav Vantukh, the Ensemble named P. Virsky, choreographer, Ukrainian folk choreography, vocational education.

Актуальність теми дослідження. Серед славетних імен майстрів вітчизняної народно-сценічної хореографії одне з провідних місць належить видатному українському балетмейстеру, генеральному директору – художньому керівнику Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені П. Вірського, Герою України, народному артисту України, лауреату Національної премії України ім. Т. Шевченка, професору, академіку Академії мистецтв України – Мирославу Михайловичу Вантуху. Майже сорок років його творчого життя віддано славнозвісному українському хореографічному колективу. Творчі здобутки М. Вантуха піднесли його до рівня провідних майстрів національної української хореографії. Під керівництвом Вантуха артисти відвідали понад 70 країн світу, презентуючи вітчизняне мистецтво народної хореографії на всіх континентах. Активна гастрольна діяльність колективу під керівництвом досвідченого майстра не лише збільшила інтерес публіки до української культури за кордоном, а й підвищила авторитет нашої країни, як держави з величезною духовною спадщиною та вагомим творчим потенціалом.

Аналіз досліджень і публікацій довів, що творчий здобуток М. Вантуха, на жаль, недостатньо широко обговорювався у роботах вітчизняних мистецтвознавців. Насамперед, на увагу заслуговує дослідницька праця О. Бурковського «Завжди в дорозі» (Київ, 2013), де було висвітлено окремі цікаві факти з особистого і творчого життя балетмейстера [1]. Прийоми педагогічної роботи, що їх використовував М. Вантух, проаналізовано у науковому виданні Н. Вадясової, В. Чернеця та В. Шульгіної – «Мистецько-педагогічна школа видатного діяча української культури Мирослава Вантуха» (Київ, 2012) [2]. Варто також назвати наукові публікації М. Седуна [12, 101–103] та Б. Чернухи [16, 331–334], підготовлені до ювілеїв маестро танцю продовж 2000-х років. Вагомий внесок у поширення інформації про педагогічні та балетмейстерські здобутки М. Вантуха було зроблено авторами енциклопедичних статей у вітчизняних мистецьких довідниках. Серед останніх – імена відомих вчених мистецтвознавців: Ю. Станішевський [13, 67–68], В. Туркевич [14, 42–43], О. Колосок [6, 15]. Джерелом для написання цієї публікації став власний досвід спілкування авторки статті з Мирославом Вантухом під час її роботи у Національному заслуженому академічному ансамблю танцю України ім. П. Вірського, а також низка інтерв'ю із славетним балетмейстером у вітчизняних часописах, де було оприлюднено нові невідомі факти з життя хореографа («Вечірній Київ», «Високий замок», «Віче», «Демократична Україна», «День», «Київський вісник», «Профіль», «Слово просвіти»), записані В. Доленко [3], Ю. Дусаном [4], С. Зятьєвим [5], Н. Майною [7], Н. Марківим [8], Е. Овчаренко [9], С. Панкратьєвим [10], Т. Поліщук [11], А. Шестаком [15].

Метою статті стало вивчення початкового етапу у творчій долі Мирослава Вантуха, коли він вперше випробував себе як танцівник, балетмейстер і педагог. *Хронологічні межі* роботи охоплюють 1950–1970-ті роки. Верхня дата пов'язана із роками навчання М. Вантуха та початком його викладацької діяльності на ниві хореографічного мистецтва. Нижня – із розвитком балетмейстерської кар'єри хореографа у Львові в заслуженому ансамблі танцю «Юність» і переходом на роботу у Державний заслужений академічний ансамбль танцю Української РСР ім. П. Вірського. Досягнення мети передбачає вирішенню наступних *актуальних завдань*: висвітлити основні етапи професійної освіти М. Вантуха продовж зазначеного періоду; дослідити педагогічні та балетмейстерські принципи хореографа, сформовані під час роботи у Львові; з'ясувати безпосередні причини переходу М. Вантуха до провідного ансамблю танцю УРСР у Київ.

Виклад основного матеріалу. Мирослав Михайлович Вантух народився 18 січня 1939 року на Львівщині в селі Желихів (нині село Великосілки) Кам'янко-Бузького району Львівської області. 1956 року талановитий юнак (інтерес до театру й музики, проявився ще у шкільні роки), подав документи до Львівського культурно-освітнього училища. Там він навчався на двох факультетах: спочатку на режисерському, а згодом на диригентсько-хоровому, де він опанував новий для нього музичний інструмент – баян. З успіхом засвоївши весь навчальний курс, юнак закінчив училище як один з найкращих учнів за спеціальністю: «Клубна справа» і отримав кваліфікацію організатор-методист клубної роботи. Талановитого випускника залишили в рідній «альма матер» на викладацькій роботі. Цікаво, що у рік випуску – 1958-й – при Львівському освітньому училищі відкрилися шестимісячні курси з підготовки керівників самодіяльних хореографічних колективів. Займатися тренувальними вправами Вантуху приходилося досить багато, адже він прийшов у

мистецтво танцю досить пізно. Здобувши нову спеціальність, молодий фахівець став викладати в училищі такі предмети, як український танець та історія костюму. Отже, саме тоді розпочалося творче зростання майбутнього відомого балетмейстера, досвідченого знавця української народної хореографії.

Продовж 1958–1961 років результативний період педагогічної роботи був перерваний службою у лавах Радянської армії: Вантуха було направлено до Прикарпатського військового округу, де він служив спочатку в учбовій роті, згодом – у музичному взводі. Із службою в армії був пов'язаний і перший серйозний балетмейстерський досвід Вантуха: 1961 року ним був поставлений розгорнутий хореографічний номер «Солдатський перепляс».

По закінченні терміну служби Мирослав Вантух повернувся до педагогічної діяльності. Проте набутий сценічний досвід спонукав до пошуку роботи у Львівській філармонії. Згодом, відповідно до планів концертної організації, Вантух брав участь у роботі агітбригад, танцював у сільських клубах, міських будинках культури або просто на машинах у полі для селян. На жаль, під час одного з таких виступів молодий артист серйозно травмував коліно й не міг понад півроку виходити на сцену. Проблеми із здоров'ям спонукали Мирослава Вантуха повернутися до педагогічної діяльності. Саме тоді, 1964 року, при Львівському міському Палаці культури імені Ю. Гагаріна ним було засновано хореографічний колектив «Юність». Мирослав Михайлович був універсальним художнім керівником: одночасно він міг виконувати функції баяніста-концертмейстера, укладача музичного репертуару, хореографа-постановника, викладача хореографічних дисциплін. Відомо, що під час роботи у колективі М. Вантухом було розроблено одразу три (типових на той час) танцювальних програми: «Українські танці», «Танці народів СРСР», «Танці народів світу». Згадуючи в одному з інтерв'ю про роки становлення себе як балетмейстера, хореограф розповідав: «Це був один з найкращих колективів у Радянському Союзі. Дуже цим пишаюся, бо для мене свого часу це були недосяжні вершини. За своє життя керував двома колективами: «Юністю» – створив її та пропрацював там двадцять років, та ансамблем Вірського, в якому вже тридцять три роки [на момент публікації – *авт*.]. «Юність», як правило, згадую з любов'ю і невеликою ностальгією, бо це був перший колектив у моєму житті […]. Був фанатично закоханий в цю професію. О дев'ятій ранку приходив у «Юність» на роботу, а закінчував близько опівночі. У неділю в нас була семигодинна оркестрова репетиція. Учасники називали її «кривавою неділею». Очевидно, вони мали рацію, але нічого не досягнеш без праці» [4].

За розповідями самого балетмейстера, вже через рік після заснування колективу, відбулося його близьке знайомство із Павлом Вірським: у межах радянської практики підвищення кваліфікації керівників творчих колективів та отримання ними порад від досвідченіших колег, «Юність» відвідав сам Павло Вірський. Як коментував згодом його візит сам Вантух, після перегляду чотирьох танцювальних номерів, Вірський подякував за виступ й порадив працювати молодому хореографу над культурою танцю [5]. Проте, у 1967 році після виступів «Юності» у Києві на творчому конкурсі, присвяченому черговій радянській «червоній» даті, Павло Павлович (був головою журі) запросив молодого балетмейстера із провідними солістами колективу до себе на розмову, де схвально поставився до творчості хореографа, відзначив фаховий зріст всіх учасників ансамблю, запропонував звертатися за порадами. «Незабаром наш ансамбль поїхав до Москви, – зазначав згодом М. Вантух, – де в рамках Днів України в Росії ми виступали у Кремлівському палаці – на головному концертному майданчику колишнього СРСР. Був там і Павло Павлович із своїм ансамблем. Поступово у нас склалися напрочуд довірливі, теплі стосунки, які згодом переросли у дружбу» [5].

Наступного року на конкурсі-звіті творчих колективів ансамбль «Юність» презентував новий танцювальний номер у постановці М. Вантуха – «Український привітальний», який знову був високо оцінений Павлом Вірським. Відомо, що після огляду хореографічних колективів у газеті «Соціалістична культура» вийшла стаття П. Вірського, присвячена творчості молодих хореографів України, де він написав: «Львівським колективом «Юність» керує зовсім молодий, але дуже талановитий хореограф. На всіх його роботах лежить печатка високої хореографічної культури, він професійно, грамотно виховує своїх вихованців» [2, 33–34]. Пригадуючи через роки схвальні слова П. Вірського, М. Вантух говорив: «Не можна передати, як цей відгук мене надихнув – простого сільського хлопця, який закінчив просвітницький технікум спочатку за спеціальністю «хорове диригування», а потім – хореографічний факультет» [3].

Саме у період роботи в «Юності» в Мирослава Вантуха сформувалися певні педагогічні й балетмейстерські принципи. По-перше, він зрозумів, що кожен хореографічний номер – це відповідність певному образу, характеру та історії. Це може бути м'який ліризм, героїзм, окрилена романтичність або тонкий гумор. Отже, для досягнення досконалості танцювальної постановки не

можна покладатися лише на хореографічну техніку. У кожен рух, мізансцену, картину балетмейстер повинен вкласти зміст, збагатити його емоціями, пояснити артистові яким саме чином він має віднайти необхідний для ролі психологічний стан. По-друге, М. Вантух дійшов до висновку, що високий професіоналізм танцівників досягається щоденною копіткою працею, яка складається із уроків класичного та народно-сценічного танцю, тривалих постановчих репетицій. Інколи навантаження сягає шести – восьми годин тренування. Проте, увесь цей час має проходити із максимальною віддачею – лише це призводить до позитивних результатів. Про свій авторський стиль М. Вантух згодом розповідав: «Часом можу зробити зауваження на підвищених тонах. Це не значить, що не поважаю артиста чи учасника. Вони знають, що я завжди об'єктивний і ніколи нікому ще не збрехав. Напевно, це мене на світі й тримає. Завдання митця – робити так, аби його праця подобалась всім. Для того, щоб дивувати глядача, треба мати в собі щось неймовірне, цікаве, висококультурне та інтелектуальне. Безперечно, треба мати й талант. Як казав Шолом-Алейхем: «Талант – як гроші. Або є, або немає». Якщо є, то його можна розвинути, помогти людині, і вона піде далі» [4].

Продовж другої половини 1960-х – першої половини 1970-х років творча кар'єра М. Вантуха стрімко розвивалася. «Юність» здобувала швидке визнання як в межах Радянського Союзу (шість золотих медалей на конкурсах), так і поза його кордонами (колектив побував у 30 країнах світу). Поряд із хореографічною діяльністю Мирослав Михайлович приділяв багато уваги просвітницькій роботі: читав лекції, проводив семінари з українського танцю, вбрання, звичаїв та обрядів серед закордонних українців (Канада, США, Франція тощо), створював хореографічні постановки у відомих колективах української діаспори (Перемишль, Жешов, Краків, Люблін, Лодзь тощо).

Увесь цей час М. Вантух не забував про підвищення власної освіти. Зокрема, за рекомендацією провладних структур (Львівського обласного комітету КПУ) – без їх втручання та контролю не відбувалася жодна подія у культурному житті України – хореографа було направлено до Москви для стажування у Державному ансамблі танцю СРСР під керівництвом І. Моісеєва і... навчання у вищій партійній школі. Продовж п'яти років (1972–1977) М. Вантух мав змогу відвідувати уроки славнозвісного педагога Великого театру А. Мессерера, спостерігати за роботою танцівників із світовим ім'ям: М. Ліепи, М. Плисецької, К. Максимової, В. Васильєва й інших відомих артистів. «Досвід, якого я набув тоді, я згодом вкладав у кращі постановки ансамблю «Юність». Так прийшло перше визнання і перші почесні звання – заслужений діяч мистецтв у двадцять вісім років, а звання народного артиста України (Української РСР – *авт.*) я отримав по закінченні Академії суспільних наук, в 1977 році» [3].

Як відомо, у 1975 році пішов з життя Павло Павлович Вірський. Перед керівництвом республіки постало гостре питання щодо нового очільника ансамблю танцю УРСР. Головною кандидатурою на посаду було обрано М. Вантуха. Останній згадував про події тих років: «Відразу після смерті Павла Павловича мене зі Львова викликали спочатку у Міністерство культури, а потім навіть у ЦК КПУ і запропонували очолити ансамбль. Я, звичайно, подякував за таку високу довіру, але, на їхнє здивування, категорично відмовився, мотивуючи свою позицію тим, що мені після Вірського буде важко працювати. Всі умовляння були марними, і я знову повернувся до Львова в рідний колектив «Юність», який я дуже любив» [10].

Упродовж наступних п'яти років Державним заслуженим академічним ансамблем танцю УРСР певний час (з перервами) керували О. Гомон (1975–1976), К. Василенко (1976–1977), О. Сегаль (1977–1980). Проте, жоден з очільників так і не зміг створити необхідної творчої та психологічної атмосфери для подальшого розвитку мистецьких процесів у колективі (за цей період у ансамбля не відбулося жодних закордонних гастролей). У 1980 році Мирославу Вантуху знов було запропоновано очолити колектив, який фактично деградував. «До секретаря Львівського обкому КПУ зателефонував Володимир Васильович Щербицький, який, по суті, настояв на тому, щоб я очолив ансамбль Вірського», – описував події тих років в одному з інтерв'ю М. Вантух [10]. У іншій розмові додавав: «Складно було керувати колективом, коли він був на грані розвалу, застарів віковий ценз артистів (мистецтво танцю – це мистецтво молодих, а основній масі людей було за сорок років – такі не затанцюють). Мені довелося набирати новий колектив – безперечно, люди були не задоволені. Було таке, що артисти тижнями не ходили на роботу, тож доводилося карати, звільняти. Це – болісний процес. Це ні для кого не було легко. Для того, щоб творити, потрібна хороша атмосфера, не має бути внутрішньої боротьби» [7].

Таким чином, Мирослав Вантух достойно витримав період «перелому» в ансамблі танцю УРСР. Він не тільки залишив всі діючі номери П. Вірського у програмі, але й поновив низку забутих («Ми з України», «Про що верба плаче», «Подоляночка», «Рукодільниці» та інші оригінальні постановки). Першою його власною роботою у колективі стала хореографічна картина «Карпати»,

побудована на танцювальній мозаїці різноманітних етнографічних груп карпатського регіону. Згодом до репертуару ансамблю ім. П. Вірського увійшли танцювальні роботи М. Вантуха: «Російська сюїта», «В мирі та злагоді», «Літа молодії», «Україно, моя Україно», «Козачок», «Волинські візерунки» тощо.

Отже, наукова новизна полягає в оприлюдненні малодосліджених фактів з творчого життя М. Вантуха періоду його балетмейстерського становлення. Підсумовуючи викладений в основному розділі наукової розвідки матеріал, наголосимо на наступних висновках:

1. Основними етапами професійної освіти М. Вантуха продовж 1950– 1970-х років стало навчання у Львівському культурно-просвітньому училищі, стажування в Державному ансамблі танцю СРСР; вагомий досвід було здобуто під час роботи в ансамблі Прикарпатського військового округу.

2. Педагогічні та балетмейстерські принципи хореографа, сформовані на початковому етапі його мистецької кар'єри, полягали у наступному: кожен хореографічний номер має відповідати певному образу, характеру та історії; для досягнення досконалості танцювальної постановки не можна покладатися лише на хореографічну техніку; кожна мізансцена, картина або просто рух повинні мати зміст, збагачений емоціями; високий професіоналізм танцівників досягається щоденною копіткою працею.

3. Серед безпосередніх причин переходу М. Вантуха на роботу до Державного заслуженого академічного ансамблю танцю Української РСР ім. П. Вірського в Київ стало рішення Міністерства культури УРСР (прийняте двічі), адже жоден з колишніх очільників провідного ансамблю танцю УРСР продовж 1975–1980 років так і не зміг створити необхідної творчої та психологічної атмосфери для подальшого розвитку мистецьких процесів у колективі.

Зазначимо, що вивчення творчої діяльності М. Вантуха потребує подальшого пошуку нових фактів і відомостей з мистецького життя балетмейстера із фіксуванням їх в індивідуальних і колективних монографіях з історії вітчизняного народно-сценічного мистецтва.

Література

1. Бурковський О. Завжди в дорозі. Київ : Преса Плюс, 2013. 128 с.
2. Вадясова Н., Чернець В., Шульгіна В. Мистецько-педагогічна школа видатного діяча української культури Мирослава Вантуха. Київ : НАКККіМ, 2012. 152 с.
3. Вантух М. М. Творчий шлях від Львова до Києва [Інтерв'ю В. Шуміловій]. 15 січня 2019 року.
4. Доленко В. Мирослав Вантух: «Стихия танца помогает нам создавать атмосферу доброжелательности и взаимопонимания…». Профіль. 2009. № 4. URL: http://www.spadshina.com/ru/programs/za-lashtunkami/miroslav-vantuh/?_offset%5b0%5d=1& (дата звернення: 20.01.2019).
5. Дусан Ю. Мирослав Вантух: «В ансамблі ім. Вірського немає жодних інтриг». *Високий замок*. 2013. 6 червня. URL: https://wz.lviv.ua/interview/123148-myroslav-vantukh-v-ansambli-im-virskoho-nemaie-zhodnykh-intryh (дата звернення: 20.01.2019).
6. Зятьєв С. Мирослав Вантух: «Працювати для України і українців». *Демократична Україна*. 2018. 15 червня. URL: http://www.dua.com.ua/culture/item/4025-miroslav-vantukh-pratsyuvati-dlya-ukrajini-i-ukrajintsiv.html (дата звернення: 20.01.2019).
7. Колосок О. П. Майстри народно-сценічного танцю : біогр. довід. Київ: ДАКККіМ, 2008. 116 с.
8. Майна Н. Керівник ансамблю Вірського Мирослав Вантух: «Шаровари і вишиванки давно завоювали світ». *Главред*. 2015. 6 жовтня. URL: https://glavred.info/kultura/339108-kerivnik-ansamblyu-virskogo-miroslav-vantuh-sharovari-i-vishivanki-davno-zavoyuvali-svit.html (дата звернення: 20.01.2019).
9. Марків Н. Мирослав Вантух: «Танець моє життя». *Вечірній Київ*. 2018. 14 червня. URL: https://vechirniykiev.com.ua/news/myroslav-vantukh-tanets-moye-zhyttya (дата звернення – 20.01.2019).
10. Овчаренко Е. Мирослав Вантух: «У нас найкращі танцюристи у світі». *Слово просвіти*. 2018. 29 січня. URL: http://slovoprosvity.org/2018/01/29/myroslav-vantuh-u-nas-najkraschi-tantsyurysty-u-sviti/ (дата звернення: 20.01.2019).
11. Панкратьєв С. Мирослав Вантух: «Ми не маємо право розгубити свою культуру». *Київський вісник*. 2009. 24 березня. URL: https://web.archive.org/web/20130508210219/http://kyiv-vestnik.com.ua/public_s627.html (дата звернення: 20.01.2019).
12. Поліщук Т. Мирослав Вантух: «У мистецтві треба постійно піднімати планку і йти вперед!». *День*. 2014. 17 січня. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/miroslav-vantuh-u-mistectvi-treba-postiyno-pidnimati-planku-i-yti-vpered (дата звернення – 20.01.2019).
13. Седун М. Мирослав Вантух : до 70-річчя від дня народж. *Актуальні проблеми мистецької практики та мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії'2009*. Вип. 2. Київ : Муз. Україна, 2009. С. 101–103.
14. Станішевський Ю. Вантух Мирослав Михайлович. *Енциклопедія сучасної України*. Т. 4 / ред. І. Дзюба. Київ, 2005. С. 67–68.
15. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : біобібліогр. довід. Київ, 1999. С. 42–43.

16. Шестак А. Мирослав Вантух: «Завжди казав: як побачу, що в залі половина чи третина, піду з професії. Але досі шукаю вільного стільця і, слава Богу, не знахожу». *Віче.* 2015. № 19. URL: http://veche.kiev.ua/journal/4924/ (останнє звернення: 20.01.2019).

17. Чернуха Б. Мирослав Вантух : до 60-річчя від дня народж. *Мистецькі обрії'99 : альманах*. Київ, 2000. С. 331–334.

References

1. Burkovsky, O. (2013). Zavzhdy v dorozi Always on the road. Kyiv, Ukraine: Presa Plius. [In Ukrainian].

2. Vadiasova, N., Chernets, V., Shulgina, V. (2012). Mystetsko-pedahohichna shkola vydatnoho diiacha ukrainskoi kultury Myroslava Vantukha Art-pedagogical school of the outstanding figure of Ukrainian culture Myroslav Vantukh. Kyiv, Ukraine: NAKKKiM. [In Ukrainian].

3. Vantuh, M. M. (2019). Tvorchyi shliakh vid Lvova do Kyieva The creative way from Lviv to Kiev. The interview of V. Shumilova. January 15, Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].

4. Dolenko, V. (2009). Myroslav Vantukh: «Stykhyia tantsa pomohaet nam sozdavat atmosferu dobrozhelatelnosty y vzaymoponymanyia…» Myroslav Vantukh: "The dance's element helps us to create an atmosphere of kindness and mutual understanding...". Profile. No. 4. Retrieved from: http://www.spadshina.com/ru /programs/za-lashtunkami/miroslav-vantuh/?_offset%5b0%5d=1& [In Russian].

5. Dusan, Iu. (2013). Myroslav Vantukh: «V ansambli im. Virskoho nemaie zhodnykh intryh» Myroslav Vantukh: "In the ensemble named after Virsky there is no intrigues" . *Vysoky zamok*. June 6, Ukraine. Retrieved from: https://wz.lviv.ua/interview/123148-myroslav-vantukh-v-ansambli-im-virskoho-nemaie-zhodnykh-intryh [In Ukrainian].

6. Zyatyev, S. (2018). Myroslav Vantukh: «Pratsiuvaty dlia Ukrainy i ukraintsiv» Myroslav Vantuh: "To work for Ukraine and Ukrainians". *Demokratychna Ukraina*. June 15, Ukraine. Retrieved from: http://www.dua.com.ua/ culture/item/4025-miroslav-vantukh-pratsyuvati-dlya-ukrajini-i-ukrajintsiv.html [In Ukrainian].

7. Kolosok. O. P. (2008). Maistry narodno-stsenichnoho tantsiu : biohr. dovid. Masters of folk-stage dance : biogr. directory. Kyiv, Ukraine: DAKKKiM [In Ukrainian].

8. Mayna, N. (2015). Kerivnyk ansambliu Virskoho Myroslav Vantukh: «Sharovary i vyshyvanky davno zavoiuvaly svit» The head of the Virsky ensemble Myroslav Vantukh: " Sharovars and vyshivankas have won the world for a long time ago". *Glavred*. October 6. Retrieved from: https://glavred.info/kultura/339108-kerivnik-ansamblyu-virskogo-miroslav-vantuh-sharovari-i-vishivanki-davno-zavoyuvali-svit.html [In Ukrainian].

9. Markiv, N. (2018). Myroslav Vantukh: «Tanets moie zhyttia» Myroslav Vantuh: "The dance is my life". *Vechirniy Kyiv*, Ukraine. June 14, Ukraine. Retrieved from : https://vechirniykiev.com.ua/news/myroslav-vantukh-tanets-moye-zhyttya [In Ukrainian].

10. Ovcharenko, E. (2018). Myroslav Vantukh: «U nas naikrashchi tantsiurysty u sviti» Myroslav Vantukh: "We have the best dancers in the world". *Slovo prosvity*. January 29, Ukraine. Retrieved from: http://slovoprosvity. org/2018/01/29/myroslav-vantuh-u-nas-najkraschi-tantsyurysty-u-sviti/ [In Ukrainian].

11. Pankratiev, S. (2009). Myroslav Vantukh: «My ne maiemo pravo rozghubyty svoiu kulturu» Myroslav Vantukh: "We do not have the right to destroy our culture". *Kyivsky visnyk*. March 24, Ukraine. Retrieved from: https://web.archive.org/web/20130508210219/http://kyiv-vestnik.com.ua/public_s627.html [In Ukrainian].

12. Polishchuk, T. (2014). Myroslav Vantukh: «U mystetstvi treba postiino pidnimaty planku i yty vpered!» Myroslav Vantukh: "In the art, we it is necessity to raise constantly the bar and go far!" *Den*. January 17. Retrieved from: https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/miroslav-vantuh-u-mistectvi-treba-postiyno-pidnimati-planku-i-yti-vpered [In Ukrainian].

13. Sedun, M. (2009). Myroslav Vantukh : do 70-richchia vid dnia narodzhennia Myroslav Vantukh : to the 70th anniversary of his birthday. Aktualni problemy mystetskoi praktyky ta mystetstvoznavchoi nauky. *Mystetski obrii*, 2, 101-103. Kyiv : Muz. Ukraine. [In Ukrainian].

14. Stanishevsky, Iu. (2005). Vantukh Myroslav Mykhailovych Vantuk Myroslav Mykhaylovych. *The encyclopedia of modern Ukraine*. (Vol. 4, pp. 67-68). Dziuba. Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].

15. Turkevich, V. (1999). Khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy u personaliiakh : biobibliohr. dovid. The choreographic Art of Ukraine in Personalities : bibliographical guide, 42-43. Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].

16. Shestak, A. (2015). Myroslav Vantukh: «Zavzhdy kazav: yak pobachu, shcho v zali polovyna chy tretyna, pidu z profesii. Ale dosi shukaiu vilnoho stiltsia i, slava Bohu, ne znakhozhu» Myroslav Vantukh: "Always said: if I see that there are half or a third part of audience in the hall, I will stop being artist. But still I'm looking for a free chair and, thanks God, I do not find it". *Viche*. No. 19. Retrieved from : http://veche.kiev.ua/journal/4924/ [In Ukrainian].

17. Chernuha, B. (2000). Myroslav Vantukh : do 60-richchia vid dnia narodzh Myroslav Vantukh: to the 60th anniversary since birthday. *Mystetski obrii, 99*: almanac, 331-334. Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].

УДК 781

Данилець Вікторія Володимирівна,
магістр, аспірантка та концертмейстер
кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
ORCID 0000-0002-3070-1778
danylets1985@gmail.com

ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ ГУЦУЛЬСЬКОЇ СТИЛІСТИКИ ТА АРХЕТИПІВ

Мета роботи полягає у висвітленні жанрових, стилістичних та музично-композиційних елементів у творах О. Козаренка, окресленні формотворчої функції гуцульського фольклору в яскравих та самобутніх полотнах митця. **Методологія** дослідження передбачає використання аналітичного**,** теоретичного та узагальнюючого методів опрацювання наукового матеріалу. **Наукова новизна** дослідження випливає з концепції аналізу музичних творів з огляду на їх стилістично-семіотичні та архетипні параметри, що вказують на самобутню національну домінанту, яка є переважаючим компонентом у творчості О. Козаренка. Яскравим підтвердженням вищесказаного є музична структура циклу фортепіанних мініатюр «Писанки». У мініатюрах використаний образ писанки, і композитор в кожній фортепіанній п'єсі репрезентує нову версію художнього втілення національних символів, що в даному контексті виступають у вигляді рельєфних музично-композиційних ознак гуцульської стилістики. **Висновки:** яскравий національний стиль творчості О. Козаренка зумовлений диференційованим підходом до вибору відповідної художньої образності, що виявляються у зверненні композитора до архетипних явищ національної культури. Стилістична структура його композицій випливає із конкретних музично-виразових та технічно-композиційних характеристик, які є переосмисленням та майстерною трансформацією гуцульського мелосу, ритміки, ладових та тембральних рис. Яскравим втіленням гуцульської стилістики є ряд творів О. Козаренка, серед яких – «Український реквієм», «Concerto Rutheno» та цикл п'єс для фортепіано «Писанки». Застосування окреслених параметрів виразності в поєднанні з індивідуальним почерком митця, сповненого свіжих та цікавих сучасних методів, надають його композиціям неабиякої мистецької виразності, підкреслюючи вкотре глибину та перспективність фольклорного першоджерела.

Ключові слова: О. Козаренко, гуцульська стилістика, архетип, українська музика, фольклор, композиторська творчість.

***Данилец Виктория Владимировна**, магистр, аспирантка и концертмейстер кафедры музыкальной украинистики и народно-инструментального искусства учебно-научного института искусств Прикарпатского национального университета имени Василия Стефаника*

Творчество Александра Козаренка сквозь призму гуцульской стилистики и архетипов

В статье рассмотрено творчество Александра Козаренка, известного украинского композитора второй половины XX века. Проанализирована важная роль гуцульской стилистики в индивидуальном творческом стиле художника. Также представлена семантика творческого метода композитора, которая включает широкий круг символов, образов и знаков, составляющих сущность национальных архетипов в их сложной семиотической взаимосвязи. **Цель работы** заключается в рассмотрении жанровых, стилистических и музыкально-композиционных элементов в произведениях А. Козаренка. Подчеркивается формообразующая функция особенностей гуцульского фольклора в ярких и оригинальных полотнах композитора. **Методология** исследования предполагает использование аналитического, теоретического и обобщающего методов обработки научного материала. **Научная новизна** исследования вытекает из концепции рассмотрения музыкальных произведений в контексте эстетических, стилистических и архетипичных параметров, которые подчеркивают национальную доминанту, превалирующую в музыкальном языке Козаренка. Подтверждением вышесказанного выступает цикл фортепианных миниатюр А. Козаренка «Пысанки», где использован яркий национальный образ пысанки, а в музыкальной структуре каждой миниатюры искусно экспонируются элементы гуцульской стилистики, подчеркивающие вариационность и импровизационный характер, который присущ аутентичной карпатской музыке. **Выводы.** Национальный стиль творчества А. Козаренка обусловленный дифференцированным подходом к выбору соответствующей семантики и образности, которая нашла свое отображение в архетипичных явлениях национальной культуры. Музыкально-выразительная и стилистическая структура произведений А. Козаренка является результатом творческого переосмысления гуцульского мелоса, ритмики, ладовых и тембральных особенностей аутентичной карпатской музыки. Органический сплав индивидуального композиторского почерка и гуцульской стилистики представлен в своеобразных композициях Козаренка, таких, как «Украинский реквием», «Concerto Rutheno», цикл фортепианных миниатюр «Пысанки».

©Данилець В. В., 2018

Использование очерченных параметров выразительности в соединении с интересными современными композиционными приемами, придают произведениям Козаренка свежести и самобытности, подчеркивая глубину и перспективность фольклорного первоисточника.

Ключевые слова: А. Козаренко, гуцульская стилистика, архетип, украинская музыка, фольклор, композиторское творчество.

Danylets Viktoriia, *master's degree, postgraduate student and accompanist on the department of Ukrainian music and folk instrumental art of Precarpathian National University by Vasyl Stefanyk*

Creativity of Alexander Kozarenka through the prism of Hutsul style and archetypes

Purpose of the article. In the article is described A. Kozarenko's creative work is described. Kozarenko is a well-known Ukrainian modern composer of the XX century. Kozarenko's music style includes many aspects. The main feature of his musical language is expressed in national elements, such as the Hutsul stylistic and archetypes. In the research is outlined semantics of Kozarenko masterworks. It contains a lot of symbols, signs and national archetypes. The aim of this article is to describe the genre, stylistic and expression features in Kozarenko music works. Also, the research emphasizes the attention on formulating function of the Hutsul folk elements in a composer's creative manner. **A methodology** of research predicts by using analytical, theoretical and generalizing science methods. **Science novelty** of article represents a conceptual analysis of music compositions in the stylistic and archetypical context. Those artistic features outlined national dominant of Kozarenko composer's style. The music structure in Kozarenko piano cycle of pieces «Pysanky» presents an original interpretation of the Hutsul folklore elements. **Conclusions**: a Bright national style of Kozarenko music creates new semantic, which contains deeply archetypical experience and effects to the musically expressive parameters, such as melody, rhythmic, harmony, and timbre. The Hutsul stylistic is important in formulating infamous material masterworks of Kozarenko, for example, «Ukrainian Requiem», «Concerto Rutheno» and piano cycle «Pysanky». The cymbals timbre role is divided into two functions in «Concerto Rutheno»: firstly, it creates expressive, authentic character to music structure, secondly, the cymbals timbre acts as a national sound symbol. Semantics and the stylistic basis of «Concerto Rutheno» followed by common genre of the Hutsul folklore, so-called kolomyjka. Kolomyjka's influence caused genre contrast in «Concerto Rutheno» because it includes two different genre models – slow song and fast dance. Those special features of kolomyjka influenced genre, timbre and music structure of «Concerto Rutheno» and many others masterpieces by Kozarenko. Key role in Kozarenko's music language plays folklore dominant, except the Hutsul authentic music tradition. Also, Kozarenko used modern composer's methods and techniques; it adds particular expression to his musical language and new embodiment of the Hutsul elements.

Key words: A. Kozarenko, The Hutsul stylistic, archetype, Ukrainian music, folklore, composer create work.

Українська музика – яскраве та самобутнє явище в контексті світового мистецтва другої половини XX століття. Особливе значення в семантичній та художньо-образній структурі професійного музичного мистецтва України має фольклорне першоджерело у його багатобарвній естетичній та жанрово-стильовій палітрі. Вагому роль в музиці українських композиторів XX століття відіграє гуцульська традиція у її формотворчій та музично-виразовій варіантності, з численною кількістю символів, кодів, знаків народної творчості, зосереджених в архетипах національної культури.

Актуальність теми дослідження полягає в окресленні та узагальненні впливу ознак гуцульської стилістики та архетипів на музичні полотна О. Козаренка. Адже творчість митця є унікальною композиторською інтерпретацією змістовних та формальних характеристик гуцульського фольклору, які збагатили його національну музичну мову етнохарактерними інтонаціями, ритмами та своєрідною тембральною новизною.

Мета дослідження полягає у висвітленні жанрових, стилістичних та музично-композиційних елементів у творах Козаренка, окресленні формотворчої функції гуцульського фольклору в самобутніх полотнах митця.

Аналіз досліджень і публікацій. Суміжну тематику до пропонованої статті досліджували видатні українські музикознавці: О. Бенч, О. Козаренко, О. Коменда, Ю. Матасова. Значної уваги заслуговує монографія О. Козаренка «Феномен української національної музичної мови», де автор ґрунтовно дослідив та охарактеризував особливості української національної музичної мови, як складної багаторівневої системи, що вирізняється своєю різноплановою художньо-образною та естетичною тематикою. Унікальну творчу особистість О. Козаренка у своїй монографії «Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець» висвітлює О. Коменда.

Виклад основного матеріалу. Архетип є структуроутворюючим елементом духовного та ментального досвіду народу. Сукупність архетипних уявлень у вигляді міфологічних, релігійних і фольклорних образів передається від покоління до покоління, узагальнюючи важливі етапи емоційно-інтелектуального досвіду етносу.

Засновник теорії колективної свідомості та архетипів, К. Юнг, відносить архетип до несвідомої діяльності людини. Психолог стверджує, що архетипи – це «вроджені психічні структури,

зосереджені в глибинах «колективного несвідомого», які закладають підвалини як специфічно національної, так і загальнолюдської символіки» [6, 64].

Окрім універсальних архетипів, в кожній культурі існують національні архетипи. Архетипи національної культури відображають глибокі духовні особливості народу, і втілені в художній творчості етносу.

В українській культурі велике значення має архетип Матері, також поширеними є архетипи серця, софійності, слова та природи. Архетип софійності уособлений в образі старого мудреця. Архетип природи, втілений у символіці сонця, яке дає енергію та світло всьому живому.

В контексті національної культури особливою своєрідністю вирізняється гуцульський фольклор з багатим світом образів, символів, виражених в архетипних формах народної творчості.

Важливе значення в звичаєвій традиції гуцулів відіграють явища природи – сонце, місяць, зірки, дощ, грім. Особливе ставлення до природи, як до живої та мудрої субстанції, вирізняє екзистенціальні риси у світосприйнятті гуцульського етносу.

В традиційній карпатській культурі культивується шанобливе відношення до сімейних цінностей, до предків, і виражається в архетипі батька-господаря, що символізує основу сім'ї. Також можна простежити існування архетипу діда, що уособлює мудрість поколінь, спадкоємність традиції.

Особливе місце в духовному просторі гуцульського етносу посідає архетип вогню, або «живої ватри», що виконує функцію захисту, оберегу сім'ї, також уособлює трансцендентальний зв'язок із предками та виступає об'єднуючим символом світу живих і мертвих, підкреслюючи високі духовні цінності гуцулів по відношенню до сім'ї, родини, роду.

Гуцульський фольклор з його багатою художньо-образною сферою представляє ряд ідей та напрямів для втілення в композиторській творчості. Окрім образної сфери, що представлена вищевказаними архетипними формами, гуцульська традиція репрезентує широкий діапазон музичних тем, інтонацій, своєрідних ритмічних фігур та характерних ладових особливостей.

Гуцульська музична традиція здебільшого представлена інструментальними жанрами, переважають запальні ритмічні танці – аркан, коломийка, гуцулка та ін.

Особливої своєрідності та самобутності карпатській музиці надає їй специфічний інструментарій: скрипка, басоля (віолончель), контрабас, сопілка у її різновидах (теленка, денцівка, флояра, дуда), цимбали, трембіта, дримба, барабан, бубон. Вказаний інструментарій визначає характерну тембрально-колористичну палітру гуцульського музичного фольклору, надаючи йому яскравих виразових ознак.

Окрім своєрідного тембрального забарвлення, гуцульська музика має свій характерний лад – двічі гармонічний мінор, або гуцульський лад з підвищеними IV та VII ступенями.

Яскравим виконавським взірцем народного музикування гуцулів є ансамбль «Троїста музики». До складу ансамблю входить скрипка, якій належить ведення мелодії, цимбали здебільшого відіграють гармонічну та фактурно-тембральну функцію, а також ударні – бубон або барабан, які підсилюють ритмічну лінію музичної структури.

Окрім наведених основних функціональних ліній ансамблевого музикування «троїстої музики», слід відзначити також допоміжні інструменти. Це, зокрема, ті, що доповнюють мелодику візерунковою орнаментикою – сопілка; а інструменти з бурдонними голосами, що збагачують мелодичну лінію підголосками та урізноманітнюють гармонічну палітру – це флояра, дводенцівка, дуда.

Унікальною особливістю ансамблю «троїста музика» є вільна імпровізаційна виконавська манера учасників, де кожен інструменталіст виявляє свої індивідуальні віртуозні можливості, утворюючи явище інструментальної колективної імпровізації.

В контексті гуцульської стилістики важлива архетипна роль належить жанру коломийки, як головного символу карпатського фольклору. Вона стала одним з фундаментальних стилеутворюючих факторів в українській музиці XX століття.

Батьківщиною коломийки вважається Покуття (від назви її географічного центру – Коломиї). Коломийка відноситься до пізніх жанрів фольклору, оскільки виникла наприкінці XVIII століття, а значного поширення набула з 30-х років XIX століття.

Коломийка – дуже поширений жанр карпатського народного мистецтва, представлена у трьох жанрових різновидах, у вигляді пісні, танцю та інструментальної музики. До визначальних ознак коломийки відносяться ладовий, гармонічний та ритмічний чинники, які мають сталі виразові риси при їх різноманітному варіюванні. Ладову структуру коломийок характеризує гуцульський лад з підвищеними IV та VII ступенями, який визначає своєрідність цього жанру.

Ритміка коломийок заслуговує окремої уваги, репрезентуючи широкий спектр різноманітних фігурацій, переважно пунктирного характеру, часто використовується тріольний виклад. Також для

даного жанру характерні змінна метро-ритміка та синкопованість, виразне підкреслення сильної долі такту.

Окреслені вище параметри жанру коломийки яскраво доповнює розгорнута динамічна шкала. Також важливе значення в контексті даного жанру відіграють штрихи та виразна артикуляція музичного тематизму.

Стисло окреслені риси коломийки вказують на її значні художні якості в контексті композиторського переосмислення. Адже риси коломийковості наповнили фольклорною семантикою творчість нової генерації композиторів, серед яких вагома роль в переосмисленні гуцульської традиції належить О. Козаренку. Активне звернення до коломийки вирізняє творчий метод композитора. Семантика жанру коломийки виражає категорію руху по колу, що символізує циклічність природніх та життєвих явищ.

Митець на високому художньому рівні переосмислив гуцульський фольклор, по-новому відчув та втілив жанрову сутність коломийки, якій притаманний широкий діапазон музично-виразових ознак: чітко виражені ритмічні та інтонаційні характеристики звукового матеріалу поєднані із високою емоційною насиченістю представляють багатий матеріал для композиторської інтерпретації. Самобутність характерних ознак коломийковості вказує на її художню унікальність та універсальність.

Гуцульська стилістика виразно присутня в фортепіанних п'єсах О. Козаренка – «Писанках». В музичній тканині «Писанки» № 1 (Andante) відчутні ознаки коломийковості: характерний пунктирний ритм, виклад тріолями, поліритміка, імпровізаційність та використання пентатоніки та гуцульського ладу з підвищеними IV та VII ступенями.

Написана мініатюра у формі канону. Тема п'єси складається з трьох тактів і проходить в басовій партії. Ритмічна структура віддзеркалює впливи автентичного карпатського музикування. Фактуру наповнюють дисонуючі звучання та паралельні інтервальні ходи, характерні риси для авангардної музики.

«Писанка» № 2 має жвавий скерцозний характер, в мініатюрі також виразно прослуховуються жанрово-стильові особливості коломийки, використаний гуцульський лад. Окрім етнохарактерних жанрових ознак, в мініатюрі використані стильові риси джазу, які органічно поєднуються з імпровізаційним характером коломийкової структури.

Основній темі притаманний гострий і чіткий ритмічний контур, що виконується rubato. Прискорена повторюваність одного звуку в фортепіанній фактурі сприймається як звучання цимбал. Цей остинатний прийом став характерним для творчого почерку Козаренка, і був використаний в «Concerto Rutheno».

Візерункова мелізматика мелодичної лінії викликає асоціації із віртуозним сопілковим звучанням, що сповнене гнучких фігурацій та пасажів, які урізноманітнюють та збагачують мелодію підголосками.

Для влучної передачі художнього образу композиції важливою є виразна артикуляція та підбір виконавцем відповідних штрихів та добре продумана тембральна характеристика кожного пласта фортепіанної фактури.

В «Писанці» № 3 композитор використав інтонаційний комплекс весільної пісні села Коршів, записану видатним польським фольклористом XIX століття Оскаром Кольбергом. Основна тема мініатюри в початковому викладі проводиться на piano. Впродовж розгортання музичного матеріалу тема набуває тематичного та динамічного розвитку, і виконується наприкінці твору на fortissimo.

В «Писанці» № 3 яскраво відчутні впливи сецесійного стилю, це виявляється в складній поліметричній організації музичної тканини, також в даній мініатюрі велику формотворчу роль відіграє ключовий принцип сецесії – орнаментика, що виражена значною кількістю форшлагів, мордентів, мелізмів, трелей та арпеджіо.

Гуцульський лад є формотворчим чинником в ладогармонічній палітрі «Писанки» № 4. Інтонаційною основою даної мініатюри виступають автентичні весільні награвання села Мишин (Верховина). В «Писанці» № 4 використано риси повільної «гуцулки до слухання», в музиці переважає розповідний характер музичного вислову. В музичній тканині відбувається варіантно-варіаційний розвиток тематизму, що надає їй ознак імпровізаційності.

«Писанка» № 5 виступає яскравим тематичним та жанровим контрастом до попередньої п'єси, і занурює в атмосферу запальної стихії гуцульського танцю. В основі музичного тематизму використане автентичне награвання села Мишин – «гуцулка до танцю».

Фортепіанну фактуру пронизує токатний виклад. Стрімкий ритмічний контур коломийки проводиться в низькому регістрі, створюючи ефект безперервного руху. «Писанка» № 5 є

кульмінацією, вона виступає виразним динамічним узагальненням циклу, утверджуючи життєствердний дух гуцульської танцювальної стихії.

Фортепіанний цикл «Писанки» Козаренка вирізняється свіжістю та новизною авторського прочитання ознак гуцульського фольклору, зокрема по-новому втілені жанрово-стильові елементи коломийки, що вплинули на виразність та самобутність музичної мови циклу.

Гуцульська стилістика, окрім фортепіанної музики, значною мірою присутня і в симфонічних полотнах Козаренка: ІІІ частина Скрипкового концерту та «Concerto Rutheno». Серед виразових засобів цих симфонічних творів вагому роль відіграють фольклорні ознаки: велика роль ударних інструментів, використання тембру цимбал у Скрипковому концерті, імітація цимбального звучання, використовуючи ефект препарованого фортепіано в «Concerto Rutheno». Гуцульська семантика є вагомим художньо-тематичним чинником інтонаційної, фактурної, тембральної та ладогармонічної структури творів, включаючи сонористичні та алеаторичні вкраплення.

Елементи гуцульської стилістики використані в балеті Козаренка «Дон Жуан з Коломиї». Цей масштабний цикл складається з ряду самостійних творів: «Оро» для ансамблю ударних інструментів, «Інвенції» для чотирьох мелодійних інструментів та «Concerto Rutheno» для камерного ансамблю. Композиція циклу «Інвенції» – це тричастинний цикл, де використані елементи алеаторики. І частина відтворює національний колорит засобами мелодичного контуру, який побудований по звуках гуцульського тетрахорду. Також гуцульська інтонаційна сфера характерна для ІІ частини «Інвенцій». ІІІ частина твору вирізняється своєю різнобарвною тематичною палітрою, в яку включені риси напівгуцульської та напівєврейської мелодики.

Завершує балет твір «Concerto Rutheno», що вирізняється жанровою різноманітністю: в композиції простежуються риси concerto grosso, сольного концерту та малого поліфонічного циклу. В основі твору лежить драматургічний принцип змагання concertino і tutti. Головну роль відіграють два інструменти – препароване фортепіано в І частині, а в ІІ частині – бонги. Жанрово-стильова основа концерту виростає на матеріалі коломийки, яка використана у двох жанрових моделях – повільної пісні та швидкого танцю. Звідси випливає жанровий, темповий та образний контраст, що увиразнює драматургію концерту.

На ознаки гуцульської стилістики вказує варіантний принцип розвитку тематизму, характерний для традиційного музикування гуцулів. І частина характеризується імпровізаційністю з прийомами алеаторики. Національний колорит досягається використанням в гармонічній структурі твору гуцульського ладу та звучанням препарованого фортепіано, що тембрально звучить, як цимбали. Виразно риси гуцульської стилістики представлені в ІІІ частині концерту: акцентована ритміка, коломийкові мотиви, паралельні квінти, тритони. Токатність та хроматизація фактури підводять до кульмінації концерту, де звучить тема, схожа інтонаційно на пісню «А як тую коломийку зачую». Художньо-образна палітра балету «Дон Жуан з Коломиї» репрезентує багатство музично-виразових засобів, якими оперує Козаренко, поєднуючи свою композиторську майстерність із самобутнім гуцульським фольклором, прадавніми символами та архетипами.

Риси гуцульської стилістики в поєднанні із духовною символікою виразно представлені в «Українському реквіємі» Козаренка для симфонічного оркестру, мішаного хору та солістів. Твір складається з 11-ти частин. І частина «Introitus» розпочинається вступом цимбалів, що вводить в атмосферу народного музикування. Музичну структуру сповнюють поліфонічні та кластерні фігурації, характерний імпровізаційний виклад матеріалу. В ІІ частині «Dies irae» фактура набуває динамізації та симфонізації. Велику драматургічну та виразову функцію в цій частині відіграє велика кількість ударних інструментів. Основний мотив постійно варіюється, експресивно звучить і хор, і оркестр. Яскравим вкрапленням гуцульського колориту є введення композитором звучання трьох трембіт, які ведуть імпровізаційну музичну лінію разом із ксилофоном, маримбою, військовим барабаном, великим барабаном і тарілками. В ІІІ частині «Rex tremendae» автор використав символіку хреста, що стала головним композиційно-структурним елементом даної частини. Принцип тематичного та стильового контрасту присутній в «Confutatis». В цій частині спостерігаємо алюзії до однойменної частини реквієму В. А. Моцарта, а ритмічна і тембральна структура частини має тісний зв'язок із «Гуцульським триптихом» М. Скорика («Танець Чугайстра»), – влучно відмічає О. Коменда. [4, 98]. Ця частина є підготовкою до кульмінації – «Молить Бога Україна». «Lacrimosa» витримана в традиційному скорботно-молитовному характері. «Offertorium» – пасакалія, де знову використаний мотив «хреста», і символічно проводиться 7 разів. Піднесено і велично звучить «Sanctus». «Agnus Dei» виконується камерним ансамблем, де початкова тема належить цимбалам. «Lux aeterna» звучить як давньослов'янська колядка з приспівом «Дай, Боже наш». Фоном для хорового звучання виступає цікавий та самобутній інструментальний ансамбль, до складу якого

входять автентичні гуцульські інструменти – дримба, пташка, теленка та ін. Заключний розділ «Libera me» побудований на тематизмі початкової частини.

Використання звучання цимбалів сприймається як виразний лейтмотив, який надає музиці реквієму своєрідного традиційного колориту, і виступає в ролі драматургічних арок, що проходять крізь весь цикл, підкреслюючи фольклорну домінанту композиції.

Наукова новизна дослідження випливає з концепції аналізу музичних творів з огляду на їх стилістично-семіотичні та архетипні параметри, що вказують на самобутню національну домінанту, яка є превалюючим компонентом у творчості Козаренка. Яскравим підтвердженням вищесказаного є музична структура циклу фортепіанних мініатюр «Писанки», в цих мініатюрах використаний виразно національний образ писанки, і композитор в кожній фортепіанній п'єсі репрезентує нову версію художнього втілення національних ознак та символів, що в даному контексті виступають у вигляді рельєфних музично-композиційних символів з яскраво вираженою гуцульською характеристикою.

Висновки. Яскравий національний стиль творчості Козаренка зумовлений диференційованим підходом до вибору відповідної художньої образності та семантики, що виявляються у зверненні композитора до архетипних явищ національної культури. Стилістична структура його композицій випливає із конкретних музично-виразових та технічно-композиційних характеристик, які є переосмисленням та майстерною трансформацією гуцульського мелосу, ритміки, ладових та тембральних ознак. Яскравим втіленням ознак гуцульської стилістики виступає ряд творів Козаренка, серед яких – «Український реквієм», «Concerto Rutheno» та цикл п'єс для фортепіано «Писанки». Застосування окреслених параметрів виразовості в поєднанні з індивідуальним композиторським почерком митця, сповненого сучасних композиційних прийомів, надають його композиціям мистецької виразності, підкреслюючи вкотре глибину та перспективність фольклорного першоджерела.

Література

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: монографія. К.: Український світ, 2002. 231 с.
2. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор: монография. М.: Музыка, 1981. 279 с.
3. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови: монографія. Львів: НТШ, 2000. 284 с.
4. Коменда О. І. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець: монографія. Луцьк: Вежа, 2017. 248 с.
5. Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение: монография. М.: Мысль, 1995. 944 с.
6. Матасова Ю. Р. Архетип у романістиці Ф.С. Фіцджеральда та В. Домонтовича: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук: 10.01.05. Київ, 2005. 15 с.
7. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. Советская музыка. 1979. № 3. С. 30-39.

References

1. Bench-Shokalo, O. G. (2002). Ukrainian choral singing. Kyiv: Ukrayinskyj svit [in Ukrainian].
2. Golovinskiy, G. L. (1981). Composer and folklore. Moscow: Muzyka [in Russian].
3. Kozarenko, O. V. (2000). Phenomenon of Ukrainian national musical language. Lviv: Ukrainoznavcha biblioteka NTSh [in Ukrainian].
4. Komenda, O. I. (2017). Oleksandr Kozarenko – pianist, composer, musicologist. Luck: Vezha [in Ukrainian].
5. Losev, A. F. (1995). Form – Style – Expression. Moscow: Mysl [in Russian].
6. Matasova, Yu. R. (2005). Archetype in novels by F. S. Fitsgerald and V. Domontovych. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
7. Medushevskiy, V. V. (1979). Musical style as semiotical object. (Issue 3), (pp. 30-39). Moscow: Sovetskaya muzyka. [in Russian].

УДК 788.5 “17”

Єрмак Ігор Юрійович,
аспірант кафедри старовинної музики
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
ORCID 0000-0002-3695-8822
Igoriermak@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ДИНАМІЧНИХ НЮАНСІВ У ФЛЕЙТОВОМУ ВИКОНАВСТВІ XVIII СТОЛІТТЯ

Мета роботи. Упорядкування вказівок щодо використання динамічних нюансів у флейтовій музиці XVIII ст., описаних у трактатах Й.Й. Кванца (1752), К.Ф.Е. Баха (1753), Л. Гренома (1766), Й.Г. Тромліца (1791), Е. Міллера (1799). Систематизація основних правил динаміки на основі матеріалу з даних праць для застосування у сучасній виконавській практиці. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні джерелознавчого, історичного, аналітичного та виконавського методів. **Наукова новизна.** Вперше у вітчизняному музикознавстві розглянуто питання використання динаміки у флейтовій музиці XVIII ст. Вивчення вказівок і правил, проаналізованих в дослідженні, надає можливість сучасному музиканту зрозуміти логіку використання динамічних нюансів, та застосувати набуті знання у виконавській практиці. **Висновки.** Проведене дослідження показало, що в музичних творах XVIII ст., зокрема першої його половини, використовувалась широка палітра динамічних нюансів, хоча в нотних текстах динамічні позначки зустрічались нечасто. Аналіз старовинних трактатів виявив взаємозв’язок динаміки та “подій”, що відбуваються в музичній тканині твору і втілюються переважно за допомогою гармонії. На основі історичних теоретичних праць сформульовані основні правила використання динаміки у флейтовій музиці XVIII ст.

Ключові слова: динаміка; динамічні нюанси; флейтове виконавське мистецтво; музичне мистецтво XVIIIст.; messa di voce; swell.

Ермак Игорь Юрьевич, *аспирант кафедры старинной музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского*

Особенности использования динамических нюансов во флейтовом исполнительстве XVIII века

Цель работы. Упорядочить указания по использованию динамических нюансов во флейтовой музыке XVIII в., описанных в трактатах И.И. Кванца (1752), К.Ф.Э. Баха (1753), Л. Гренома (1766), И.Г. Тромлица (1791), Э. Миллера (1799). Систематизировать основные правила динамики на основе материала из данных работ для применения в современной исполнительской практике. **Методология** исследования заключается в применении источниковедческого, исторического, аналитического и исполнительского методов. **Научная новизна.** Впервые в отечественном музыковедении рассмотрены вопросы использования динамики во флейтовой музыке XVIII в. Изучение указаний и правил, проанализированных в исследовании, позволяет современному музыканту понять логику использования динамических нюансов, и применить полученные знания в исполнительской практике. **Выводы.** Проведенное исследование показало, что в музыкальных произведениях XVIII в., в частности первой его половины, использовалась широкая палитра динамических нюансов, хотя в нотных текстах динамические отметки встречались нечасто. Анализ старинных трактатов обнаружил взаимосвязь динамики и "событий", происходящих в музыкальной ткани произведения и воплощающихся в основном с помощью гармонии. На основе исторических теоретических работ сформулированы основные правила использования динамики во флейтовой музыке XVIII в.

Ключевые слова: динамика; динамические нюансы; флейтовое исполнительское искусство; музыкальное искусство XVIII в.; messa di voce; swell.

Yermak Ihor*, postgraduate student of Ancient Music Department, National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*

Specifics of using dynamic nuances in the flute performing art of the 18th century

Purpose of the article. The arrangement the instructions for using dynamic nuances in the 18th-century flute music, described in the treatises of J.J. Quantz (1752), C.P.E. Bach (1753), L. Grenom (1766), J.G. Tromlitz (1791), E. Miller (1799). Systematization of the fundamental dynamics rules by material from these works for use in modern performing practice. **The methodology** consists of applying source-study, historical, analytical and performing methods. **Scientific novelty.** For the first time in domestic musicology, using of dynamics in flute music of the 18th century was considered. Learning instructions and rules that were analyzed in the research allows the modern musician to understand the logic of using dynamic nuances and apply the knowledge that has been gained in performing the practice. **Conclusions.** The study showed that in the music of the 18th century, in particular, the first half of it, a wide palette of dynamic nuances was used, although in musical texts dynamic marks were encountered infrequently. An analysis of ancient treatises has revealed the interrelation between dynamics and "events" occurring in the musical texture of the composition and embodied mainly with the help of harmony. By historical, theoretical works, the basic rules for the use of dynamics in 18th-century flute music were formulated.

Key words: dynamics; dynamic nuances; flute performing art; musical art of the 18th century; messa di voce; swell.

© Єрмак І. Ю., 2018

«Точне виконання forte і piano– одна з найважливіших складових музики. Їх чергування– найбільш зручний засіб як для точного вираження афекту, так і для підтримки балансу світла і тіні у виконанні» [2, 268], – стверджував у 1752 р. Й.Й. Кванц. Проблема пошуку правильної динаміки полягає в тому, що у музиці XVIII ст. (особливо у першій його половині) композиторські динамічні позначки були швидше винятком, аніж правилом. Однак динаміка в цей час широко використовувалась, що підтверджується і різноманітними історичними теоретичними текстами, і власне музикою цієї епохи. Відсутність позначень була зумовлена нерозривним зв'язком динаміки і втіленого у музиці афекту, а уважні і досвідчені виконавці вміли адекватно прочитати і реалізувати всі динамічні нюанси[1].

Сучасному музиканту, що "виріс" на творах XIX-XXI ст. з рясною кількістю динамічних позначок, важко зорієнтуватись у факсимільних нотних текстах XVIII ст., де вони майже відсутні. Особливо ця проблема актуалізується в умовах духового, зокрема флейтового виконавства, що обумовлюється природою звуковидобування, властивою цим інструментам. Правила і рекомендації щодо застосування динаміки зустрічаються у старовинних працях, однак вони часто "розкидані" по всьому тексту і не завжди зрозумілі непідготовленому читачеві. Необхідність їх упорядкування у чітку систему, яка б допомагала розуміти динамічну логіку творів XVIII ст. та створювати їх історично достовірні виконавські версії, і зумовлює актуальність даного дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. До питання динаміки у флейтовому виконавстві XVIII ст. зверталися лише кілька зарубіжних музикознавців. Американський вчений Т.Е. Ворнер присвячує даній проблемі окремий розділ своєї докторської дисертації («Indications of performance practice in woodwind instruction books of the 17th and 18th centuries», 1964) [9, 117-132]. Дослідження Ворнера базується переважно на трактаті Й.Й. Кванца (1752), з якого він виокремлює і аналізує основні рекомендації щодо використання динаміки. Проте у висновках вчений не виводить загальних правил застосування динамічних нюансів для флейтової музики XVIII ст.

Питання динаміки стосовно всієї музики XVIII ст. розкриті у монографіях Р. Донінгтона (1982) [7, 31-35], К. Лоусона і Р. Стауелла (1999) [8, 53-55]. Однак технологія виконання на поперечній флейті передбачає деякі специфічні прийоми і нюанси щодо використання динаміки, які в даних роботах не розглядалися.

Російська дослідниця Ю.В. Шелудякова [5, 132-136] у кандидатській дисертації «Національні стилі і виконавські традиції епохи бароко» (2008) надає кілька основних правил використання динамічних нюансів у флейтовому виконавстві цього періоду,однак не заглиблюється окремо в кожен трактат і не наводить детальних рекомендацій музикантів XVIII ст.

У вітчизняній науковій літературі проблема використання динаміки у флейтовій музиці XVIII ст. дотепер, нажаль, залишається поза увагою вчених. Однак звернення сучасних музикантів до музики цієї епохи потребує досконалого знання і розуміння особливостей тогочасної виконавської практики. Питання ж динаміки, наряду з питаннями темпу, ритму і артикуляції стоїть найбільш гостро.

Метою даного дослідження є: 1) систематизація основних правил застосування динаміки у флейтовій музиці XVIII ст.; 2) заповнення певних лакун, наявних у роботах зарубіжних науковців; 3) висвітлення даного питання для українських наукових та виконавських кіл. У статті систематизована вся інформація щодо використання динаміки, викладена у флейтових трактатах XVIII ст.: Й.Й. Кванца (1752), К.Ф.Е. Баха (1753), Л. Гренома (1766), Й.Г. Тромліца (1791), Е. Міллера (1799).

Виклад основного матеріалу. Попри те, що проблема використання динаміки є однією з найважливіших у виконавському мистецтві, в першоджерелах (трактатах і посібниках) XVIII ст. інформації про динамічні нюанси досить мало. Найвірогідніше, це пов'язано з тим, що в музичній мові цього періоду динаміка була одним з основних засобів втілення смислових (інтонаційних) акцентів різних рівнів. Вона "прочитувалася" фахівцями в тканині твору і була безпосередньо пов'язана з гармонією: дисонантні співзвуччя виражали напруження і виконувалися голосніше, а консонантні втілювали розв'язання і зняття напруження, а отже виконувалися тихіше. А оскільки кожен музикант того часу обов'язково ґрунтовно вивчав генерал-бас, він, відповідно, завдяки цьому осягав і основи динамічної логіки.

Це – своєрідний *фундаментальний закон розуміння і використання динаміки*. Детальні вказівки щодо його практичного застосування у флейтовому виконавстві "розкидані" по різних трактатах. На перший погляд, такі правила представляють окремі випадки і, навіть сукупно, не можуть претендувати на роль збірки правил. Натомість, їх уважне вивчення, правильне розуміння і вміле застосування у практиці дозволить створити історично обґрунтовані виконавські версії музичних творів епохи. Розглянемо ці правила.

Першою з флейтових робіт, в якій подано найбільш повну інформацію щодо динаміки, є *«Досвід настанов у виконанні на флейті траверсо»* Й.Й. Кванца (1752). В ньому детально описані два основних її критерії: діапазон (сила звуку) і тривалість.

Кванц є прибічником динамічної розмаїтості (іноді навіть занадто строкатої). Він вважає, що «слід урізноманітнювати мелодію, то пробуджуючи, то знову приглушаючи меланхолію» [2, 165]. Для цього найбільш придатні динамічні нюанси *forte* і *piano* у сукупності з прикрасами, які створюють ефект зміни музичного світла і тіні. Слова Кванца, а також рекомендації інших музикантів тієї епохи ще раз підкреслюють, що сутність музики XVIII ст. полягає, перш за все, у втіленні афекту, передачі характеру, емоції, а динаміка є одним з найголовніших факторів у вирішенні цього завдання. Увага виконавця до кожної зміни гармонії, незвичайного повороту мелодії і його реакція на це адекватною зміною динаміки, темпу, штриха тощо надає можливість втілити художню думку, що лежить в основі музичного твору.

За Кванцем, реалізовувати динамічні зміни необхідно «з великою обережністю, не переходити раптово від одного [нюансу – І.Є.] до іншого, а непомітно посилювати і зменшувати звук»[2] [2, 165]. Він засуджує як форсування звуку, так і надмірне приглушування, які найчастіше призводять до погіршення звучання, і вважає, що завжди повинен залишатись певний динамічний резерв для посилення звуку до *fortissimo*, або послаблення до *pianissimo* [2, 268]. Як бачимо, динамічна шкала Кванца була дуже різноманітною і багатоступеневою. Використання всієї палітри його нюансів на практиці створює приголомшливий ефект максимального звукового об'єму.

Багато уваги Кванц приділяє розповсюдженому динамічному ефекту XVIII ст. – *messa di voce (swell)*[3] – посиленню і подальшому послабленню звуку на одній ноті, якщо дозволяє її тривалість. Технологію виконання об'єднаних *messa di voce* і *flattement*[4] на довгій ноті він описує так: «…необхідно м'яко артикулювати її початок язиком <…> починаючи narianissimo, посилити звук до середини ноти, а потім зменшити звучання в тій же манері, вібруючи пальцем на найближчому відкритому отворі» [2, 165]. Також Кванц зауважує, що «кожна нота, чвертка це, вісімка чи шістнадцятка, в межах її тривалості повинна містити в собі і *forte*, і *piano*» [2, 165]. Ця цитата ще раз демонструє, наскільки уважно Кванц підходить до якісного виконання кожної окремої ноти та ретельного її опрацювання.

Ефект *messa di voce* також розглядає Л. Греном у трактаті *«Plain and easy instructions for playing on the german flute»* (1766). Він пропонує починати ноту м'яко і ніжно, поступово посилити її, а потім зменшити звучання до початкового нюансу [6, 92-93].

Й.Г. Тромліц у трактаті «*Докладна і ґрунтовна настанова у виконанні на флейті»*(1791) не згадує окремо *messa di voce*, однак зараховує до додаткових прикрас *crescendo* і *decrescendo* (*diminuendo*), які «… можна використовувати на одній ноті, особливо довгій…» [4, 299]. Абсолютно очевидно, що йдеться про ефект *swell*. Ось нотний приклад, що ілюструє даний прийом (приклад 1).

Приклад 1. Й.Г. Тромліц. Використаннясrescendo і decrescendo на одній ноті [4, 299].

Якщо гармонізувати його згідно гармонічної логіки, то динамічні піки (перша доля другого такту і третя доля третього такту) припадатимуть на момент дисонансу, отже, саме таке їх підкреслення за допомогою динаміки є найбільш природним. Це – яскрава ілюстрація зв'язку динаміки і гармонії у музиці XVIII ст., а також приклад того, як уважний аналіз нотного тексту може допомогти виявити місця динамічних змін.

Swell у поєднанні з *flattement* згадує наприкінці століття Е. Міллер у своїй праці *«The New Flute Instructor»* (1799). Він пов'язує їх нерозривно і не розглядає окремо, оскільки, на його думку, ця комбінація створює чудовий ефект на флейті [6, 94].

Кванц дає пояснення виконання прийому *messa di voce* у розділах *«Про манеру виконання Adagio»* та *«Про каденції»*[5]: першу ноту *каденції ad libitum* (*фермати/затримання/ad libitum*) «необхідно тримати *messa di voce* так довго, як дозволяє дихання, посилюючи і послаблюючи силу звуку, при цьому необхідно залишити достатньо повітря для виконання наступних прикрас на одному диханні» [2, 191] (приклад 2).

Приклад 2. Й.Й. Кванц. Використання messadivocena першій ноті каденції [2, 191].

Л. Греном об'єднує *messa di voce* з довгими аподжіатурами[6] і батманами та рекомендує використовувати на підготовчій ноті перед треллю. На його думку *swell* є найвеличнішою прикрасою у співі чи виконанні на інструменті, тому він не може рекомендувати її часте (!) використання [6, 93].

Виконання *swell* вимагає від флейтиста ідеального контролю над губним апаратом. Адже при нарощуванні і спаді динаміки суттєво змінюється інтенсивність подачі виконавцем повітряного струменя в інструмент. Це призводить до підвищення (при виконанні crescendo), або пониження (при грі на diminuendo) висоти звуку. До такої інтонаційної нестабільності схильні всі види поперечних флейт, включно з сучасною.

І Кванц, і Греном акцентують увагу на інтонаційній чистоті при виконанні даної прикраси. Греном не допускав нестройної гри і вважав техніку керування амбушюром необхідною навичкою кожного професійного флейтиста [6, 93]. Своєї черги, Кванц детально описує цей вид техніки. Для запобігання завищення чи заниження тону він пропонує «спочатку підібрати губи чи відвернути від себе флейту, наскільки це необхідно <…> починаючи сильніше видувати повітря, висунути губи вперед чи повернути флейту до себе <…> якщо необхідно закінчити ноту так само тихо, як почали, варто підібрати губи в правильній пропорції чи відвернути від себе флейту» [2, 58]. В такому випадку «нота буде чисто строїти з акомпануючими інструментами, незалежно від сили звуку» [2, 165]. Тромліц також рекомендує схожу техніку повертання інструменту до себе і від себе для чистого інтонування при виконанні *crescendo* і *decrescendo* [4, 300].

Розглянемо правила використання динаміки[7], що містяться в розділах «Про манеру виконання Allegro»[8] і «Про манеру виконання Adagio»[9] з «Досвіду» Кванца:

1. Поступове crescendo і diminuendo (ефект, схожий на *messa di voce*) використовується в повільних п'єсах для груп нот, якщо окремі ноти закороткі для зміни гучності [2, 165].

2. *Форшлаги* починають м'яко, поступово нарощують звучання, а розв'язання виконують тихіше за форшлаг. Такий вид прикраси називається *Abzug* (нім. "відступ") і застосовується на довгих нотах [2, 91].

3. Головна тема в Allegro при повторенні (наприклад, в рондо, репризі сонатної форми тощо), виконується відмінно від інших тем, що її оточують [2, 130].

4. Багато уваги приділяється динаміці в кадансовій зоні. Ноту з треллю (за гармонічною логікою на ній має бути кадансовий квартсекстакорд) необхідно проінтонувати за допомогою динаміки, спочатку посиливши, а потім послабивши її гучність. Наступну ноту після трелі слід заграти на *diminuendo*. Форшлаг перед третьою нотою, який створює дисонанс з домінантовою гармонією, необхідно виділити диханням або додати невеликий акцент. Три останні ноти виконати на *piano* [2, 153] (приклад 3).

Приклад 3. Й.Й. Кванц. Використання динаміки в кадансовій зоні [2, 153].

5. Остання нота мелодичного мотиву повинна поступово затихати, а наступна, що починає нову мелодичну лінію, – починатися більш гучно [2, 166].

6. На синкопованих нотах використовується прийом *messa di voce,* оскільки він дозволяє підкреслити дисонанси, що найчастіше виникають при застосуванні даної метро-ритмічної фігури [2, 171; 2, 357].

7. Трактат Кванца містить Adagio [2, 371-373] і коментарі до нього [2, 173-175]. Динаміка тут строката. Найвірогідніше, Кванц просто зконцентрував правила у одному творі виключно для навчальних цілей і наочної демонстрації. Насправді ж у виконавстві чергування динамічних нюансів було значно врівноваженішим, недарма К.Ф.Е. Бах писав у *«Досвіді правильного способу гри на*

клавірі» (1753), що дуже часте «чергування світла і тіні недобре, адже не сприяє ясності і врешті-решт перетворює *виняткове в повсякденне* [курсив – І.Є.]» [1, 113].

У розділі «Про обов'язки тих, хто акомпанує або грає в оркестрі» Й.Й. Кванц також розглядає проблеми динаміки. Його поради спрямовані на втілення різноманітних афектів. Наведемо їх:

1. Завжди підкреслюються і виділяються дисонанси [2, 240]. Кванц розподілив дисонанси на три групи (*Mezzoforte, Forte* і *Fortissimo)* [2, 250-252], в кожній з яких ступінь напруженості дисонансу прямо пропорційний ступеню гучності динаміки.

2. Динамічно виділяється початок теми [2, 248-249].

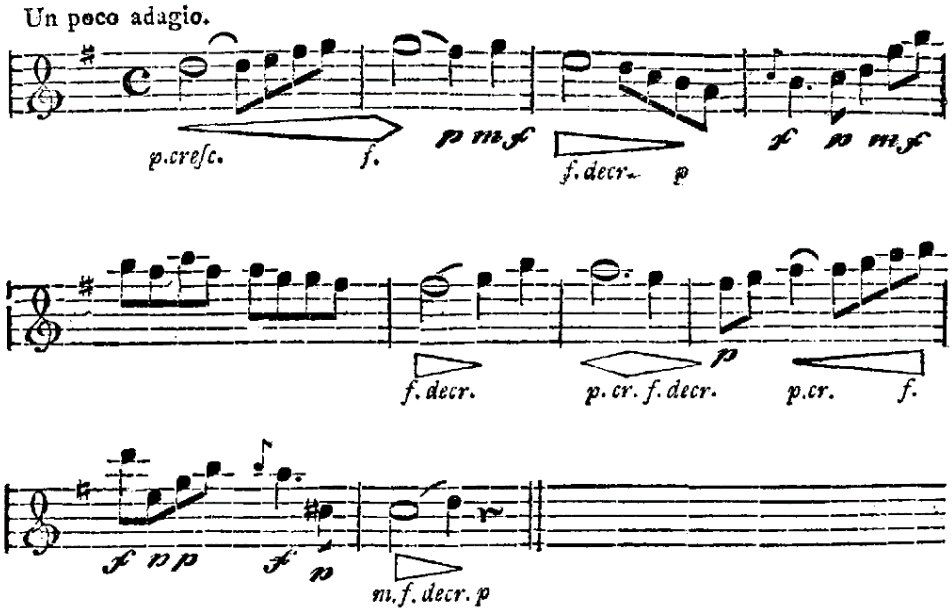
3. Інтонаційно акцентовані ноти в пасажах з коротких тривалостей виконуються більш яскраво [2, 248].

Приклади використання динамічних нюансів також можна знайти у збірці 6 дуетів для двох флейт QV 3:2 Кванца (1759), де динаміка (*P, mP* і *F)* вказана автором. Позначень поступового посилення або послаблення звуку, згадками про які рясніє трактат, з невідомих причин Кванц тут не застосовує, найвірогідніше, сподіваючись на те, що виконавець використовуватиме плавні динамічні зміни, спираючись на правила з *«Досвіду»*.

Колега Кванца, К.Ф.Е. Бах пише, що «неможливо точно визначити місце, де повинні стояти forte і piano, бо навіть найкраще правило допускає стільки ж виключень, скільки випадків застосування» [1, 112-113]. Це ще раз свідчить про необхідність ґрунтовних знань та творчого підходу в роботі з музикою XVIII ст. Бах наводить кілька ситуацій використання динамічних нюансів [1, 113]:

1. Дисонанси виконуються голосніше за консонанси.
2. Голосно виконуються особливі повороти в мелодії, що збуджують бурхливий афект.
3. Підкреслюються "оманливі"[10] гармонічні ходи.
4. Тема при повторі може варіюватися за допомогою *forte*і *piano*.

Як не дивно, але майже у всіх флейтових виконавських трактатах після *«Досвіду»* Кванца і до початку XIX ст. питання динаміки або взагалі опущене, або згадується побіжно: наводиться переклад італійських термінів, іноді з короткими коментарями. Тромліц (1791) трактує *crescendo* і *decrescendo* як додаткові прикраси і каже, що «необхідно знаходити місця, де чергування сильного і слабкого мало б найкращий ефект…» [4, 299]. За його словами, кожен з виконавців розставляє нюанси відповідно до свого відчуття. Нижче наведений єдиний приклад трактату з проставленою Тромліцем динамікою (приклад 5).



Приклад 5. Й.Г. Тромліц. Єдиний нотний фрагмент трактату з позначеними автором динамічними нюансами [4, 299].

Отже, вся доступна на даний момент інформація дозволяє вивести 6 основних правил використання динаміки у музиці XVIII ст., в тому числі флейтовій:

1. Афект або емоційний стан слугує орієнтиром для побудови динамічного контуру твору.

2. Дисонанси (напруження) виконуються голосніше за консонанси (зняття напруження, розв'язання).

3. В середині довгих, цілісних фраз за допомогою динаміки інтонуються (вимовляються) окремі опуклі виразні звороти, що дозволяє наблизити музику до живого людського мовлення.

4. На довгих нотах використовується прийом *messa di voce* (*swell*), що вважався найвеличнішою прикрасою в музиці.

5. Протягом всього XVIII ст. залишається популярним ефект *exo*[11], який виник як наслідування природного феномену і міцно закріпився в музиці.

6. Одним з основних критеріїв використання тих чи інших динамічних нюансів є контур мелодії. У випадку флейти винятком можуть бути широкі стрибки. В них необхідно давати більше звуку на нижні ноти, оскільки останні, по-перше, часто являються гармонічною основою, по-друге, тихіші через специфіку інструменту.

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному музикознавстві розглянуті особливості використання динамічних нюансів у флейтовій виконавській практиці XVIII ст., що висвітлені в трактатах Й.Й. Кванца (1752), К.Ф.Е. Баха (1753), Л. Гренома (1766), Г. Тромліца (1791), Е. Міллера (1799). На основі цих матеріалів сформульовано основні правила застосування динаміки в музиці даної епохи.

Висновки. Динаміка – дуже важливий засіб втілення музичної виразності. Розуміння логіки розміщення динамічних нюансів – це, перш за все, розуміння логіки розгортання музичної думки, а не формальне слідування правилам, описаним у виконавських трактатах. Динаміка у музиці XVIII ст. – це реакція на події, що відбуваються у музичній тканині. Вказати правильний шлях до побудови динамічного каркасу може гармонія, де дисонанси «збуджують емоції» [1, 113], а отже інтонуються інтенсивніше, виділяються, а консонанси «заспокоюють» [1, 113] їх і виконуються слабше.

Примітки:

[1] Л. Моцарт зауважував з цього приводу: «Вірно прочитати музичну п'єсу справжнього майстра і зіграти її згідно основного афекту – значно більше мистецтво, ніж завчити найскладніші пасажі і концерти <…> Адже мало дотриматись всього зазначеного та запропонованого, зігравши в точності те, що записано; грати слід з відомою чутливістю, проникаючи в суть афекту, який необхідно висловити, щоб при цьому всі рухи, ліги, акценти, *форте* і *піано* [курсив наш – Є.І.], одним словом, все, що відноситься до хорошого виконання, відомим чином розмістити і виконати, навчитися чому можна лише маючи здоровий глузд і великий досвід» [3, 196-197].

[2] Ця цитата є ще одним підтвердженням того, що зміни динаміки у музиці першої половини і середини XVIII ст. були не тільки терасоподібні (ступінчасті), як вважалося досить довгий час, а й плавні.

[3] З італійської "*messa di voce"* – "введення", або "постановка голосу". Англійський аналог *messa di voce* – *"swell"*; цей термін зустрічається у багатьох трактатах і буквально означає "набряк", "розбухання", "наростання".

[4] Flattement – це коливання тону, схоже за технологією виконання на трель, а за звучанням – на вібрато, завдяки чому його ще називають «пальцевим вібрато». Виконується даний вид прикраси почерговим «частковим або неповним закриттям і відкриттям наступного отвору від крайнього закритого отвору витриманої ноти, чи іншого отвору повністю, в залежності від обставин» [4, 281].

[5] Під словом «каденція» Кванц розуміє «не завершення чи зупинку в мелодії, і тим більше не трелі, які деякі французи називають *cadence*…» [2, 176]. Він говорить про імпровізовані прикраси, які «виконавець відповідно до власної фантазії і бажання додає до солюючого голосу в кінці п'єси на передостанній ноті в басу» [2, 176].

[6] Іт. appogiature, фр. port de voix, нім. Vorschlag – прикраса, що являє собою затримання на неакордовій ноті з подальшим розв'язанням у акордову. Може виконуватись, в залежності від місця знаходження, або за рахунок тривалості наступної ноти (за принципом сустракції), або за рахунок попередньої (за принципом антиципації). Також може бути короткою або довгою в залежності від музичного стилю і місця використання. У XVIII ст. більш розповсюдженою була довга аподжіатура, що виконувалась за принципом сустракції.

[7] Кванц не використовує італійські терміни для позначення динаміки. Натомість, він заміняє їх німецькими аналогами: «wa. – wachsend – крещендо, або посилюючи гучність звуку; abn. – abnehmend – декрещендо, або зменшуючи силу звучання; sta. – stark – сильно; stä. – stärker – сильніше; schwa. – schwach – слабко» [2, 169]. Також Кванц не користується графічними символами $<$ $>$. Першим з флейтистів їх використав Ш. Делюс в *«Мистецтві гри на поперечній флейті»* (1761) [9, 131]. В тексті даної статті використовуються традиційні і більш зрозумілі для сучасного музиканта італійські терміни.

[8] Назви розділів Кванца («Про манеру виконання Allegro», «Про манеру виконання Adagio») свідчать про його творчий підхід до мистецтва виконання, адже усі технічні особливості він підпорядковує художньому задуму.

[9] В розділах *«Про манеру виконання Allegro»* і *«Про манеру виконання Adagio»* з *«Досвіду»* назви Allegro і Adagio використані не для позначення конкретних темпів, а як загальні назви всіх різновидів швидких і повільних п'єс.

[10] Найвірогідніше Бах має на увазі перерваний каданс та інші варіанти підміни очікуваного акорду іншим, тобто риторичну фігуру "еліпсис".

[11] Яскравим прикладом ехо-динаміки є твір Ж.-М. Оттетера «Écho» з «Першого тому п'єс для поперечної флейти з іншими інструментами в супроводі баса» (op.2, 1708), який побудований за принципом динамічних контрастів.

Література

1. Бах К.Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Санкт-Петербург: EARLYMUSIC PUBLISHING HOUSE, 2005. 170 с.

2. Кванц И.И. Опыт наставления в игре на флейте траверсо. Санкт-Петербург: EARLYMUSIC PUBLISHING HOUSE, 2013. 387 с.

3. Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры. Санкт-Петербург: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. 216 с.

4. Хазанов Н.И. Старинные трактаты об искусстве игры на флейте: С. Ганасси, Ж.-М. Оттетер, И.Г. Тромлиц. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2009. 423 с.

5. Шелудякова Ю.В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи бароко. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Тамбов, 2008. 244 с.

6. Crown H. Lewis Granom: his significance for the flute in the eighteenth century. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Cardiff, 2013. 237 p.

7. Donington R. Baroque music: style and performance. New York: W.W. Norton & Company, 1982. 206 p.

8. Lawson C., Stowell R. The historical performance of music: an introduction. New York: Cambridge University Press, 1999. 219 p.

9. Warner T. E. Indications of performance practice in woodwind instruction books of the 17th and 18th centuries. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. New York, 1964. 459 p.

References

1. Bach, C.P.E. (2005). Opyt istinnogo iskusstva klavirnoi igry. Saint Petersburg: EARLYMUSIC PUBLISHING HOUSE [in Russian].

2. Quantz J.J. (2013). Opyt nastavleniia v igre na fleite traverso. Saint Petersburg: EARLYMUSIC PUBLISHING HOUSE [in Russian].

3. Mozart L. (2017). Fundamentalnaia shkola skripichnoi igry. Saint Petersburg: Lan; PLANETA MUZYKI [in Russian].

4. Khazanov N.I. (2009). Starinnye traktaty ob iskusstve igry na fleite: S. Ganassi, Zh.-M. Otteter, I.G. Tromlits. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].

5. Sheludiakova Yu.V. (2008). Natsionalniie stili i ispolnitelskiie traditsii fleitovoi muzyki epokhi barokko. Candidate's thesis. Tambov [in Russian].

6. Crown H. (2013). Lewis Granom: his significance for the flute in the eighteenth century. Candidate's thesis. Cardiff [in English].

7. Donington R. (1982). Baroque music: style and performance. New York: W.W. Norton & Company [in English].

8. Lawson C., Stowell R. (1999). The historical performance of music: an introduction. New York, USA: Cambridge University Press [in English].

9. Warner T. E. (1964). Indications of performance practice in woodwind instruction books of the 17th and 18th centuries. Doctor's thesis. New York [in English].

УДК 78.036.9

Журба Володимир Валерійович,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-9335-1875
zzjazz.com@gmail.com

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ МУЗИЧНОГО СТИЛЮ *BEBOP*

Мета роботи. Виявити та дослідити передумови виникнення музичного стилю *bebop.* **Методологія дослідження.** У статті використаний системний підхід, а також застосовані методи порівняння та узагальнення. **Наукова новизна.** В результаті проведеного дослідження вперше в українському музикознавстві були виділені та досліджені передумови виникнення музичного стилю *bebop.* **Висновки.** До головних передумов виникнення музичного стилю *bebop* можна віднести перетворення джазової музики за часів ери біг-бендів на різновид масової культури та расову нерівність, яка панувала у 30-х рр. XX ст., що сформували необхідність в зміні вектору направлення джазової музичної культури. Також, необхідно підкреслити спільність смислового змісту музики стилю *bebop* та блюзу, які виражені у відсутності танцю, як жанрової основи, в концентрації уваги на кожному виконавці окремо та зверненні до імпровізації, як головного принципу музичного мислення.

Ключові слова: музичний стиль *bebop*, блюз, ера біг-бендів, расова нерівність, комерціалізація, масова культура, елітарна культура.

***Журба Владимир Валерьевич**, аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Предпосылки возникновения музыкального стиля *bebop*

Цель работы. Выявить и исследовать предпосылки возникновения музыкального стиля *bebop*. **Методология исследования.** В статье использован системный подход, а также применены методы сравнения и обобщения. **Научная новизна.** В результате проведенного исследования впервые в украинском музыковедении были выявлены предпосылки возникновения музыкального стиля *bebop*. **Выводы.** К главным предпосылкам возникновения музыкального стиля *bebop* можно отнести трансформацию джазовой музыки во времена эры биг-бэндов в разновидность массовой культуры, а также расовое неравенство, которое царило в 30-х гг. XX в. Данные условия сформировали необходимость в изменении вектора направления джазовой музыкальной культуры. Также, следует отметить общность смыслового содержания музыки стиля *bebop* и блюза, выраженные в отсутствии танца, как их жанровой основы, в концентрации внимания на каждом исполнителе отдельно и обращении к импровизации, как главному принципу музыкального мышления.

Ключевые слова: музыкальный стиль *bebop*, блюз, эра биг-бэндов, расовое неравенство, коммерциализация, массовая культура, элитарная культура.

***Zhurba Volodymyr**, Postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts*

Prerequisites for the emergence of the bebop music style

The purpose of the study. Identify and explore the prerequisites for the emergence of the bebop music style. **Methodology**. The system approach is used in work, and the methods of comparison and generalization are applied. **Scientific novelty.** Because of the conducted research, the prerequisites of the emergence of the bebop music style were singled out for the first time in Ukrainian musicology. **Conclusions**. The main requirements for the emergence of the bebop music style include the transformation of jazz music during the era of big bands into a kind of mass culture, as well as racial inequality that reigned in the 30th XX century. These conditions have created the need to change the direction vector of jazz musical culture. Also, it should be noted the generality of the semantic content of the music of the style of bebop and blues, expressed in the absence of dance, as their genre basis, in concentrating on each performer separately and turning to improvisation as the central principle of musical thinking.

Key words: bebop music style, blues, era of big bands, racial inequality, commercialization, mass culture, elite culture.

Музичний стиль *bebop* – виник та набув розвитку у 40-х роках XX ст. Його місце в історії джазової музики визначають, як початок нової ери джазової музики. Подібної думки дотримуються такі дослідники, як А. Одер, Ф. Ньютон, С. Беліченко, Ю. Кінус та ін. В запропонованих ними періодизаціях історії джазової музики всі вони визначають 40-ві роки XX ст., як початок ери сучасного джазу (*Modern Jazz*). Музикознавець А. Фішер визначає роль музичного стилю *bebop* наступним чином: «Бібоп став першим стилем, який відкрив перспективи у розвитку джазу, який породив сучасні його різновиди» [4, 192].

© Журба В. В., 2018

Актуальність теми дослідження. На сьогодні, здебільшого, дослідження музичного стилю *bebop* проведені закордонними музикознавцями. Музикознавчій аналіз окремих виконавців *bebop* викладений в дослідженнях Т. Оуенса («*Bebop. The Music and Its Players*», 1995) [6]. Загальна характеристика музичного стилю *bebop*, яка проведена в музикознавчому аспекті, викладена в роботах С. Аширватам («*The history of jazz*», 2003) [5], в наукових статтях О. Коверзи («Розвиток джазового мистецтва сорокових років XX століття: стиль «бі-боп», 2011) та А. Фішер («Стилевая модуляция в джазе 1940-х годов: из коммерческой музыки к элитарному искусству», 2016) [4]. Але в цих дослідженнях недостатньо висвітлене питання передумов виникнення музичного стилю *bebop.*

Мета дослідження – виявити та дослідити передумови виникнення музичного стилю *bebop.*

Виклад основного матеріалу. Характеризуючи музику стилю *bebop*, американська дослідниця С. Аширватам пише: «Типове бібопове соло характеризувалося (та характеризується і досі) шквалом музичних фраз, патернів і арпеджіо ..., які граються з блискавичною швидкістю. Вище, швидше, голосніше – ось якості, до яких прагнули бопери» [5, 71]. Дійсно, такі новітні прояви музичного мистецтва, як стрімкі хроматичні бопові пасажи, зухвала поведінка артистів на сцені та яскраві імпровізації були сприйняті свідками народження *bebop*, як справжня музична революція. Таким терміном і позначають музичний стиль *bebop* в музикознавчих дослідженнях. Історія виникнення цього стилю, який з'явився в результаті протесту до пануючого в той час «солодкого» свінгу також свідчить про те, що у витоках цього стилю закладене революційне зерно, зерно протесту та виклику. Але, цілком логічним є те, що народження подібного протистояння було зумовлене передуючими подіями та умовами.

Звертаючись до етимології слова революція, ми бачимо, що воно походить від латинського слова *revolvere*, що означає котити назад, перетворюватися (*re* – назад; знову; проти; *volvere* – котити, катати, валити). На відміну від еволюції, революція – це стрімкі, а не поступові зміни в процесі розвитку будь-якого явища. Але, як видно з етимології самого слова, будь які зміни мають в своїй природі виникнення використання попередньо накопиченого досвіду. Будь яке нове явище базується на інформації, що вже була відома. Тому, незважаючи на дійсно яскраві новаторські риси, музичний стиль *bebop* є носієм і тих рис, які були притаманними передуючим йому музичним жанрам та стилям джазової музики.

Подібний факт прослідковується насамперед у зверненні музикантів *bebop* до традицій блюзу. В першу чергу це стосується зміни жанрових ознак у музиці *bebop.* Багато прихильників джазової музики не сприймали музику *bebop* та відмовлялися визнавати її, як джаз. В місцях, де лунали звуки нової музики танцювальні майданчики залишалися пустими. Це відбувалося саме з причини відсутності в музиці *bebop* танця, як жанрової основи. В цьому прослідковується зв'язок *bebop* з блюзом, в якому танцювальність відсутня, блюз – це насамперед форма вираження своїх емоцій та турбот.

Як відомо, музичний стиль *bebop* виник, як протистояння свінговому музичному напряму. Музика свінгу 30-х років перетворилася на своєрідний різновид музичного мистецтва, який був призначений суто для відпочинку, танців та розваг. Але джазова музика за своїми жанровими витоками є музикою розважального характеру. До того ж танцювальність, в якій обвинувачували музику ери свінгу, з самого початку була характерною рисою джазової музики, і закладена в її жанрових витоках. Як вказує в своїй роботі «Історія справжнього джазу» Ю. Панасьє «Музика і танець у негрів настільки пов'язані, що іноді неможливо відрізнити де починається одне та закінчується інше» [3, 27].

Однак, подібна танцювальність в епоху свінгу перейшла з категорії змісту да категорії форми: виконання джазу біг-бендами 30-х років, які переважно складалися з «білих» музикантів, набуло шаблонного характеру, що абсолютно не сприймалася темношкірими родоначальниками джазу. І дійсно, виконання джазової музики «білими» музикантами є досить складним процесом. Як влучно вказує Ю. Панасьє, для того, щоб людина з білим кольором шкіри могла повноцінно грати джаз, та справді відтворити його танцювальну природу та грув, їй необхідно не лише виконати написані ноти у джазовому стилі, а і «зжитися з негритянським середовищем, вникнути в своєрідність негритянської музики» [3, 25]. Зрозуміло, що недотримування цих умов в результаті веде до створення не джазу, а лише стилізації під нього. Подібна стилізація в музиці бендового свінгу тих часів, була другою причиною несприйняття певною кількістю темношкірих музикантів творчості білих бендів 30-х років.

Розглядаючи питання спільності музичного стилю *bebop* та блюзу, необхідно також відмітити, що на звернення до блюзових витоків вказує і зміщення центру уваги у музичному мисленні *bebop* на кожного виконавця окремо. Якщо прослідити розвиток джазової музики, то з часів появлення блюзу, музичний стиль *bebop* був першим музичним стилем, де увага концентрувалася на одному виконавці, а не групі музикантів. В новоорлеанській музичній культурі, в диксиленді та у музиці часів свінгу ідея стилю полягала у колективному виконанні. Сольні фортепіанні музичні стилі *stride piano* та *boogie-woogie*, для яких було характерне сольне виконання, мали в своїй основі суто розважальний характер, тому природа сольного виконання в цих стилях полягала в іншому полі, а точніше у спрощенні самого процесу виконавства. Що стосується музики *bebop,* мова йде саме про зміст музичного виконання, в якому емоції та переживання виконавця виходять на перший план, причому це стосується кожного з учасників музичного колективу. Подібне акцентування на кожному виконавці торкнулося навіть інструментів ритм-секції – контрабасу та ударних інструментів – яким завжди належала функція акомпанементу. Концентрації уваги до особистості кожного музиканта сприяє також і скорочення кількості людей в музичному колективі: в рамках *bebop* популярний біг-бенд змінює невеликий інструментальний ансамбль. Квінтет Ч. Паркера установив нову традицію інструментального складу музичного джазового колективу.

В часи панування біг-бендів розвиток джазової імпровізації був декілька обмеженим. Не можна заперечувати той факт, що епоха біг-бендів, яка передувала музичному стилю *bebop*, залишила в спадщину плеяду насправді яскравих сольних виконавців. Але необхідно усвідомлювати, що музикантам було дуже важко виразити себе в суворих рамках джазового біг-бенду. Бендові аранжування, через велику кількість музикантів, завжди продумуються до дрібниць. За існуючою традицією, задля збереження вірного звучання гармонічної вертикалі, чітко прописується партія кожного інструменту: виписується партія бас-гітари та ударних інструментів, вказуються всі акордові обернення, які може грати піаніст, іноді це стосується і гітариста і т. д. Звичайно, вільні місця для імпровізації залишаються, але вони теж обмежені в часі та в формі виконання. Тому, не зважаючи на те, що часи біг-бендів подарували світу таких неповторних музикантів, як К. Хокінс, Б. Гудмен, Д. Крупа, Ф. Уолер, Б. Картер, Д. Ходжес, Р. Елдрідж, є незаперечним і той факт, що для музикантів, які прагнули до вираження через джазову імпровізацію своїх музичних думок та ідей, в епоху біг-бендів вільного простору було недостатньо. В зверненні до імпровізації, як до головного принципу музичного розвитку також прослідковується єдність музичного стилю *bebop* та блюзу, музичного жанру, в якому імпровізаційність закладена в самій природі його виникнення.

Єдність *bebop* та блюзу виявляється і в спільних рисах їх музичної мови. В. Конен в своїй роботі «Нариси по історії джазової музики» відмічає що музична мова *bebop* «вирішальною мірою» залежить від музичної мови блюзу [2, 579]. Величезна кількість музичних творів музичного стилю *bebop* написані у формі 12-ти тактового блюзового квадрату, при тому, як у джазовому трактуванні цієї форми (з використанням гармонічного звороту II-V-I у 9-12 тактах квадрату), так і в її класичному різновиді. На відміну від мелодики стилю свінг, для мелодики музичного стилю *bebop* є характерним горизонтальне музичне мислення, яке притаманне саме блюзовій музиці. Такий принцип горизонтального мислення отримав подальший розвиток практично у всіх стильових напрямках сучасного джазу.

Таке звернення до самих витоків джазової музики, а саме до природи блюзу і є тим самим «відкочуванням назад», тим самим центральним зерном, яке закладене в музиці *bebop.*

Однак, необхідно також відмітити, що всі новатори *bebop* починали свій творчій шлях зі стандартного свінгу. Як відмічає Т. Оуенс, рання творчість батька *bebop* ударника К. Кларка, «витримана в рамках ідіоми свінгу» [6, 181]. Американський музикознавець Д. Розенталь також описує подібний факт: «Всі музиканти, що входять до першої хвилі *bebop*, прийшли зі свінгу: Паркер зіграв з Д. МакШенном, Пауелл з К. Вільямсом, Гіллеспі з К. Келлоуеєм, Монк з К. Хокінсом і Навarро з Е. Кірком. Т. Дамерон написав дві найпопулярніші мелодії: «*Good Bait*» та «*Stay On It*» для оркестру К. Бейсі» [7, 21]. Дослідник джазу С. Ашерватам пише: «Бьорд» та «Діз» – разом з іншими музикантами, про яких пам'ятає чи про яких забула історія – виросли, граючи свінгову музику мейнстріму та навчаючись у найкращіх танцювальних біг-бендах, які працювали у Нью-Йорку» [5, 55]. Батько *bebop* Д. Гіллеспі вказує в своїй автобіографії, що ціллю музичних новаторів було створення чогось нового, не руйнуючі існуючі устої: «Дійсно, згідно наших музичних переконань, більшість з популярної музики того часу, мелодично, гармонічно та ритмічно здавалася нам надмірно м'якою та механічно не емоційною. Але ми не мали намір її руйнувати – ми створювали щось нове,

лише підставляючи під неї наші мелодії, гармонії та ритми» [5, 59]. Американський музикознавець Т.Оуенс йде ще далі і в своєму досліджені «*Bebop. The Music and Its Players*» характеризує декількох музикантів, життєвий та творчій шлях яких завершився ще до початку панування нового музичного стилю, як родоначальників ери *bebop*. Наведемо його слова, які адресовані басисту Д. Блантону, який грав у складі біг-бенду Д. Еллінгтона: «Блантон був одним із перших басистів, в партіях якого сольні мелодії переважали звичайні декоруючі басові лінії… Ці характеристики – його інтонації, його «*legato pizzicato*», його швидкі сольні лінії – були натхненням для цілого покоління *bebop* басистів. Він не був бопером – він помер, перш ніж з'явився новий стиль – але він був музичний батько *bebop* басистів» [6, 168].

І дійсно, багато елементів музичної мови *bebop* походять від стандартного свінгу. Насамперед це стосується принципів гармонічної побудови музичного матеріалу, а саме базування гармонії *bebop* на традиційному для джазової музики гармонічного звороту II-V-I з усіма її розширеннями (VI-II-V-I та bIII-II-V-I). Також, в музиці *bebop* широко використовується прийом гармонічної заміни. Крім того, в часи *bebop* був широко розповсюджений прийом контрафакту, тобто написання нової мелодії на гармонію будь-якого джазового стандарту. Існує безліч прикладів джазових стандартів, створених в період панування музичного стилю *bebop*, які написані на основі гармонії традиційних свінгових джазових стандартів «*I've Got Rhythm*», «*All The things You Are*», «*Cherokee*», «*Confirmation*», «*Lady Be Good*» тощо. Тому, спираючись на ці факти, цілком очевидним є те що, незважаючи на всі свої новаторські риси, музичний стиль *bebop* запозичив багато рис з музичної мови свінгу.

Але очевидним також є те, що музиканти саме того часу відчували необхідність змін. Чому виникала подібна потреба? З якої причини вони шукали шляхи до направлення розвитку музичної культури XX ст. по іншому шляху?

Під час дослідження цього питання, неможливо оминути проблему расової нерівності. Ситуація, яка панувала в музичних колах та яку можна охарактеризувати, як незадоволення музикантів афроамериканського походження існуючим «музичним режимом», була ускладнена також і тим, що саме музиканти з темним кольором шкіри вважали себе прабатьками джазової музики.

На початку 40-х років, рівень соціальної самосвідомості афроамериканців значно виріс. Через демократизацію суспільства, темношкірі люди вже не вважали себе особами іншого сорту. Але це ще мало відбивалося на їх правах: вони не мали права з'являтися в деяких місцях, куди світлошкірі люди мали вільний доступ, вони мали значні обмежування в місцях роботи, а у випадку роботи поруч з «білим», навіть виконуючи однакові обов'язки, афроамериканці все рівно отримували меншу зарплатню. Проектуючи цю ситуацію на музичну діяльність, можна собі лише уявити, що відчувала людина з темним кольором шкіри, дивлячись, як за допомогою саме цієї музики «білі» заробляють купу грошей, славу та визнання. Все це робилось в той час як темношкірі, які фактично принесли в цей світ джазову музику, вимушені терпіти самі приниження та утиски прав.

Таким чином, можна зробити висновок, що музичний стиль *bebop* виник як абсолютно логічна форма протистояння темношкірої верстви музикантів існуючим реаліям життя.

Другий аспект цього питання полягає у тому, що третє десятиріччя XX ст. в історії музики позначається, як період, під час якого джаз став дійсно явищем масової культури. Як один з наслідків можна визнати той факт, що в свідомості більшості з сучасних людей джазова музика асоціюється зі звучанням джазової музики саме ери біг-бендів. Цілком зрозуміло, що масовість та комерціалізація є взаємопов'язаними поняттями, тому що масова культура – це культура, яка створюється відповідно до запитів та потреб мас. Через це, продукти масової культури користуються неабиякою популярністю та ефективністю в поширенні та продажу. Джазова музика в ті часи була настільки популярною, що сам музичний термін свінг широко використовувався в маркетингових цілях різноманітних груп товарів, які не мали нічого спільного з музикою. Тому сама музика в еру свінгу відійшла на другий план та як пише С. Аширватам, «…слухачів більше вражало загальне звучання біг-бенду, ніж натхнення та майстерність з якими імпровізатори виконували свої соло» [5, 37].

Цілком закономірно, що після панування «комерціалізованого» свінгу, маятник розвитку хитнувся в прямо протилежний бік: від комерціалізованого музичного напряму до абсолютно некомерційного мистецтва. Культура, яку привезли з собою африканці та яка згодом стала зерном неакадемічної музики XX ст., не мала в своїй природі абсолютно ніякої комерції. Африканці, які потрапляли до Америки, не мали з собою нічого, крім своєї мови, звичаїв та музики. Як відмічає Д.Коллієр, «У негрів, які потрапляли до Нового Світу, не було нічого, крім лахміття. Деяким

дозволялось брати з собою музичні інструменти… багато работорговців вважали, що музика може підтримати в негрів дух і згасаючі життєві сили» [1, 14]. Музика була для афроамериканців не тільки явищем культури. З самого початку їх появи в Америці, вона була невід'ємною частиною їх життя та мала для них неабияке значення. Перетворення її на своєрідний товар широкого попиту змінювало всю сутність, яку вони вкладали в свою музичну культуру. Тому внутрішня потреба темношкірих музикантів тих часів у пошуках інших форм музичного вираження, є цілком зрозумілою.

В культурологічних дослідженнях масовій культурі протиставляється елітарна. Елітарна культура (від фр. *elite* – «добірне», «обране») – це культура окремої верстви суспільства, що визначається як еліта, якій притаманні особливі культурологічні властивості. Своєю появою музичний стиль *bebop* перевів джазову музику в протилежну категорію масової культури – до культури елітарної. Після панування музичного стилю *bebop*, отримавши абсолютно новий напрям розвитку, джазова музика більше ніколи не лежала в площині культури мас.

Наукова новизна. Наукова новизна полягає у дослідженні передумов виникнення музичного стилю *bebop*. На нашу думку, головною передумовою виникнення музичного стилю *bebop* була необхідність в зміні вектору направлення джазової музичної культури. Саме з цієї причини і виникла плеяда музикантів, які своєю творчою діяльністю повернули русло джазової музики в інший бік, тим самим піднявши джазову музичну культуру на новий рівень та перетворивши її на високе та елітарне мистецтво.

Висновки. Таким чином, проводячи паралель з блюзом, можна зробити висновок, що подібно до основоположної ролі, яку роль блюз відіграє для неакадемічної музики XX ст., *bebop* є родоначальником ери сучасного джазу. Не зважаючи на те, що в чистому вигляді, *bebop* існував лише одне десятиріччя, ідеї, які були в ньому закладені, отримали розвиток в усіх подальших напрямках ери *Modern Jazz*. Перетворення джазу в різновид масової культури, підсилене незадоволенням темношкірих праотців джазової музики стали головним каталізатором для народження нового етапу в розвитку джазової музики XX ст. В зверненні до блюзових витоків, прослідковується потреба музикантів з темним кольором шкіри у приділенні уваги до коріння, з якого з'явилася джазова музика та на необхідність вірного трактування її змісту і ролі в житті людини. Таким чином *bebop* – це спроба розгорнути в бік процес комерціалізації мистецтва XX ст., задля збереження суті мистецтва, як явища культури.

Література

1. Коллиер Д. Становление джаза : монография. Москва : Радуга, 1984. 390 с.
2. Конен В. Дж. Очерки по истории зарубежной музыки : сборник статей. Москва : Музыка, 1997. 640 с.
3. Панасье Ю. История подлинного джаза : монография. Ленинград : Музыка, 1979. 128 с.
4. Фишер А. Н. Стилевая модуляция в джазе 1940-х годов: из коммерческой музыки к элитарному искусству. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 12 (74). С. 190–193.
5. Asirvatham S. The history of jazz : monograph. Philadelphia : Chelsea House, 2003. 120 p.
6. Owens T. Bebop. The Music and It's Players : monograph. New York : Oxford University Press, 1995. 339 p.
7. Rosenthal D. Hard Bop : monograph. New York : Oxford University Press, 1992. 223 p.

References

1. Asirvatham, S. (2003). The history of jazz. Philadelphia: Chelsea House [in English].
2. Fisher, A. N. (2016). Style modulation in jazz in the 1940s: from commercial music to the elite art. Historical, philosophical, political and legal sciences, culturology and art history. Questions of theory and practice (issue 74), (pp. 190–193). Tambov: Gramota [in Russian].
3. Kollier, D. (1984). Becoming jazz. Moskva: Raduga [in Russian].
4. Konen, V. Dzh. (1997). Essays on the history of foreign music. Moskva: Muzyka [in Russian].
5. Owens, T. (1995). Bebop. The music and it's Players. New York: Oxford University Press [in English].
6. Panas'e, J. (1979). The history of true jazz. Leningrad: Muzyka [in Russian].
7. Rosenthal, D. (1992). Hard bop. New York: Oxford University Press [in English].

УДК 78.036.9

Журба Яніна Олексіївна,
аспірантка
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-8466-4888
zzjazz.com@gmail.com

ГОЛОВНІ ПОНЯТТЯ ТА ТЕРМІНИ БЛЮЗОВОЇ МУЗИКИ

Мета роботи. Дослідити та визначити головні поняття та терміни блюзової музики. **Методологічною основою дослідження** є системний підхід. **Наукова новизна.** В результаті проведеного дослідження, вперше в українському музикознавстві виділені, описані та конкретизовані головні поняття та терміни блюзової музики. **Висновки.** Блюз – є фундаментальним та ємним поняттям в неакадемічній музиці ХХ ст. Блюзу притаманні одночасно риси музичного жанру, музичного стилю та музичної форми. Також, спираючись на результати дослідження, є уточненими визначення наступних термінів: блюзовий квадрат, блюзовий лад, блюзові тони.

Ключові слова: блюз, музичний жанр, музичний стиль, музична форма, блюзовий квадрат, блюзовий лад, блюзові тони.

***Журба Янина Алексеевна**, аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Основные понятия и термины блюзовой музыки

Цель работы. Исследовать и определить основные понятия и термины блюзовой музыки. **Методологической основой исследования** является системный подход. **Научная новизна**. В результате проведенного исследования, впервые в украинском музыковедении выделены, описаны и конкретизированы основные понятия и термины блюзовой музыки. **Выводы**. Блюз является фундаментальным и емким понятием в неакадемической музыке ХХ в. Блюзу присущи одновременно черты музыкального жанра, музыкального стиля и музыкальной формы. Также, опираясь на результаты исследования, были уточнены определения следующих терминов: блюзовый квадрат, блюзовый лад, блюзовые тоны.

Ключевые слова: блюз, музыкальный жанр, музыкальный стиль, музыкальная форма, блюзовый квадрат, блюзовый лад, блюзовые тоны.

***Zhurba Yanina,** Postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts*

Basic concepts and terms of blues music

Purpose of the article. Explore and define the basic concepts and terms of blues music. **Methodology**. The methodological basis of the study is a systematic approach. **Scientific novelty.** Because of the conducted research, for the first time in Ukrainian musicology, the basic concepts and terms of blues music have been singled out, described and concretized. **Conclusions**. Blues is a fundamental and capacious concept in non-academic music of the XX century. The blues are inherent at the same time features of a musical genre, musical style, and musical form. Also, based on the results of the study, the definitions of the following terms were clarified: blues form, blues scale, blues notes.

Key words: blues, musical genre, musical style, musical form, blues form, blues scale, blues notes.

В сучасному музикознавстві вивчення блюзу, як головного витоку неакадемічної музики ХХ століття, є одним з найактуальніших питань. Оскільки в українському музикознавстві ця проблема недостатньо висвітлена, термінологія стосовно цього питання є нечітко визначеною. Досить часто виникають неточності у вживанні деяких термінів, які іноді навіть ведуть до спотворення головних визначень та понять блюзової музики. Проведення дослідження цього питання саме в музикознавчому ракурсі є найбільш доречним, тому що актуальність даної проблеми знаходиться саме в області музикознавства.

Крім того, причиною виникнення подібної неточності є те, що термінологія, яка вживається, є цілком похідною від англомовного музикознавства та іноді, особливо при використанні прямого перекладу, зміст перекладених термінів не співпадає з визначенням відповідного терміну в українській мові. Також, в деяких випадках, виникає необхідність введення нових музикознавчих термінів, оскільки терміни, які отримані при перекладі на українську мову, неточно відображають їх зміст, тому не можуть бути вірно використані у наукових дослідженнях.

Актуальність теми дослідження**.** Більшість досліджень, які дотичні до цієї теми, проведені зарубіжними дослідниками. Питання термінології неакадемічної музики ХХ ст. висвітлені в роботах Грідлі М. («*Jazz styles: history & analysis*», 1994) [11], Левайна М. («*Jazz Theory Book*», 1995) [12], Сарджента У. («Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика», 1987) [6], Щмелінг П. («*Berklee Music Theory*», 2005) [14]. Існує певна кількість досліджень, які були проведені вітчизняними

©Журба Я. О., 2018

музикознавцями. Фундаментальні дослідження музичного жанру та музичного стилю в ракурсі класичної музики викладені в роботах Сохора А. Н. («Эстетическая природа жанра в музыке», 1968) [7], Назайкінського Є. В. («Стили и жанры в музыке», 2003) [5], Цуккермана В. А. («Музыкальные жанры и основы музыкальных форм», 1964) [9]. Привертають увагу дослідження неакадемічної музики ХХ ст. українських музикознавців, а саме робота Яркіної І. Ю. («Вокально-инструментальный ансамбль в стиле *funk*», 2016) [10]. Але бракує наукових досліджень, які були б направлені на поглиблення відомостей саме про визначення та термінологію блюзової музики.

Мета дослідження – дослідити головні визначення та поняття блюзу, визначити та уточнити основну термінологію блюзової музики.

Виклад основного матеріалу. На сьогодні, існує певна невизначеність, яка стосується визначення самого терміну «блюз»: за своїми характеристиками це музичний жанр, музичний стиль або музична форма? Розмежування цих понять є ускладненим, тому що рамки подібної класифікації у неакадемічній музиці ХХ ст. є не такими чіткими та явними, як у класичній музиці передуючого часу. Крім того, дійсно бракує наукових досліджень з цієї теми, які були б спрямовані на вивчення сучасної музичної культури. Але проведемо паралелі з дослідженнями, які були проведені теоретиками та музикознавцями класичної музики.

Слово жанр походить від французького слова *genre*, що в перекладі на українську мову означає рід, вид. Слово *genre* бере свій початок від латинського слова *genus* (у родовому відмінку – *generis*), що означає походження. Музикознавець Назайкінський Є. в своїй роботі «Стиль и жанр в музыке» дає визначення поняття жанр, стосовно музичного мистецтва: «Жанри – це історично сформовані відносно стійкі типи, класи і різновиди музичних творів, розмежовані по ряду критеріїв, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення (громадська, побутова, художня функція), б) умови і засоби виконання, в) характер змісту і форми його втілення» [5, 94]. Також, Назайкінський Є. наголошує на тому, що кожний музичний жанр виконує функцію в житті та побуті людини [5, с. 80]. Оскільки блюз первинно є невідривно пов'язаним з виконанням подібної конкретної функції, його безперечно можна віднести до категорії музичних жанрів. Спираючись на пункти Б та В визначення Назайкінського Є., можна також прийти до висновку, що блюз, принаймні у своєму первісному вигляді – це музичний жанр.

Блюз відповідає характеристикам класифікації музичних жанрів і інших музикознавців. Так, за класифікацією, яку запропонував А. Сохор в роботі «Эстетическая природа жанра в музыке», блюз підпадає під характеристики другої групи: масові та побутові жанри [7, 38]. Базуючись на дослідженні
Л. Казанцевої «Музичний жанр і його зміст» блюз також володіє всіма характеристиками музичного жанру: особливими засобами музичної виразності, певною сферою образності в цілому, певною драматургією, визначеністю теми і ідеї та ін. [2]. Про блюз, як жанр пише і Яркіна І. у своєму дослідженні «Вокально-инструментальный ансамбль в стиле *funk*» [10, 126].

Але феномен блюзу полягає в тому, що він також є носієм рис музичного стилю. Слово стиль походить від латинського слова *stilus*, що в перекладі на українську означає «паличка для письма». До нашої мови прийшло від французького слова *style* – почерк, стиль. Що до визначення терміну «музичний стиль», звернемося до роботи Назайкінського Є. «Стиль и жанр в музыке»: «Музичний стиль – це відмінна якість музичних творів, які мають ту чи іншу конкретну генетичну спільність …, яка дозволяє безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їх генезис і проявляється в сукупності всіх без виключень явищ в цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак» [5, 20]. Близьким до нього є визначення музичного стилю Асаф'єва Б., що також наголошує саме на відмінних якостях твору, по яких можна впізнати його автора чи час його створення. В роботі групи музикознавців під редакцією Тюліна Ю. «Музыкальная форма» ми знаходимо досить чітке пояснення музичного стилю: музичний стиль «… означає характерність засобів виразності… які властиві даному твору, композитору, творчому напряму тощо» [4, 12]. Тобто, складовими музичного стилю є засоби музичної виразності. Також необхідною умовою є те, щоб ці засоби були відмітними та впізнавальними.

Блюз, як відомо, є носієм досить яскравих рис саме музичного походження. Насамперед мова йде про його мелодику та гармонію. Подібна самобутність елементів музичної мови і дає підстави для винесення блюзу до категорії музичних стилів. Саме завдяки подібним ознакам, проникнення блюзового саунду в різноманітні стилі та напрямки неакадемічної музики ХХ ст. є яскраво вираженим та завжди помітним як слухачу, так і досліднику-музикознавцю. Як вважає Сарджент У., саме блюз, якій домінував на початку ХХ ст., став причиною швидкого закінчення «ери фортепіанного регтайму» [6, 144]. Американський музикознавець Ріпані Р. також визначає блюз, як

головний стилістичний виток неакадемічної музики ХХ ст.: «Блюзова система – це певна сукупність музичних елементів або рис, успадкованих від африканських та європейських традицій, що утворює основоположну мову більшості з американських музичних стилів ХХ ст.» [13, 16]. Через подібні заключення можна зробити висновок не тільки про вплив блюзу як музичного стилю на розвиток неакадемічної музики ХХ ст., а і про масштабність цього впливу.

Аналізуючи історію розвитку неакадемічної музики ХХ ст. ми дійсно відмічаємо вплив блюзу на ряд музичних стилів та напрямків, таких як *boogie-woogie, rhythm & blues, rock, funk* та ін. саме як музичного стилю. У роботі «Джаз» Сарджент У. влучно відмічає: «Риси блюзу проявилися в мелодії і гармонічних зворотах не менш ніж половини продукції Тин-Пен-Еллі – навіть там, де не було прямого наслідування негритянської музики. Вони глибоко проникали в стиль таких популярних композиторів Бродвею, як Гершвін, і принесли в мову американської популярної музики нову якість, яка з тих пір постійно існує в ній» [6, 145]. Але найвизначнішим є те, що отримавши настільки широкий вплив, як музичний стиль, блюз, у своєму первісному виді, тобто у вигляді первинного жанру, існує в деяких регіонах США і сьогодні. Однак, про стильові ознаки в рамках блюзу як жанру, можна говорити лише до часу появи похідних від нього музичних стилів, в яких блюз є стилістичною складовою. До таких стилів можна віднести *boogie-woogie, rhythm & blues, funk, blues rock* та ін. На нашу думку, процес відгалуження жанру і стилю почався в той момент, коли блюз трансформувався від категорії побутового жанру до розважального, що співпадає з появою *urban blues*. А остаточно завершився з появою стилю *rhythm & blues*, в якому, як одна з жанрових витоків, присутня танцювальність.

Як було вказано вище, межа між жанром та стилем в неакадемічній музиці ХХ ст. є не досить чіткою, але, виходячи з етимології цих термінів, абсолютно очевидна їх різниця. Жанр – це конкретна форма музикування, а стиль визначають ті засоби, за допомогою яких це музикування відбувається. Зазвичай, ці поняття відокремлені одне від одного. Будь-яке явище музичної культури є носієм рис або музичного жанру, або має стилістичні ознаки. Неординарність блюзу полягає саме в ємності цього музичного явища, яке вміщує в собі одночасно риси і жанру і стилю.

Переходячи до питання блюзу як музичної форми, необхідно зауважити, що на тлі різноманіття та експериментальності форм та засобів сучасного музичного мистецтв, в музикознавстві не було створено чіткої структурованості та систематизації форм неакадемічної музики. Однак блюзова форма є одною з провідних музичних форм, які відіграли основоположну роль у розвитку музичного мистецтва ХХ ст. Її вплив прослідковується, насамперед, в джазовій музиці, в теорії якої визначено дві основні музичні форми – форма блюзового квадрату та структура ААВА [11, 376-377]. Також, це стосується і таких музичних стилів та напрямків, як *jazz, rock'n'roll, soul, rock, funk, rhythm & blues* та ін.

Слово форма походить від польського слова *forma*, що в перекладі означає зовнішність, вигляд. В свою чергу, до польської мови це слово прийшло з латинської від слова *forma* – що в перекладі означає форма. Визначення терміну музична форма можливо в двох ракурсах: в широкому та звуженому. В вузькому розумінні музична форма – це структура музичного твору. Подібне визначення дають в своїх дослідження музикознавці Мазель Л., Способін І., Цуккеман В. Головними ознаками які можна виділити у блюзі, як музичній формі, є 12-ти тактова структура та особлива акордова послідовність. Американський дослідник джазу Грідлі М. вважає, що визначальними та домінуючими для блюзу є самі ці ознаки, які визначають саме його як музичну форму: «Блюз може бути швидким чи повільним. Може бути зі словами, або може бути чисто інструментальним твором, та його акордові послідовності можуть бути простими або ускладненими. Для того, щоб музичний твір набув ознак блюзу, єдина необхідна вимога – це наявність в 12-ти тактовій формі акордової послідовності I-IV-I-V-I або її варіантів» [11, 377].

Не зважаючи на те, що блюзова форма не відрізняється особливою ускладненістю структури, вона є досить ємним явищем за своїм змістом: за більш ніж 100 років її існування написано нечисленна кількість музичних творів в різноманітних стилях та напрямках, більшість з яких стали справжніми перлинами світової музики. Серед найвідоміших творів неакадемічної музики ХХ ст., які написані в формі блюзового квадрату можна виділити наступні: «*Bag's Groove*», «*Blues by Five», «Now's the Time»,* «*Papa's got a Brand New Bag*», «*Blue Suede Shoes*», «*Jail House Rock*», «*Long Live Rock'n'Roll*», «*Black or White*» та багато ін.

В музичній термінології неакадемічної музики виник певний термін, що є синонімом терміну «блюзова музична форма», та який міцно закріпився в словнику кожного сучасного музиканта. Мова йде про термін «блюзовий квадрат». Термін «квадрат» у значенні структурної одиниці формоутворення музичного твору отримав широке розповсюдження в усій неакадемічній музиці ХХ ст. В англійській мові, терміну, який відповідає ємності цього поняття, немає. Для подібного

визначення, в англомовній дослідницькій літературі відносно блюзової музики використовується термін *12-bar blues* або *blues*, відносно музики інших направлень (джаз, рок, фанк) використовуються лише літери, якими позначаються частини твору (*A, B, C* та ін.). У вітчизняній літературі, термін «блюзовий квадрат» ми знаходимо в дослідженнях таких музикознавців, як Яркіна І. [10, 97, 179], Лубяна О. [3, 50-51, 110, 113, 117, 123]. В перекладених закордонних дослідженнях, також іноді зустрічається цей термін: Сарджент У. «Джаз» [6, 220, 227]. Але до сьогодні, в українському музикознавстві цей термін не отримав достатнього поширення, та його відносять більш до музичного «сленгу», ніж до професійної дослідницької термінології.

Слово квадрат походить від латинського слова *quadrātum*, що в перекладі означає «чотирикутник». В музичній термінології цей термін може використовуватися тільки в переносному змісті. Але, враховуючи той факт, що циклічність є одним з основних принципів структурного формоутворення неакадемічної музики XX ст., його зміст цілком відповідає функції, яку він відображає. Перекладені на українську мову англійські терміни «блюз» чи «12-тактовий блюз» мають узагальнююче значення для визначення блюзу, як музичної форми. Жоден з синонімів терміну блюзовий квадрат, будь то блюзова структура чи блюзова форма, також не точно відтворює його змістове навантаження.

Певна неточність виникає при перекладі з англійської мови терміну *blues scale.* Слово *scale* в перекладі на українську означає «гама». В музичній термінології, гама означає будь-яку послідовність музичних звуків в висхідному чи низхідному русі, в межах однієї октави, де нижній та верхній звуки гами співпадають за назвою. Синонімом терміну гама є термін звукоряд. Звукоряд – це послідовність звуків в одному направленні в низхідному чи висхідному русі. Як видно з визначення, звукоряд – це більш загальне поняття ніж гамма. Рамки гами є обмежені однією октавою, в той час, як звукоряд подібних обмежень не має. До того ж гамма обмежена закріпленням за певним звуком. Однак, при використанні прямого перекладу англійського слова *scale*, термін «гама» не до кінця відповідає вимогам значення цього терміну. Враховуючи, що мелодика блюзу є певною системою, для визначення її головного елементу більш точним буде таке визначення як лад.

В теорії музики, найбільш повним та розгорнутим є визначення Холопова Ю.: лад – це «системність висотних зв'язків, об'єднаних центральним звуком або злагодженістю, а також конкретна звукова система, що втілює цю системність» [8, 32]. При порівнянні цих визначень, помітним є той факт, що лад – це більш складне та комплексне явище ніж гама та звукоряд, тому ототожнювання цих понять є неможливим. В англійській мові є слово, яке відповідає терміну лад – це слово *mode.* Іноді, воно зустрічається і в іноземній музичній термінології. Але в англомовній теорії музики термін *mode* є більш пов'язаний з модальною ладовістю. Його частіше використовують при дослідженні натуральних або церковних ладів (іонійський, дорійській і т. д.). Хоча, іноді зустрічаються випадки, коли використання цих термінів є сплутаним і в англомовній літературі: Левайн М. «*Jazz Theory Book*» (визначення терміну лад) [12, 16], Щмелінг П. «*Berklee Music Theory*» (розділ про гами) [14, 39-64].

Блюзовий лад – це не лише послідовність звуків, це система музичних звуків, які є функціонально пов'язані один з одним, тому дуже важливим є використання вірного терміну, щодо цього музичного явища в українських мистецтвознавчих дослідженнях.

Подібна невідповідність виникає і при перекладі терміну *blue note.* При використанні прямого перекладу на українську мову ми отримаємо термін «блюзова нота». Слово «нота» походить від французького слова *note*, яке прийшло від латинського слова *nōta*, що в перекладі означає знак або відмітка, що в свою чергу є похідним від слова *noscere* – знати, помічати. В музичній термінології нота – це умовний графічний знак, що на нотному стані позначає певну звуковисотність та тривалість музичного звуку. Тобто це явище нерозривно пов'язане з нотним письмом, в той час, як зміст терміну *blue note* абсолютно ніяк до нього не відноситься. Цим терміном позначають, в широкому розумінні, музичні інтонації, які є характерними для блюзової музики, або, в вузькому розумінні, певні ступені блюзового ладу, які створюють характерність блюзового саунду. Виходячи з визначення, зміст цього терміну є пов'язаним насамперед з самим музичним звуком, а не з його графічним позначенням, тому зміст цього явища точніше буде відображати термін музичний тон – у широкому розумінні, та термін ступінь (у розумінні ступінь ладу) – у вузькому. Музичний тон – це термін, який позначає музичний звук певної висоти, тобто саме він найточніше відображає зміст обговорюваного явища. Тому, при дослідженні блюзу необхідно використовувати терміни «блюзові тони», або «блюзові ступені».

Наукова новизна. Наукова новизна полягає в вивченні основних понять та термінів блюзової музики. Подібні уточнення понять та термінів у дослідженнях блюзу є важливим питанням, тому що

її спотворення може привести до невірного відтворення предмету дослідження та скривлення засобів та понять, які будуть використані під час його проведення.

Висновки. Таким чином, ми бачимо, що блюз є фундаментальним та ємним поняттям неакадемічної музики ХХ с. В результаті проведеного дослідження винесені наступні висновки:

- незважаючи на те, що блюз є музичним жаром, він володіє настільки яскравими музичними властивостями, що одночасно набуває ознак музичного стилю. Окрім цього блюз – це повноцінна музична форма, яка займає вагоме місце в неакадемічній музиці ХХ ст.;

- є необхідним введення в українську музичну термінологію понять «блюзовий квадрат», «блюзовий лад» та «блюзові тони».

Література

1. Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам : словарь наиболее необходимых терминов и понятий. Москва : Советский композитор, 1978. 200 с.
2. Казанцева Ю. П. Музыкальный жанр и его содержание. Южно-Российский музыкальный альманах. 2007. № 1. С. 90–94.
3. Лубяная Е. В. Фортепиано в джазе на рубеже XX-XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / Ростов. гос. конс. им. С.В. Рахманинова Ростов–на–Дону, 2014. 171 с.
4. Музыкальная форма / ред. Тюлина Ю. Н. Москва : Музыка, 1974. 359 с.
5. Назайкинский Е. В. Стили и жанры в музыке : монография. Москва : Владос, 2003. 248 с.
6. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика : монография / пер. с англ. М. Н. Рудковской и В. А. Ерохина. Москва : Музыка, 1987. 296 с.
7. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке : монография. Москва : Музыка, 1968. 104 с.
8. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс : учебник. Санкт–Петербург: Лань, 2003. 544 с.
9. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм : монография. Москва: Музыка, 1964. 160 с.
10. Яркина И. Ю. Вокально-инструментальный ансамбль в стиле funk : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Хар. нац. ун. м-в Харків, 2016. 207 с.
11. Gridley M. Jazz styles: history & analysis : monograph. Boston: Mass. Pearson, 2012. 513 p.
12. Levine M. Jazz Theory Book : textbook. Petaluma: Sher Music Company, 1995. 522 p.
13. Ripani R. J. The new blue music: changes in rhythm & blues, 1950–1999 : monograph. USA: University Press of Mississippi, 2006. 240 p.
14. Schmeling P. Berklee Music Theory : textbook. Boston: Berklee Press, 2005. 85 p.

References

1. Asafev, B. V. (1978). Guide to concerts: a dictionary of the most necessary terms and concepts. Moskva : Sovetskiy kompozitor [in Russian].
2. Gridley, M. (1994). Jazz styles: history & analysis. Boston: Mass. Pearson [in English].
3. Kazantseva, Yu. P. (2007). Music genre and its content. South-Russian musical almanac (issue 1), (pp. 90–94). Rostov–na–Donu: Rostov State Conservatory named after Sergei Rakhmaninov [in Russian].
4. Kholopov, Yu. N. (2003). Harmony. Theoretical course. Sankt–Peterburg: Lan [in Russian].
5. Levine, M. (1995). Jazz Theory Book. Petaluma: Sher Music Company [in English].
6. Lubianaia, E. V. (2014). Piano in jazz at the turn of the XX-XXI centuries: origins, trends, individualities. Candidate's thesis. Rostov-na-Donu: Rostov State Conservatory named after Sergei Rakhmaninov [in Russian].
7. Nazaikynskii, E. V. (2003). Styles and genres in music. Moskva: Vlados [in Russian].
8. Ripani, R. J. (2006). The new blue music: changes in rhythm & blues, 1950–1999. USA: University Press of Mississippi [in English].
9. Sardzhent, U. (1987). Jazz. Genesis. The musical language. Aesthetics. Moskva: Muzyka [in Russian].
10. Schmeling, P. (2005). Berklee Music Theory. Boston: Berklee Press [in English].
11. Sokhor, A. N. (1968). The aesthetic nature of the genre in music. Moskva: Muzyka.
12. Tiulin, Yu. N. (1974). Musical form. Moskva: Muzyka [in Russian].
13. Cukkerman, V. A. (1964). Musical genres and bases of musical forms. Moskva: Muzyka [in Russian].
14. Yarkina, Y. Yu. (2016). Vocal-instrumental ensemble in the style of funk. Candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv National University of Arts [in Russian].

.

УДК 78.036

Кольц Ілга Петрівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
викладач Миколаївського коледжу культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-7775-8408
ilga86@ukr.net

ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ.

Мета роботи. Дослідження пов'язане із визначенням основних етапів формування професійної школи народно-інструментального виконавства в Україні, аналізом зародження та історичного шляху розвитку професійного виконавства на народних інструментах з урахуванням впливу певних соціокультурних та політичних чинників. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, компаративного, мистецтвознавчого методів. Зазначений комплексний методологічний підхід до поставленої мети надає можливості повного та системного розгляду поставленої проблеми. **Наукова новизна** роботи полягає в системно-історичному погляді на основні етапи розвитку професійної школи народно-інструментального виконавства та виявлення соціокультурних причин мистецьких явищ, що розглядаються. **Висновки.** Професійне народно-інструментальне виконавство в Україні за порівняно невеликий період часу пройшло через чотири основні етапи розвитку, починаючи від аматорсько-сільського виду музикування усної традиції до становлення професійної трирівневої музичної освіти в галузі народних інструментів та академізації народно-інструментального професійного виконавства в українському сучасному музичному мистецтві.

Ключові слова: професійне народно-інструментальне виконавство, народні українські музичні інструменти, оркестри народних інструментів, музична освіта, музичне мистецтво.

Кольц Илга Петровна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, преподаватель Николаевского колледжа культуры и искусств*

Этапы формирования профессионального народно-инструментального исполнительства в Украине

Цель работы. Исследование связано с определением основных этапов формирования профессиональной школы народно-инструментального исполнительства в Украине, анализом зарождения и исторического пути развития профессионального исполнительства на народных инструментах с учетом влияния определенных социокультурных и политических факторов. **Методология исследования** заключается в применении историко-культурного, сравнительного, искусствоведческого методов. Указанный комплексный методологический подход к поставленной цели предоставляет возможности полного и системного рассмотрения поставленной проблемы. **Научная новизна** работы заключается в системно-историческом взгляде на основные этапы развития профессиональной школы народно-инструментального исполнительства и выявления социокультурных причин художественных явлений, которые рассматриваются. **Выводы.** Профессиональное народно-инструментальное исполнительство в Украине за сравнительно небольшой период времени прошло через четыре основных этапа развития, начиная от любительско-деревенского вида музицирования устной традиции к становлению профессионального трехуровневого музыкального образования в области народных инструментов и академизации народно-инструментального профессионального исполнительства в украинском современном музыкальном искусстве.

Ключевые слова: профессиональное народно-инструментальное исполнительство, народные украинские музыкальные инструменты, оркестры народных инструментов, музыкальное образование, музыкальное искусство.

Kolts Ilga, *Ph.D. student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, teacher of the Mykolayiv College of Culture and Arts*

Stages of the formation of professional folk-instrumental performances in Ukraine

The purpose of the article. The research is related to the definition of the main formation stages of the professional school of the folk instrumental performing in Ukraine; this research deals with the analysis of the origin and historical path of the development of professional performance and playing the folk instruments, paying attention to the influence of certain sociocultural and political factors. **The methodology** of the research is to apply historical and cultural, comparative and art-study methods. This comprehensive methodological approach provides the opportunity for a complete and systematic investigation of the viewing problem. **The scientific novelty** of the work lies in a systematic and historical review of the main development stages of the professional performances of the folk instrumental school and the identification of the sociocultural causes of the artistic phenomena which are being reviewed. **Conclusion**:

© Кольц І. П., 2018

Professional folk instrumental performance in Ukraine over a relatively short period of time has passed through four main stages of development, beginning from the amateur-rural type of oral music tradition to the formation of the professional musical three-level education in the field of folk instruments and the academicization of folk instrumental professional performance in Ukrainian contemporary musical art.

Key words: professional folk instrumental performance, folk Ukrainian musical instruments, orchestras of folk instruments, musical education, musical art.

Музична культура, будучи формою суспільної свідомості, активно впливає на емоційний світ і духовний розвиток людини. Як складова музичної культури, народно-інструментальна музика являє собою синтез пісенних, інструментальних і театрально-танцювальних традицій у сполученні із професійним мистецтвом. Звернення саме до феномену професійного народно-інструментального виконавства та основних етапів його ґенези в минулому столітті є вкрай важливим в наш час підвищення цікавості молодого покоління української молоді. Актуальність теми дослідження підкреслюється тим, що суспільно-корисна значимість народно-інструментальної музичної культури обумовлена системою ціннісних поглядів, які передаються наступному поколінню, що забезпечує цілісність суспільства, його збереження й розвиток. Звернення до історичного досвіду народно-інструментальної музики дозволить об'єктивно представити картину формування культурного простору на різних етапах державної політики України.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивченням різних аспектів народно-інструментальної музичної культури займаються історики, мистецтвознавці, культурологи, що викликано складністю й багатогранністю об'єкта. Пласт вітчизняних наукових розвідок починається від вивчення походження та розвитку народного музичного інструментарію (Л. Черкаський, В. Гуцал, І. Маціївський, М. Хай), охоплює питання виникнення оркестру народних інструментів та формування народно-інструментальної практики (В. Дутчак, П. Іванов, С. Марцинковський, О. Трофимчук, В. Дейнека), формування репертуару та композиторську практику в жанрі народно-інструментального мистецтва (Т. Баран, М. Булда, Н.Морозевич, Л. Пасічняк, Т. Сідлецька, М. Черепанин, Ю. Лошков, Л. Носов, А. Душний, А.Сташевський), та сягає досліджень питання методології роботи з різними видами народно-інструментальних колективів (В. Воєводін, О. Ільченко, І. Розумний, В. Лабунець, В. Лапченко, В.Лебедєв). Але, не зважаючи на велику кількість наукових досліджень народно-інструментальної культури, у вітчизняному мистецтвознавстві, спостерігається помітна недостача розвідок, що торкаються проблеми зародження саме професійної народно-інструментальної культури в Україні в контексті загальних мистецьких тенденцій в українській професійній музиці. Мета дослідження полягає, перш за все, в аналізі основних етапів зародження професійної народно-інструментальної музичної культури в Україні та тих дотичних соціокультурних подій, що вплинули на цю самобутню культуру.

Одним із значних здобутків вітчизняної музичної культури ХХ ст. стала професіоналізація народно-інструментального виконавства. Еволюція народної інструментальної музики, початок відліку якої губиться у глибинних шарах людської цивілізації, призвела до виникнення вже на сучасному етапі такого нового явища, академічне народне інструментальне мистецтво. Розвиток будь-якого професійного виконавського мистецтва невідривний від зародження професійної музичної освіти. Такий період в Україні настав на початку ХХ ст. із започаткуванням восени 1904 р. М. Лисенком Першої української музично-драматичної школи в м. Києві. Дуже скоро вона стала головним центром спеціальної музичної освіти, адже на той час в цьому закладі можна було здобути вищу мистецьку освіту, адже навчальні програми музичних дисциплін повністю відповідали тогочасним програмам консерваторій. В 1908 р. у школі Лисенка вперше в Україні з'явились професійні бандурницькі студії, викладачем яких став відомий кобзар та громадський діяч І. Кучугура-Кучеренко [3, 133]. Це і стало початком професійної академічної народно-інструментальної освіти в Україні.

Організаційно-освітні процеси в галузі професійного народно-інструментального виконавства помітно активізувались після закінчення Першої світової війни та приєднання території України до СРСР. У період з 1918 по 1922 рр. продовжували функціонувати громадські організації по розвитку культури, що виникли у дореволюційний період. Також створені були нові громадські структури («РАБИС», «Пролеткульт» тощо), відкривалися мистецькі навчальні заклади (училища, консерваторії, музичні школи та гуртки). Головним завданням подібних організацій було як популяризація мистецтва, так і активізації творчої активності широкого кола населення СРСР. Діяльність цих організацій покликана була вирішувати революційне завдання тодішньої ідеології соцреалізму, а саме - «нести мистецтво в маси». Але разом з ідеологією «в маси» було принесена також і творча активність, організована мистецькою самодіяльністю та широким розповсюдженням

базової музичної освіти. І в селах, і в містах України почати з'являтись численні хорові ансамблі та колективи народних інструментів із професійними керівниками. Курс українізації в розвитку вітчизняної культурної політики визначив також виникнення «неабиякої зацікавленості національним народним мистецтвом і зокрема народними музичними інструментами – кобзою і бандурою» [6, 92]. Це масове музичне пробудження всебічно підтримувалось зазначеними вище новоствореними організаційними структурами.

В 1930-1940 рр. ситуація кардинально змінилась. В умовах так званої «сталінської моделі культури» відобразилась історична ситуація в умовах нової державної концепції культурного будівництва. Це був складний період, пов'язаний із жорсткою адміністративно-командною системою, посиленням ідеологічного й партійного тиску та цензурою. Політику «українізації» було згорнуто, але стимулювання соціально-культурної активності населення в Україні все таки продовжувало відбуватися, насамперед шляхом залучення людей у колективи художньої самодіяльності. Варто зазначити, що тільки таким чином міг відбуватися розвиток народно-інструментального професійного музикування в ті часи. Музичні конкурси, огляди самодіяльності, олімпіади творчої молоді набули масовий характер. Номери музичної самодіяльності, театральні, хореографічні постановки здійснювалися у супроводі традиційних музичних інструментів, що надавало концертам національний колорит. Хори також звучали під акомпанемент, в основному, баяну або бандури.

Професійна музична освіта України 1920-1940-х рр. отримала нову галузь – народно-інструментальну. Академічне професійне навчання на народних інструментах починає впроваджуватись в усіх школах, училищах та консерваторіях країни. На початку 1920-х рр. в мистецьких навчальних закладах України різного рівня було відкрито класи українських народних інструментів (домра, кобза, бандура, цимбали). З 1922 р. в Україні функціонує більше тридцяти музичних професійних шкіл і в більшості з них створені класи народних інструментів [1,18]. У Харківському музично-драматичному інституті (зараз ХНУМ ім. І. Котляревського) вперше в Україні кафедру народних інструментів було відкрито у 1926 р., де починають викладати Г. Хоткевич (клас бандури), М. Даньшев (клас балалайки) та В. Комаренко (клас домри, оркестровий клас). Останній став першим завідувачем кафедри народних інструментів. У 1932 р. в Одесі у Робітничій консерваторії також було організовано відділ народних інструментів (класи баяна, домри, диригування, оркестровий клас) Кафедра народних інструментів Київської консерваторії (зараз НМАУ ім. П. Чайковського) була створена в 1938 р. Засновником кафедри та першим завідувачем був професор М. Геліс – гітарист, піаніст та теоретик. Вже після Другої світової війни, у 1946 р. було відкрито відділ народних інструментів у Львівській консерваторії (зараз – ЛНМА ім. М. Лисенко), у 1949 р. – кафедру народних інструментів в Одеській консерваторії (зараз ОДМА імені А. Нежданової). Пізніше, в 1960-х рр. було відкрито кафедру народних інструментів Донецької державної консерваторії. Окрім цього, відділи народних інструментів відкриваються у музичних училищах та училищах культури по всій Україні. [7, 19]

Завдячуючи започаткованій ґрунтовній трирівневій професійній системі музичної освіти, виконавство на народних інструментах зайняло рівноцінне місце в культурному житті поряд з іншими видами музичної творчості академічної спрямованості. Адже саме трирівневість освіти (музична школа, музичне училище, консерваторія) забезпечує високий професійний виконавський рівень володіння будь-яким музичним інструментом, і народні тут не стали виключенням. Навпаки, підготовка кадрів для усіх музично-освітніх ланок за досить короткий час вивело народно-інструментальне виконавство на високий професійний рівень. Повністю сформована народно-інструментальна професійна школа сприяла збереженню народної культури.

Другим важливим явищем для формування народно-інструментальної професійної виконавської школи в Україні, стали різні види сольного, ансамблевого та оркестрового професійного народно-інструментального виконавства, побутування якого в різних варіаціях активізувало також і удосконалення самих музичних інструментів, винайдення та конструювання нового інструментарію. Зміни в конструкції призвели до уніфікації форми всередині груп однорідних інструментів. Це було потрібно для досягнення оркестрової тембрової злитності звучання перших самодіяльних оркестрів українських народних інструментів, які вже в кінці 1920-х рр. організовуються на території України.

Оркестр – найвища форма побутування професійної музичної культури. Постання такого явища, як оркестр народних інструментів, засвідчив остаточне здобуття народного інструментарію свого місця у світовій сім'ї професійних музичних інструментів. Задля підвищення темброво-

виражальних та виконавських якостей народних музичних інструментів, керівники перших створених оркестрових колективів (В. Комаренко, Л. Гайдамака, В. Савіних, В. Яровий, В. Зуляк, О.Незовибатько, П. Іванов) розпочинають роботу над удосконаленням музичного інструментарію, створенням оркестрових груп, організацією ансамблів народних інструментів при оркестрах. В результаті цієї клопіткої роботи, до народного оркестру увійшли такі групи інструментів: домри, балалайки, бандури, баяни, цимбали, дерев'яні духові інструменти, ударні інструменти. Згодом оркестри народних інструментів почали висаджувати за принципом груп симфонічних. Така «симфонізація» була наслідком реформи на базі Харківського професійного оркестру народних інструментів у 1920-х рр.

Остаточне формування призвело до утворення двох типів оркестрів народних інструментів, що існують в Україні і до сьогодні. Це – струнно-смичковий (так званий «український»), який базується на основі груп струнно-смичкових інструментів, і струнно-щипковий (або так званий «академічний»), тембровою базою якого є струнно-щипкові інструменти. Варто зазначити, що в основі інструментального складу обох типів оркестрів лежить принцип використання темброво-виражальних особливостей практично усіх типів українських народних інструментів. Але найбільш самобутній інструментально-колористичний тембр має саме струнно-щипковий оркестр. Насамперед, це пов’язано із появою у середині 1920-х рр. інструмента нової удосконаленої конструкції – чотириструнної домри Г. Любимова. Цей інструмент мав квінтовий стрій, що відповідає скрипковому. Були також сконструйовані видові інструменти, які створили цілу сім’ю домр: малі, альтові, тенорові, басові, контрабасові. Їхній стрій також відповідав строю струнно-смичкової групи симфонічного оркестру. Це не тільки збагатило тембральні можливості новоствореного академічного оркестру, але дало змогу переносити партії смичкової групи в оркестри народних інструментів без змін і виконувати високохудожні перекладення зразків світової музичної класики. В 1920-х рр. саме такі оркестри з групами домр отримали популярність в Україні. В 1930-х рр. удосконалення народних інструментів вже має масовий характер. Саме активна творчість українських майстрів, конструювання, удосконалення і створення нових інструментів сприяли загальнонародному інструментальному музикуванню як на любительському рівні, так і в пізніший період - їх академізації та появі оригінального авторського репертуару.

З погляду на вищесказане, можна виділити чотири основних етапи, що привели професійну народно-інструментальну музичну виконавську культуру на рівень високої майстерності. На першому етапі (початок ХХ ст.) її функціонування було тісно пов'язано із трансмісією етнічної культури. Для нього характерно аматорський інструментальний напрямок масового, але неорганізованого характеру. Еліта суспільства подекуди ще зберігала негативне відношення до, як вони вважали, «простонародних» інструментів. Народно-інструментальне виконавство було розповсюджено із значною перевагою у сільській місцевості, для міст воно не було актуальним.

На другому етапі (1920 – 1940 рр.) народно-інструментальне виконавство починає набувати професійності. В першу чергу, це відбувалось завдяки основним напрямкам державної культурно-освітньої політики СРСР, які визначили подальший розвиток форм музичної практики народно-інструментального виконавства. У її рамках вдосконалювалася народно-інструментальна музика, яка на думку тогочасних управлінців являла собою модель так званої «нової соціалістичної культури».

Третій етап тривав з середини 1950-х до кінця 1980-х рр. З кінця 1950-х рр. відбулося остаточне утвердження народно-інструментальної професійної освіти, поруч із самодіяльністю активізувалася професійна народно-інструментальна виконавська школа, відбулась остаточна академізація народних інструментів. Розвиток як аматорської, так і професійної народно-інструментальної музичної культури підтримувався державою, профспілками й суспільно-політичними організаціями. Наприкінці 1960-х – початку 1970-х рр. розширилася мережа музично-освітніх установ, в результаті чого у 1980-х рр. спостерігався сплеск народно-інструментального виконавського мистецтва, яке посіло рівне місце поряд із академічно-класичним виконавством.

Четвертий етап почався із здобуттям Україною незалежності. До початку 1990-х рр. народно-інструментальне мистецтво вже остаточно набуло професійної спрямованості і зайняло одне з провідних місць в українському сучасному культурному просторі. На початку ХХІ ст. народно-інструментальне професійне виконавство набуває рис елітарного мистецтва, в той же час активно взаємодіє із широкою жанровою палітрою музичної культури сучасної України.

Наукова новизна роботи полягає в системно-історичному погляді на основні етапи розвитку професійної школи народно-інструментального виконавства та виявлення соціокультурних причин мистецьких явищ, що розглядаються.

Висновки. Професійне народно-інструментальне виконавство в Україні за порівняно невеликий період часу (1910-ті – 1990-ті рр.) пройшло через чотири основні етапи розвитку, починаючи від побутування в якості аматорсько-сільського виду музикування усної традиції до становлення професійної трирівневої музичної освіти в галузі народних інструментів та академізації народно-інструментального професійного виконавства в українському сучасному музичному мистецтві. Побудова системної освіти, основаної на трьох рівнях (музична школа, училище, консерваторія) надало можливості народно-інструментальному мистецтву за менше ніж 40 років вже до середини XX ст. досягти рівня професійної академічної виконавської майстерності. Саме збіг підвищення цікавості до національної культури в добу українізації у 1920-х рр. та намагання соціокультурних владних інституцій СРСР протягом другої третини XX ст. спрямувати народну творчість у професійну сферу призвели до зовсім неочікуваного феноменального результату, а саме – до повстання нової філософії музично-інструментального виконавства, основаної на глибокому вкоріненні у глибинні пласти українського національного мистецтва.

Література

1. Бортник Е. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. Мистецтвознавства. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН СРСР, 1982. – 25 с.

2.Грудіна Д. Державний музично-драматичний інститут у Харкові // Нове мистецтво. 1927. №8. С. 8–10.

3.Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник,. Львів: Галицька видавнича спілка, 2011. 316 с.

4.Іванов П. Г. Оркестр українських народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1981. 110 с.

5.Семчишин М. Тисяча років української культури (Історичний огляд культурного процесу). Київ: «Друга рука» 1993. 550 с.

6.Сідлецька Т. І. Народно-інструментальне мистецтво України: витоки, тенденції та перспективи розвитку // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2009. Вип. 15(1). С. 89-96.

7.Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України. Ч. ІІ : навч. посібник. Вінниця : ВНТУ, 2011. 73 с.

References

1. Bortnik E. (1982). Formation and development of art of the domra in Ukraine in the aspect of Russian-Ukrainian musical connections. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Institute of Art History, Folklore and Ethnography of the USSR Academy of Sciences [in Russian].

2. Grudina D. (1927). State Musical-Drama Institute in Kharkiv. Nove mystetstvo, 8, 8-10 [in Ukrainian].

3. Zepplinsky B. M., Kovalchuk D. B. (2011) Ukrainian kobzars, bandurists, lyre players. Encyclopedic Directory. Lviv: Halytska Vydavnycha Spilka [in Ukrainian].

4. Ivanov P. H. (1981). Orchestra of Ukrainian folk instruments. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

5. Semchyshyn M. (1993). Thousand years of Ukrainian culture (Historical review of the cultural process). Kyiv: «Druha Ruka» [in Ukrainian].

6. Sidletskaya T.I. (2009). Ukrainian folk-instrumental art: origins, tendencies and prospects of development. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku, 15 (1), 89-96 [in Ukrainian].

7. Sidletska T.I. (2011). Practical Cultural Studies. History of folk-orchestral performance of Ukraine. Part II. Vinnitsa: VNTU [in Ukrainian].

УДК 78.071.2 (477)

Кузнецова Ольга Олександрівна,
аспірант навчально-наукового інституту
музичного мистецтва Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка
ORCID 0000-0003-2494-2767
olgaosadcha5@ukr.net

ЛИСЕНКОЗНАВЧІ ПРАЦІ ВАСИЛЯ ВИТВИЦЬКОГО ДО 1939 РОКУ

Мета роботи полягає у висвітленні змісту й жанрових особливостей лисенкознавчого доробку В. Витвицького в галицькому періоді його творчості до 1939 року. **Методологію** дослідження склали методи систематизації та аналітичний. **Наукова новизна** – у виокремленні та жанровій класифікації лисенкознавчих праць музикознавця. В. Витвицький належав до когорти провідних музикологів Галичини до своєї еміграції 1944 року. Його заслугами стали розширення соціологічного підходу (запровадженого Станіславом Людкевичем) та доповнення регіональних, а згодом діаспорних здобутків лисенкознавства. Праці Витвицького про Лисенка вирізняються щирою симпатією і глибокою пошаною до його особистості та творчої і суспільно-культурної праці. **Висновки.** Лисенкознавчий доробок В. Витвицького до 1939 року склали праці 1937-1938 років, пов'язані з 25-ю річницею смерті М. Лисенка. Визначаючи й розглядаючи проблему в контексті суспільно-політичних умов Лисенкової сучасності, автор ретельно підбирав факти, коментував їх, інтерпретував і давав справедливу оцінку. Такою є формальна побудова наукової розвідки «Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини» та статті «Громадянська праця Миколи Лисенка». Дві інші публікації – «Святкування 25-річчя смерти М. Лисенка» та «Концерт у 25-ліття смерти М. Лисенка» – близькі за змістом, але різні за жанрами, а саме, репортаж і рецензія.

Ключові слова: музиколог, композитор, лисенкознавство, Галичина, творчість, українська музика, суспільство.

Кузнецова Ольга Александровна, *аспирант учебно-научного института музыкального искусства Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко*

Лысенковедческие труды Василия Витвицкого до 1939 года

Цель работы заключается в освещении содержания и жанровых особенностей лысенковедческого наследия В. Витвицкого в галицком периоде его творчества до 1939 года. **Методологию** исследования составили методы систематизации и аналитический. **Научная новизна** – в выделении и жанровой классификации лысенковедческих работ музыковеда. В. Витвицкий принадлежал к когорте ведущих музыкологов Галичины до своей эмиграции в 1944 году. Его заслугами стали расширение социологического подхода (введенного Станиславом Людкевичем) и дополнение региональных, а затем диаспорных достижений лысенкознания. Труды Витвицкого о Лысенко отличаются искренней симпатией и глубоким уважением к его личности, творческой и общественно-культурной работе. **Выводы.** Лысенковедческое наследие В. Витвицкого до 1939 года составили труды 1937-1938 годов, связанные с 25-й годовщиной смерти Н. Лысенко. Определяя и рассматривая проблему в контексте общественно-политических условий Лысенковой современности, автор тщательно подбирал факты, комментировал их, интерпретировал и давал справедливую оценку. Таково формальное построение научной разведки «Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини» и статьи «Громадянська праця Миколи Лисенка». Две других публикации - «Святкування 25-річчя смерти М. Лисенка» и «Концерт у 25-ліття смерти М. Лисенка» - близкие по смыслу, но разные по жанрам, а именно, репортаж и рецензия.

Ключевые слова: музыколог, композитор, лысенкознание, Галичина, творчество, украинская музыка, общество.

Kuznetsova Olha, *Postgraduate Student of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Institute of Music*

Lysenkology papers of Vasyl Vytvytskyi before 1939

Purpose of the article is to cover the content and genre peculiarities of the papers of V. Vytvytskyi about Lysenkology in the Galician period of his activities before 1939. **The methodology** of the research consists of systematization and analytical methods. **The scientific novelty** lies in the specification and genre classification of musicologist's papers concerning Lusenkology. V. Vytvytskyi was one of the leading Galician musicologists before his emigration in 1944. The achievements included an extension of the sociological approach (introduced by Stanislav Liudkevych) and supplementation of regional and, in time, diaspora achievements of Lysenkology. Vytvytskyi's papers devoted to Lysenko are characterized by sincere sympathy and deep respect for his personality and creative and socio-cultural work. **Conclusions**. Lysenkology papers of V. Vytvytskyi before 1939 is composed by 1937-1938 achievements related to 25-anniversary of his death. Determining and considering the problem in the context of social and political conditions of Lysenko's modernity, the author thoroughly puts data together, comments, interprets and makes value judgments about them. It manifests in a formal composition of scientific intelligence as "Mykola Lysenko and his influence on the musical life of Galicia" and articles "Public work of Mykola Lysenko." Two other papers "Celebration of 25-anniversary of M. Lysenko death" and "Concert in 25-anniversary of M. Lysenko death" are similar in content but differ in genre, namely, report and review.

Key words: musicologist, composer, Lysenkology, Galicia, oeuvre, Ukrainian music, society.

© Кузнецова О. О., 2018

Актуальність теми дослідження. Музикознавча спадщина Василя Витвицького (1905-1999) – вагома складова української науки про музику, музичної публіцистики та культурології. Вчений, який прожив довге життя в Галичині та в еміграції (Австрія, Німеччина, США), залишив велику кількість праць, що складають широкий спектр жанрів і тематичних напрямків, виявляють ґрунтовні теоретико-методологічні підвалини цього виду його творчості. Аналіз досліджень і публікацій. До вивчення музикознавчих надбань В. Витвицького зверталися Юрій Ясіновський [13], Любов Кияновська [7], Любомир Лехник [8], Ганна Карась [6], Мар'яна Зубеляк [5], Наталя Синкевич [11], Оксана Фрайт [12] та інші дослідники. Проте внесок музиколога до лисенкознавства окремо не розглядався. Тому пропонована стаття є актуальною. Мета дослідження – висвітлення змістового та жанрового аспектів лисенкознавчого доробку Василя Витвицького в галицькому періоді його життя та творчості до 1939 року.

Виклад основного матеріалу. На написання кількох праць про М. Лисенка В. Витвицького надихнула 25-та річниця його смерті. З них «Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини» та «Громадянська праця Миколи Лисенка» були надруковані в «Українській музиці» відповідно на початку й наприкінці 1937 року, «Святкування 25-річчя смерти М. Лисенка» – там само на початку 1938 року, а «Концерт у 25-ліття смерти М. Лисенка» – тоді ж у «Новому часі»[1].

Перша стаття розкриває відносини Лисенка з галичанами на основі мало відомих фактів і його епістолярію. Перед безпосереднім викладом теми, музиколог нагадав про музичні зв'язки Галичини з Великою Україною в першій третині XIX століття, коли український катедральний хор в Перемишлі співав духовні концерти Дмитра Бортнянського. Діяльність і творчість Лисенка скріпила ці зв'язки ще міцніше.

Витвицький зазначив, що вперше Лисенко побував у Львові, їдучи на студії до Ляйпцігу 1867 року. Тоді познайомився з Олександром Барвінським – громадським і культурним діячем, істориком літератури. З ним Лисенко листувався чи не найактивніше, саме він запропонував композиторові створити музику до «Заповіту» Т. Шевченка. Витвицький зазначив, що своїм контактам із галичанами Лисенко надавав великого значення. Свідченням цього стали наведені рядки з листа до О. Барвінського, де Лисенко назвав галичан і наддніпрянців «своїми кревними людьми, однієї матері дітьми», закликав пожвавлювати стосунки [3, 39]. Одночасно зав’язалося листування з Анатолем Вахнянином, згодом з Філаретом Колессою та іншими[2].

В. Витвицький, який вирізнявся схильністю до точної інформації, базованої на джерелах і фактах, опрацював львівську тогочасну пресу та архівні матеріали. Це дозволило правдиво висвітлити ставлення музичних і широких суспільних кіл Галичини до Лисенка. Так, вже на початку 70-х років XIX століття, львівська преса писала про Лисенка, як про знаного, славного й знаменитого «музику народного» [3, 39]. Відтоді його твори знаходилися майже у всіх концертних програмах. Переглянувши ці програми, автор статті відзначив опуси, що користувалися найбільшою популярністю. Витвицький узяв до уваги й едиційну ділянку, де помітив публікації Лисенкових творів у найдавніших галицьких видавництвах. Після того Витвицький перейшов на галузь виконавства. Тут, з одного боку, констатував складність Лисенкових творів, а з іншого те, що вони стимулювали музикантів підвищувати свій фаховий рівень. Поруч із тим, дав стислу характеристику стилю композитора. Твори Лисенка, писав він, – вносили нові форми і новий зміст [3, 40].

Вслід за Ф. Колессою, С. Людкевичем і паралельно з Б. Кудриком Витвицький підкреслив роль Лисенка як творця українського «національного напряму» (стилю), а також, пишучи про його попередників на цьому полі, зауважив про властиве їм пристосування народної пісні до «своїх вимог» та затирання тих прикмет, що творять її оригінальність і красу. Лисенко ж перший усвідомив необхідність точного записування фольклору, вивчення його характеристичних прикмет і засвоєння, тобто створення на цій основі своєї музичної мови. На той шлях намагався він навернути інших українських композиторів, у тому числі галицьких, найбільше шляхом листування.

Так, Витвицький зауважив цікаву кореспонденцію між Лисенком і Ф. Колессою, який надіслав йому 1896 року кілька збірок власних хорових опрацювань пісенного фольклору. Тоді Колесса був початкуючим композитором і фольклористом, тому Лисенко радо ділився з ним своїми думками. Він просив Колессу навчити галичан «милуватися щиронародним добром – піснею, у природній її одежі» [3, 40]. У збиранні пісень бачив джерело натхнення, свіжості, «здорового» та «запашного матеріалу», яким би українці, як молода нація, могли б «відзначитися і визначити своє з’явлення на арені європейській» [3, 41].

Зв’язки Лисенка з Галичиною скріпилися внаслідок співпраці з «Львівським Бояном», адже він став першим почесним членом товариства в 1892 році й присвятив йому свій найкращий, на думку Витвицького, твір «Радуйся, ниво неполитая». Та «найповнішим виявом», за Витвицьким,

«надзвичайної пошани Лисенка галичанами було величне свято з нагоди 35-ліття його композиторської праці... у грудні 1903 р.». Перебування у Львові, повернення через Станиславів, Коломию і Чернівці названо днями «великого тріумфу і самого композитора і його музики» [3, 41]. Опис виконавських сил на концертах показав масштаби підготовки й проведення урочистих заходів. Розвідка закінчується доказами життя Лисенкової творчості після його смерті. Українське музичне життя, завдяки Лисенку, вийшло з тісних рам і злучилося з загальноєвропейським музичним рухом.

В статті «Громадянська праця Лисенка» В. Витвицький торкнувся важливої гілки його різнобічної діяльності. Застосувавши соціологічний підхід [8, 6], музиколог подав сконцентровані засади праць такого роду, а саме: «щоб дати ясний образ творчости мистця-композитора, треба познайомитися з перебігом його життя, треба приглянутися добі, в якій він жив, суспільним та економічним обставинам, пізнати людей, зусилля, події, бо все те має вплив на творчу працю композитора» [1, 46].

Витвицький розпочав із вдалого порівняння: «Як нелегко знайти в других народів всесторонности літературної, наукової й суспільної праці Івана Франка, так теж не бачимо поміж музиками такого, щоб поза своєю композиторською працею віддав стільки часу й труду громадським справам, як Микола Лисенко» [1, 46]. Лисенкові було притаманне самовиховання національної свідомості, бо від загублених «у всеросійському морі» батьків, він її не виніс. У цьому допомогли зустрічі з життям народу, його мовою та фольклором у селах Гриньках і Жовнині.

Перехід до Київського університету став для Лисенка «поворотною точкою для напрямку праці цілого його життя» [1, 46]. Народницькі впливи 1860-х років знайшли сприятливе підложжя в його чутливій душі. Він став найдіяльнішим членом «Громади», розпочав диригентську практику з хором товариства, виступи якого «мали величезне значення для музичного руху, а разом з тим хор був одною з нечисленних зародкових клітин цілого українського організованого життя» [1, 46]. Заохотою до музично-етнографічної праці Лисенка стали цілі «Громади» у вивченні життя народу, його звичаїв, ноші, мови та пісні. Музикознавець ствердив, що безпосередній вплив на формування Лисенкового національного «я» мала поезія Т. Шевченка. Промовистими, як для «музики-громадянина», стали перші почини Лисенка-композитора: написання музики до «Заповіту» Шевченка на прохання галичан 1868 року [1, 47].

Громадянською працею Витвицький назвав теж листування Лисенка з галичанами під час студій в Німеччині. І це слушно, бо кореспонденція налагодилася не лише з музичними колами, а й з науковими, літературними (О. Барвінський, І. Франко та ін.). Лисенко «був неначе зв'язковим поміж Великою Україною і Галичиною» [1, 47]. Він виписував львівські часописи, допомагав Науковому Товариству Шевченка, цікавився розвитком інших товариств. «Очима громадянина-соборника дивився Лисенко на справу зносин і наближення обох частин нашої Батьківщини» [1, 48]. Після повернення до Києва він вступив до Російського Географічного Товариства, співпрацював тут з іншими діячами української науки та культури. Загалом, митець перебував у центрі національно-суспільного життя 1880-1890-х рр.

Цілком слушно, що громадянська діяльність Лисенка привертала пильну увагу влади. Його концерти трактувалися не як розвага, а як «суспільне явище», «концерт Лисенка є демонстрацією, а він сам є гаслом» [1, 48]. Ці слова, запозичені Витвицьким від Софії Русової, дуже влучно охарактеризували наслідки Лисенкових громадянсько-патріотичних зусиль. Його навіть зарахували до «российских мазепинцев», які підтримували галицьких, про що Витвицький довідався із донесення про українські партії в Галичині [1, 48]. Лисенкові довелося перенести переслідування, ревізії, арешт. Та він не зважав на це, продовжував брати участь у різних осередках, давав дозвіл на сходини чи збори (мистецькі й політичні) у своєму помешканні. На схилі віку став головою «Українського клубу», скарбником «Українського товариства підмоги науці, літературі та штуці», членом нелегальної організації «Товариство українських поступовців». Як відзначив Витвицький, Лисенко був людиною «з глибоко вкоріненим громадянським і національним почуттям», «чільною постаттю українського культурно-національного життя» [1, 49]. Тому дивитися на нього лише як на композитора було б надто завужено, а, пізнавши його як громадянина, краще видно дороги його музичної творчості.

Допис «Святкування 25-річчя смерти М. Лисенка» присвячений огляду акцій із вшанування його пам'яті, в яких взяли участь музичний світ та широкі суспільні верстви Галичини. Зокрема, ще в квітні 1937 року на сцені Великого міського театру Львова була виконана під проводом Миколи Колесси опера-хвилина «Ноктюрн», названа Витвицьким «перлиною оперної творчости Лисенка». В день смерті митця (6 листопада) у церкві Св. Преображення відбулося Поминальне Богослужіння, перед тим – жалібне зібрання в Музичному інституті імені Лисенка. На засіданні Музикологічної

комісії НТШ виступили з рефератами провідні науковці. На одній із радіотрансляцій звучав «Ноктюрн». Виконанню передувала анотація Василя Барвінського, в якій він коротко окреслив «мистецький профіль» Лисенка та охарактеризував твір. «Фактом великого значення» стало відкуплення колекції автографів Лисенка митрополитом Андреєм Шептицьким у власника видавництва «Леон Ідзіковський» [4, 50].

На свято Миколая, 19 грудня, на концерті в честь Лисенка виступили хори «Львівський Боян», «Бандурист», «Сурма», солісти О. Бандрівська, Г. Левицька та М. Голинський, концертмейстери Т. Шухевич і Б. Кудрик. Вступне слово виголосив В. Барвінський. Окремий концертний вечір «у пам'ять свого Патрона» був організований у Вищому музичному інституті. Витвицький відзначив щирий і невимушений настрій, з яким виступали молоді адепти музичного мистецтва. Особливу вартість концерту побачив у виконанні низки інструментальних творів Лисенка.

Святковий концерт 19 грудня знайшов також спеціальне висвітлення в дописі «Концерт у 25-ліття смерти М. Лисенка». Тут автор докладніше описав виступи виконавців, дав критичну оцінку. Детальніше зупинився й на вступному слові В. Барвінського, де було згадано «про величезні заслуги Лисенка в усіх важніших ділянках нашого музичного життя; композиторській, етнографічній та виконавчій – як п'яніста та диригента» [2, 310]. Як і в попередній публікації, наголошено на факті жертовного придбання А. Шептицьким великої частини рукописної спадщини митця.

За Витвицьким, «на висоті співочої культури» показала себе Одарка Бандрівська; найкраще з чотирьох пісень, «з особливо живим відчуттям», прозвучала «Садок вишневий». Вдумливо й технічно вивершено відтворила Першу рапсодію Лисенка, «мінливу в своїх настроях», піаністка Галя Левицька. Михайло Голинський проспівав «Думу», уривок з опери «Тарас Бульба» та «Гетьмани». Останній твір справді відповідав його великому, блискучому голосу.

Мішаний хор «Львівського Бояна» під орудою диригента Івана Охримовича інтерпретував кантату «На вічну пам'ять Котляревському», концерт «Камо піду от лица Твоєго, Господи», хорову пісню «Сон» і опрацювання «Верховино». Композиція «Верховино», хоч і визнана рецензентом як приємна для вух галичан, видалася йому невідповідною до загальної програми, «наскрізь вартісної і поважної» [2, 310]. Виступ чоловічого хору названо вдалим з огляду на добрі голоси, впевнене опанування партій, виконавські безпосередність і запал у трактуванні частини з «Гамалії» і пісні «На прю». Концерт закінчився співом гімну «Ще не вмерла Україна». Витвицький звернув також увагу на оформлення сцени; її особливістю був портрет Лисенка на тлі червоної китайки, якою була вкрита Його домовина на похороні.

До осмислення творчості й діяльності М. Лисенка В. Витвицький вдався поново з нагоди 100-літнього ювілею композитора 1942 року. Тоді з'явилися дослідження «Взаємини Миколи Лисенка з Іваном Франком» і аналітична розвідка «Оперна творчість М. Лисенка». Третю групу лисенкознавчих здобутків В. Витвицького склали статті й рецензії, написані в еміграційний період: «Микола Лисенко-учитель», «М. Лисенко в американській музикознавчій літературі», «Листування Миколи Лисенка», «Пан Коцький – Миколи Лисенка», «Ноктюрн – опера Миколи Лисенка». Всі ці напрацювання є матеріалом для окремого вивчення.

Висновки. Лисенкознавчий доробок В. Витвицького до 1939 року в Галичині виявив його щиру симпатію, глибоку пошану, а також живе зацікавлення діяльністю й творчістю нашого класика. Як і інші галицькі музикознавці, Витвицький усвідомив значення Лисенкової праці не тільки для українського музичного мистецтва, а й для національно-культурного поступу. Музиколог накреслив кілька напрямків дослідження відносин між композитором національного масштабу й регіональним соціумом, що полягають у вивченні: фактів перебування митця в певній місцевості, кореспонденції та інших видів контактів і спілкування з її представниками, відгуків у пресі, стану едиційної і виконавської ділянок, вшанування пам'ятних дат, присвоєння імені навчальним чи громадським інституціям тощо. Крім того, вказав на необхідність дослідження інших галузей праці композиторів, оскільки це доповнює індивідуальний обрис кожного, а також прояснює музичнотворчі інспірації. Якщо перші дві публікації («Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини» та «Громадянська праця Миколи Лисенка») можна класифікувати за такими жанрами, як наукова розвідка й аналітична стаття, то дві інші («Святкування 25-річчя смерти М. Лисенка» та «Концерт у 25-ліття смерти М. Лисенка»), у світлі сучасних студій музичної журналістики [10, 82-83], варто означити як репортаж і рецензія.

Примітки:

[1] «Новий час» – популярний ілюстрований часопис (газета) в Галичині 1920-1930 рр.

[2] Відомо також про листування з С. Людкевичем, проте листи Лисенка до нього не збереглися [10, 387].

Література

1. Витвицький В. Громадянська праця Миколи Лисенка // Музикознавчі праці. Публіцистика. Упор. Л. Лехник. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2003. С. 46-49.
2. Витвицький В. Концерт у 25-ліття смерти М. Лисенка // Музикознавчі праці. Публіцистика. Упор. Л. Лехник. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2003. С. 310.
3. Витвицький В. Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини // Музикознавчі праці. Публіцистика. Упор. Л. Лехник. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2003. С. 39-41.
4. Витвицький В. Святкування 25-річчя смерти М. Лисенка // Музикознавчі праці. Публіцистика. Упор. Л. Лехник. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2003. С. 50-51.
5. Зубеляк М. Василь Витвицький – музикознавець // Витвицький В. За океаном : Зб. статей. Ред.-упор. Ю. Ясіновський. Львів, 1996. С. 3-8.
6. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ : Типовіт, 2012. 1164 с.
7. Кияновська Л. Передмова // В. Витвицький. Максим Березовський. Львів : Логос, 1995. С. 5-6.
8. Лехник Л. В. Василь Витвицький : музикознавча та композиторська спадщина : Автореферат к. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.01 Теорія та історія культури / Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2006. 20 с.
9. Людкевич С. Лисенко в моєму житті // Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1. Упор. З. Штундер. Львів : Видавництво М. Коць, 1999. С. 387-389.
10. Мельник Л. Музична журналістика : теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення. Львів : ЗУКЦ, 2013. 384 с.
11. Синкевич Н. Національне хорове мистецтво в оцінці Василя Витвицького // Вісник Прикарпатського університету ім. В. Гнатюка. Мистецтвознавство. Вип. 17-18. Івано-Франківськ, 2010. С. 88-92.
12. Фрайт О. Фортепіанна творчість українських композиторів у науково-публіцистичній спадщині Василя Витвицького // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. : наук. зап. Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 20. Т.1. Упор. В. Г. Виткалов. Рівне : РДГУ, 2014. С. 114-118.
13. Ясіновський Ю. Василь Витвицький // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Вип. 16. Київ, 2002. С. 271-273.

References

1. Vytvytskyi, V. (2003). Public work of Mykola Lysenko Music study achievements. Publicistic writing. Lviv: I. Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies [in Ukrainian].
2. Vytvytskyi, V. (2003). Concert in 25-anniversary of M. Lysenko death. Music study achievements. Publicistic writing. Lviv: I. Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies [in Ukrainian].
3. Vytvytskyi, V. (2003). Mykola Lysenko and his influence on musical life of Galicia. Music study achievements. Publicistic writing. Lviv: I. Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies [in Ukrainian].
4. Vytvytskyi, V. (2003). Celebration of 25-anniversary since M. Lysenko death. Music study achievements. Publicistic writing. Lviv: I. Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies [in Ukrainian].
5. Zubeliak, M. (1996). Vasyl Vytvytskyi is a musicologist. Vytvytskyi, V. A. Across the water. Lviv [in Ukrainian].
6. Karas, H. (2012). Musical culture of the Ukrainian diaspora in the global universe of the XX century. Ivano-Frankivsk: Typovit [in Ukrainian].
7. Kyianovska, L. (1995). Preface. Vytvytskyi, V. Maksym Berezovskyi. Lviv: Lohos [in Ukrainian].
8. Lekhnyk, L. V. (2006). Vasyl Vytvytskyi: musical and composer heritage (PhD Thesis), Lviv: Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko [in Ukrainian].
9. Liudkevych, S. (1999). Lysenko in my life. Research, articles, reviews, speeches. Lviv: M. Kots [in Ukrainian].
10. Melnyk, L. (2013). Musical journalism: theory, history, strategy. Based on Lviv daily press from the beginning to the present. Lviv : ZUKT [in Ukrainian].
11. Synkevych, N. (2010). National choir art assessed by Vasyl Vytvitsky. Bulletin of V. Hnatiuk Subcarpathia Universtiy. Art criticism, 17-18, 88-92 [in Ukrainian].
12. Frait, O. (2014). Piano oeuvre of Ukrainian composers in the scientific and journalistic heritage of Vasyl Vytvytskyi. Ukrainian culture: the past, modern, ways of development. Proceedings of the Rivne State Humanitarian University, issue 20, pp. 114-118. Rivne [in Ukrainian].
13. Iasinovskyi, Yu. (2002). Vasyl Vytvytskyi. Scientific Bulletin of P. Chaikovskyi National Music Academy of Ukraine, 16, 271-273 [in Ukrainian].

УДК 78.03:791.43[4-15:7/8]

Леонтьєв Сергій Анатолійович,
аспірант кафедри теорії музики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
ORCID 0000-0002-9786-1135
sergei.leontyev@gmail.com

РОЛЬ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ В ДРАМАТУРГІЇ ІГРОВОГО ФІЛЬМУ (НА ПРИКЛАДАХ СУЧАСНОГО ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ТА АМЕРИКАНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА)

Мета роботи. Спроба простежити закономірності використання творів класичної музики в контексті кінокартини, а також проаналізувати ступінь єдності музики як рівноправного учасника художньої драматургії та візуального ряду на прикладі сучасного ігрового кінематографа. Оскільки багато класичних творів вкоренилися у свідомості кількох поколінь слухачів, а відповідно, і глядачів, це дозволяє режисерам використовувати цей прийом для вирішення ряду творчих завдань, таких, як поглиблення образу героя, відображення психологічної атмосфери фільму, узагальнення історичної епохи, на тлі якої розгортається сюжет. **Методологія** дослідження полягає у використанні компаративного методу, завдяки якому на прикладах використання класичних творів у фільмах «Мовчання ягнят», «Дівчина з перлинною сережкою» та «Безсмертна кохана» є можливість простежити функції, які виконує музичний супровід в контексті запропонованих кінострічок. Аналіз значної кількості сучасних художніх фільмів показує, що використання класичної музики є, скоріше, особливим художнім прийомом, аніж певним закономірним явищем. **Наукова новизна** роботи полягає в розкритті питання саме практичного використання класичної музики у драматургії ігрового фільму як одного з художніх прийомів, яким користуються режисери сучасного західноєвропейського та американського кінематографа. **Висновки.** Класична музика в сучасному кінематографі здатна виконувати різні виразні функції, від доповнення образу головного героя до узагальнення глобальних подій. Композитор, який володіє глибокими знаннями про музичну спадщину має можливість вплинути на вибір режисером такого музичного фрагмента класичної музики, який збагатить фільм як в образно-емоційному, так і в історичному наповненні.

Ключові слова: кіномузика, класична музика, західноєвропейський кінематограф, американський кінематограф.

***Леонтьев Сергей Анатольевич**, аспирант кафедры теории музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

Роль классической музыки в драматургии игрового фильма (на примерах современного западноевропейского и американского кинематографа)

Целью исследования является попытка проследить закономерности использования произведений классической музыки в контексте кинокартины, а также проанализировать степень единства музыки как равноправного участника художественной драматургии и визуального ряда на примерах современного игрового кинематографа. Многие классические произведения укоренились в сознании нескольких поколений слушателей, а соответственно, и зрителей, что позволяет режиссерам использовать данный приём для решения ряда творческих задач, таких, как углубление образа героя, отражение психологической атмосферы фильма, обобщение исторической эпохи, на фоне которой разворачивается сюжет. **Методология** исследования заключается в использовании компаративного метода, благодаря которому на примерах классических произведений в фильмах «Молчание ягнят», «Девушка с жемчужной сережкой» и «Бессмертная возлюбленная» можно проследить различные функции, которые выполняет музыкальное сопровождение в контексте предложенных киноработ. Анализ многих современных художественных фильмов показывает, что использование классической музыки является, скорее, особым художественным приемом, нежели каким-либо закономерным явлением. **Научная новизна** заключается в раскрытии вопроса практического использования классической музыки в драматургии игрового фильма как одного из художественных приёмов, которым пользуются режиссеры современного западноевропейского и американского кинематографа. **Выводы.** Классическая музыка в современном кинематографе способна выполнять различные выразительные функции, начиная с дополнения образа главного героя и заканчивая обобщением глобальных событий. Владея глубокими знаниями о музыкальном наследии прошлого, композитор имеет возможность повлиять на выбор режиссером такого музыкального фрагмента классической музыки, который обогатит фильм как в образно-эмоциональном, так и в историческом наполнении.

Ключевые слова: киномузыка, классическая музыка, западноевропейский кинематограф, американский кинематограф.

© Леонтьєв С. А., 2018

Leontiev Sergii, *postgraduate student (music theory department) at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

The role of classical music in the drama of the feature film (on the examples of modern Western European and American cinema)

Purpose of the article. The article attempts to trace the tendencies of using classical music in the context of the film, as well as to analyze the degree of unity between the musical and the visual components. Classical music in feature films is one of the artistic techniques, which is frequently used by European and American film directors. Many classical works are rooted in the minds of several generations and, consequently, spectators, which allows directors to solve some creative tasks: deepening the main character, reflecting the psychological atmosphere, associating the historical era. **Methodology**. The comparative method has allowed observing defined functions of classical works in the feature films "The Silence of the Lambs," "Girl with a Pearl Earring" and "Immortal Beloved." The analysis of a significant number of modern feature films displays that the use of classical music is the particular artistic device, rather than any regular phenomenon. **Scientific novelty** of the research lies in the disclosure question of classical music in the feature film and its practical use as one of the artistic techniques by directors of modern European and American films. **Conclusions**. Classical music in modern cinema can perform various expressive functions from the main character additions to the global events association. Considering an in-depth knowledge of the musical legacy, the composer has an opportunity to influence the choice of a classical music fragment by the director, which will enrich the film in an emotional and historical context.

Key words: film music, classical music, Western European cinematography, American cinematography.

Актуальність теми дослідження. В контексті стрімкого розвитку українського кінематографа актуальність поданої теми полягає не стільки в описі предметного поля, яке за більш ніж сто років існування стало досить широким, скільки в освітленні практичного питання використання класичної музики в сучасному ігровому кінематографі. Публікація висвітлює вирішення певного творчого завдання, пов'язаного з вибором кінокомпозитором і режисером того чи іншого музичного фрагмента класичної музики для певної сцени. Публікація має практичне значення для молодих композиторів, які тільки починають працювати в жанрі кіномузики.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасній бібліографії з кіномузики є оглядові роботи з цієї теми. Наприклад, значний список музичних творів, які звучать в кіно, міститься в книзі редактора радіо Classic FM Дарена Хенлі «The Classic FM: Handy Guide to Everything You Ever Wanted to Know About Classical Music» [8; 253]. Також існує ряд досліджень, присвячених класичній музиці в кіно. Серед них, на особливу увагу заслуговує стаття К. Ричкова «Классическая музыка в голливудском кино» [1], а також робота С. Уварова «Классическая музыка в фильмах Стэнли Кубрика» [2], в яких представлений досить детальний огляд класичних творів, використаних в тих чи інших голлівудських фільмах.

Мета дослідження. Спроба простежити закономірність використання творів класичної музики, як одного з художніх прийомів, в контексті кінокартини, а також проаналізувати ступінь єдності музики та візуального ряду на прикладі сучасного ігрового кінематографа.

Виклад основного матеріалу. Аналіз значної кількості сучасних художніх фільмів виявляє використання класичної музики, скоріше, як особливого художнього прийому, ніж певного закономірного явища. Разом з тим, оскільки багато класичних творів вкоренилися у свідомості кількох поколінь слухачів, а відповідно, і глядачів, що дозволяє режисерам використовувати цей прийом для вирішення ряду творчих завдань, таких, як поглиблення образу героя, відображення психологічної атмосфери фільму, узагальнення історичної епохи, на тлі якої розгортається сюжет. Серед відомих кінострічок слід відзначити найбільш показові фільми, такі, як «Апокаліпсис сьогодні», в якому звучить «Політ валькірій» Ріхарда Вагнера під час атаки американської повітряної кавалерії в'єтнамських сіл; «Механічний апельсин» з музикою Симфонії № 9 Людвіга ван Бетховена – улюбленою музикою головного героя; «Втеча з Шоушенка», де в одній зі сцен головний герой знаходить у в'язниці платівку із записом опери «Одруження Фігаро» Вольфганга Амадея Моцарта та включає її через ретранслятор; «Одинадцять друзів Оушена», в якому під оркестровий варіант музики «Місячне сяйво» Клода Дебюссі відбувається розв'язка фільму, або «Френкі та Джонні», де у фінальній сцені той самий фрагмент звучить з динаміків нью-йоркського радіо для двох головних героїв.

Слід зазначити й культовий науково-фантастичний фільм «2001: Космічна Одіссея» Стенлі Кубрика, де режисер також використав класичну музику та скрупульозно підійшов до цитування класичних творів. У фільмі розповідається альтернативна версія походження людства, його зв'язок з прибульцями, та пов'язаних з нею серії космічних експедицій. У кінокартині звучать фрагменти симфонічної поеми Ріхарда Штрауса «Так говорив Заратустра», вальсів Йогана Штрауса, а також балету «Гаяне» Арама Хачатуряна. Крім цього,

режисер у фільмі використовував музику відомого угорського композитора Дьордя Лігеті, з яким надалі стався конфлікт в зв'язку з авторськими правами.

Фільм «Мовчання ягнят» Джонатана Деммі є, безперечно, одним із шедеврів жанру «трилер». Кінострічка розповідає про вбивцю-канібала Ганнібала Лектера, який допомагає ФБР розкрити загадкові вбивства. Оригінальний саундтрек до фільму написав відомий голлівудський композитор Говард Шор, проте в одній з кульмінаційних сцен із колонок магнітофона, що знаходиться в ізоляторі Ганнібала Лектера звучать «Гольдберг-варіації» Йоганна Себастьяна Баха. Цикл варіацій відкриває витончена французька Арія, що являє собою сарабанду менуетного типу.

З точки зору драматургії, використання даного твору в контексті фільму – вельми виразний прийом, оскільки музика в подібній сцені виконує подвійну функцію. З одного боку, на початку сцени спокійна, вишукана, інтелектуальна музика не передрікає драматичного повороту подій. З іншого – служить засобом аудіовізуального контрапункту[1] далі, коли злодій-протагоніст, звільнившись від наручників, жорстоко розправляється з поліцейськими. На тлі кривавої розправи продовжує звучати Арія з циклу варіацій І. С. Баха, яка явно контрастує з подіями на екрані, посилюючи емоційну напругу сцени. У момент, коли підкріплення знаходить понівечені тіла поліцейських, безтурботна музика Баха змінюється драматичною оркестровою музикою Говарда Шора, повертаючи глядача в атмосферу трилера. У наведеному прикладі класична музика виступає контрапунктом до відеоряду в сфері розвитку та посилення драми, а також прийомом деталізації образу героя (в даному випадку додавання естетських рис до образу вбивці-психопата).

Інший підхід музичного рішення ми знаходимо в художньому фільмі «Дівчина з перлинною сережкою» британського режисера Пітера Веббера, заснованому на однойменному романі Трейсі Шевальє. Кінокартина відкрила світу талановитого французького композитора Олександра Деспла. Фільм оповідає історію створення картини «Дівчина з перлинною сережкою» відомим голландським живописцем Яном Вермеєром. У сцені, де дружина Вермеєра грає на клавесині (внутрішньокадрова музика[2]), а художник обіймає її, замість музики авторства Олександра Деспла звучить твір "Pavane Lachrimae" Яна Пітерсзона Свелінка. У цей час входить служниця Гріт – головна героїня, яка закохана в художника; саме вона буде зображена на майбутній картині Вермеєра.

Вибір цього музичного фрагмента, очевидно, був не випадковим, як з точки зору емоційного наповнення, так і з боку історичної достовірності. Як відомо, Ян Пітерсзон Свелінк був за життя досить відомим композитором в Нідерландах. Його твори видавалися, а учнями були відомі органісти північної Європи. Навіть після його смерті 1621 року, музика композитора виконувалася багатьма голландськими музикантами. "Pavane Lachrimae" – клавірная версія lamento англійського композитора Джона Доуленда «Потік моїх сліз». Твір являє собою варіації, організовані в три розділи, кожен з яких повторюється з прикрасами (автор на початку твору дає ремарку "coloriert") та гармонічними замінами для посилення афектів. З точки зору драматургії в контексті розглянутого фільму, ця музика підкреслює не тільки сцену Вермеєра з його дружиною, скільки психологічний стан Гріт, яка розуміє, що ніколи не зможе стати дружиною великого художника в силу її низького походження та консервативності нідерландського суспільства XVII століття. Режисерське бачення сцени допомагає зрозуміти операторська робота, яка акцентує увагу на служниці. Таким чином, внутрішньокадрова класична музика дозволяє підсилити емоційне напруження сцени, підкреслюючи вічну драму нерозділеного кохання в контексті кінострічки.

У жанрі історичних фільмів варто відзначити окрему групу, яку складають біографічні фільми, присвячені композиторам або музикантам. Серед них «Амадей» (1984), «Безсмертна кохана» (1994), «Паганіні: скрипаль диявола» (2013), «Переписуючи Бетховена» (2006), «Король танцює» (2000) та інші. У них класичній музиці відводиться провідна роль та головними героями є видатні творчі особистості. Фільм «Амадей» Мілоша Формана розповідає про життя композитора Вольфганга Амадея Моцарта від імені іншого композитора Антоніо Сальєрі, який на схилі років у лікарні для душевнохворих згадує генія. «Безсмертна кохана» Бернарда Роуза оповідає про потаємне кохання Людвіга ван Бетховена та його особистий лист невідомому адресату. «Король танцює» – про Жана-Батіста Люллі, композитора Людовіка XIV, французького режисера Жерара Корбьо. В наведених фільмах розповідається життя музикантів, їх творчі пошуки та провидіння, концертна діяльність, тому в кінострічках звучать твори тих, про кого знятий той чи інший фільм.

У подібних кінострічках музика часто використовується як внутрішньокадрова, коли головний герой або оркестр виконують музику в певній сцені, хоча бувають й винятки. Так, у фільмі «Безсмертна кохана» переважає внутрішньокадрова музика, але в деяких сценах режисер Б. Роуз використовує дещо відмінний підхід, вдаючись до використання музики Бетховена як закадрової[3]. В одній з драматичних сцен фільму, де відбувається штурм Відня армією Наполеона, режисер

використовує музику з Героїчної симфонії Бетховена, яку композитор спочатку присвятив Наполеону Бонапарту, але незабаром розчарувавшись, закреслив присвяту. Сцена фільму описує втечу городян з Відня, наступ військ та безчинства солдатів. Напружена закадрова музика тут виступає засобом драматургічного узагальнення, підкреслюючи загальний настрій всієї сцени в цілому, та емоційного потрясіння віденського суспільства зокрема. Фактично, музика Бетховена в цих сценах виконує роль кіномузики в класичному її розумінні, поглиблюючи зміст відеоряду.

Наукова новизна. Полягає у висвітленні питання використання класичної музики в драматургії ігрового фільму як одного з художніх прийомів, яким користуються режисери сучасного західноєвропейського та американського кінематографа. Публікація висвітлює рішення творчого завдання, пов'язаного із вибором та способом використання кінокомпозитором і режисером того чи іншого музичного фрагмента класичної музики для драматургії певної сцени.

Висновки. Наведений аналіз дозволяє зробити висновок, що класична музика в сучасному кінематографі є особливим художнім прийомом, який може успішно виконувати різні виразні функції, від доповнення образу головного героя до узагальнення глобальних подій. Класична музика здатна значно посилити художній ефект всього фільму, додаючи певні, приховані сенси. При цьому, роль композитора, який працює над таким фільмом не применшується, а скоріше навпаки: володіючи глибокими знаннями про музичну спадщину минулого, кінокомпозитор має можливість вплинути на вибір режисером такого музичного фрагмента класичної музики, який збагатить фільм як в образно-емоційному, так й в історичному наповненні.

Примітки:

[1] Аудіовізуальний контрапункт – прийом в кінематографі, заснований на зіставленні візуального ряду та звукової атмосфери, що дозволяє відображати режисерське бачення сцени, розставляючи певні драматургічні акценти.

[2] Внутрішньокадрова музика є частиною сюжету фільму, синхронізована зі співом, танцями, або виконанням акторами гри на музичних інструментах в кадрі.

[3] Закадрова музика не є частиною сюжету; виконує емоційно-виразну роль, розкриваючи авторське бачення режисера; опосередковано узагальнює вираз почуттів та думок героїв фільму.

Література

1. Рычков К. Классическая музыка в голливудском кино // Научный вестник Московской консерватории. — 2012. — № 1. Режим доступу: http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/rychkov.pdf

2. Уваров С. Классическая музыка в фильмах Стэнли Кубрика. Режим доступу: http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1453

3. Altman, R. (2007). *Silent film sound.* New York: Columbia University Press. – 528 p.

4. Becce, G. (1929): *Kinothek. Neue Filmmusik.* Berlin-Lichterfelde/Leipzig: Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung Robert Lienau.

5. Davis R. *Complete Guide to Film Scoring.* – Boston: Berklee Press, 2010. – 410 p.

6. Henley, D. (2015). *The Classic FM: Handy guide to everything you ever wanted to know about classical music.* London: Elliott & Thompson Limited. – 304 p.

7. Johnson, Edward (1977). *Bernard Herrmann – Hollywood's Music-Dramatist* – Rickmansworth, UK: Triad Press – Bibliographical Series No. 6, 1977. – 59 p.

8. Smith, S. C. (2002). *A heart at fires center: the life and music of Bernard Herrmann.* Berkeley: University of California Press. – 458 p.

References

1. Ryichkov K. (2012). Classical music in Hollywood cinema. Nauchnyiy vestnik Moskovskoy konservatorii. Retrieved from http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/rychkov.pdf

2. Uvarov S. (2012). Classical music in Stanley Kubrick's films. Musiqi Dunyasi, 1. Retrieved from http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1453

3. Altman, R. (2007). *Silent film sound.* New York: Columbia University Press. 528 p.

4. Becce, G. (1929). *Kinothek. Neue Filmmusik.* Berlin-Lichterfelde/Leipzig: Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung Robert Lienau.

5. Davis R. (2010). *Complete Guide to Film Scoring.* – Boston: Berklee Press. 410 p.

6. Henley, D. (2015). *The Classic FM: Handy guide to everything you ever wanted to know about classical music.* London: Elliott & Thompson Limited. 304 p.

7. Johnson, E. (1977). *Bernard Herrmann – Hollywood's Music-Dramatist* – Rickmansworth, UK: Triad Press – Bibliographical Series No. 6. 59 p.

8. Smith, S. C. (2002). *A heart at fires center: the life and music of Bernard Herrmann.* Berkeley: University of California Press. 458 p.

УДК 784.75: 7.067 (477)

Овсянніков Вячеслав Георгійович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-8200-1709
v.ovsiannikov@dakkkim.edu.ua

ПОП-РОК ТА ЙОГО СОЦІОКУЛЬТУРНІ ФУНКЦІЇ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Мета роботи. У дослідженні охарактеризовано соціокультурні функції поп-року як актуального напряму сучасної української популярної музики. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного та історико-культурного методів, що дало можливість виокремити й охарактеризувати соціокультурні функції поп-року на прикладі творчості сучасних українських виконавців, які репрезентують цей музичний напрям. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше в українській науці було визначено та охарактеризовано соціокультурні функції рок-музики на прикладі поп-року як одного з репрезентативних для української музичної культури його різновидів. **Висновки.** У роботі було визначено соціокультурні функції рок-музики на прикладі поп-року, серед яких виділено естетичну, інноваційно-креативну, ідеологічну, виховну, націєтворчу, ідентифікаційну, компенсаторну, комунікативну, розважально-рекреаційну. Для українського поп-року як національно орієнтованого мистецтва найважливішими є естетична та націєтворча, оскільки українська мова і опора на український пісенний мелос як основні маркери поп-року дозволяють розглядати цей напрям популярної музики як невід'ємну складову національної музичної традиції.

Ключові слова: соціокультурні функції мистецтва, сучасна популярна українська музика, поп-рок, українська національна музична традиція.

Овсянников Вячеслав Георгиевич, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Поп-рок и его социокультурные функции: украинский контекст

Цель работы. В исследовании охарактеризованы социокультурные функции поп-рока как актуального направления современной украинской популярной музыки. **Методология** исследования заключается в применении аналитического и историко-культурного методов, что позволило выделить и охарактеризовать социокультурные функции поп-рока на примере творчества современных украинских исполнителей, представляющих это музыкальное направление. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в украинской науке были определены и охарактеризованы социокультурные функции рок-музыки на примере поп-рока как одной из репрезентативных для украинской музыкальной культуры его разновидностей. **Выводы.** В работе были определены социокультурные функции рок-музыки на примере поп-рока, среди которых выделены эстетическая, инновационно-креативная, идеологическая, воспитательная, нациеобразующая, идентификационная, компенсаторная, коммуникативная, развлекательно-рекреационная. Для украинского поп-рока как национально ориентированного искусства важнейшими являются эстетическая и нациеобразующая, поскольку украинский язык и опора на украинский песенный мелос как основные маркеры поп-рока позволяют рассматривать это направление популярной музыки как неотъемлемую составляющую национальной музыкальной традиции.

Ключевые слова: социокультурные функции искусства, современная популярная украинская музыка, поп-рок, украинская национальная музыкальная традиция.

Ovsiannikov Viacheslav, *Postgraduate Student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Pop-rock and its socio-cultural functions: Ukrainian context

The purpose of the article. The study characterizes the socio-cultural functions of pop-rock as an actual trend of contemporary Ukrainian popular music. **The methodology** consists of the application of analytical and historical-cultural methods, which made it possible to identify and characterize the socio-cultural functions of pop-rock on the example of the creativity of contemporary Ukrainian performers representing this musical direction. **Scientific novelty** of the work lies in the fact that for the first time in Ukrainian science socio-cultural functions of rock music were defined and characterized with the example of pop-rock as one of the varieties that are representative of the Ukrainian musical culture. **Conclusions.** The socio-cultural functions of rock music were defined in work on the example of pop-rock, among which are aesthetic, innovative-creative, ideological, educational, national-forming, identification, compensatory, communicative, entertaining and recreational. For the Ukrainian pop-rock as a nationally oriented art, the most important is the aesthetic and national-forming, because the Ukrainian language and reliance on Ukrainian song melos as the primary markers of pop-rock allow us to consider this trend of popular music as an integral part of the national musical tradition.

Key words: socio-cultural functions of art, contemporary popular Ukrainian music, pop-rock, Ukrainian national musical tradition.

Актуальність теми. Музичне мистецтво неакадемічних напрямів часто ототожнюється з шоу-бізнесом, а тому із притаманних йому соціокультурних функцій зазвичай виділяють компенсаторну і розважально-рекреаційну. Винятком є лише елітарні форми джазу та рок-музика на початковому етапі її розвитку, коли вона носила нонконформістський характер і слугувала засобом молодіжного протесту.

© Овсянніков В. Г., 2018

Однак сьогодні ми усвідомлюємо, що значення неакадемічних музичних напрямів є більш широким і не може обмежуватися лише цими двома функціями, оскільки в постмодерністську добу відбулося змішування не лише напрямів та музичних стилів, а й форм існування музики і, відповідно, її функцій. Тому, враховуючи сучасний стан музичного мистецтва в Україні й у світі, необхідно уточнити соціокультурні функції популярної музики, які будуть розглянуті на прикладі поп-року – вагомого за своєю значимістю напряму сучасної української музики неакадемічного напряму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В Україні вже склалася власна традиція вивчення рок-музики, представлена роботами Є. Андреєва, І. Вавшко, Л. Васильєвої, Н. Лівої, В. Откидача, І. Палій, І. Палкіної та ін. У розвідках, де підіймалися питання місця року в соціокультурному просторі (роботи В. Откидача [5], Л. Васильєвої [2]), функції рок-музики не були предметом спеціального дослідження. Натомість питання соціокультурних функцій мистецтва в українській науці були предметом вивчення в роботах з історії хорового мистецтва (Н. Синкевич [7]) та музичних товариств (Т. Мазепа [3]). Однак ці роботи присвячені музиці академічного напряму, і напрацювання зазначених дослідниць лише частково можна використати щодо музики неакадемічної традиції і особливо розважального плану. Тому важливими є підходи та висновки, зроблені на основі аналізу неакадемічної музики та інших видів мистецтв, що мають видовищну спрямованість. У дисертації В. Нечитайла було розглянуто соціокультурні функції народного хореографічного мистецтва [4], у дослідженні Т. Самаї, присвяченій вокальній естраді, також акцентовано увагу на її функціях в суспільстві, хоча й не розроблено в цілісну систему [6]. Враховуючи значимість популярної музики в соціумі та специфіки її функціонування на сучасному етапі, необхідним вважаємо вивчення особливостей її соціокультурний функцій, за основу узявши один з актуальних її напрямів – поп-рок.

Мета статті полягає у виокремленні та характеристиці соціокультурних функцій поп-року як актуального напряму сучасної української популярної музики.

Виклад основного матеріалу. Система соціокультурних функцій класичного та сучасного мистецтва є надзвичайно розгалуженою. У роботі Н. Синкевич, присвяченій вивченню соціокультурних функцій хорового мистецтва, виділено три групи функцій – ессенціальні, до яких входять традиційно-обрядова, церковно-ритуальна, етноконсолідаційна, консерваційно-стимулююча й архетипова над функція (остання є витоком перших трьох і тісно взаємодіє з ними); принагідні, що включають артистичну або естетико-художню, оказійно-прославну, дієво-мобілізаційну, ідеологічно-пропагандистську, музично-освітню, просвітницько-пізнавальну, інтеграційно-міжетнічну, побутово-розважальну або дозвіллєву, едиційну, спонукально-дослідницьку, репрезентативну, евристичну; іманентно-трансцендентні, які поєднують музично-терапевтичну, катарсистичну, комунікативну, гедоністичну, соціалізації, культуротворчу, де остання є архетиповою надфункцією, оскільки сформована на їх базі [7, 14-15]. Менш розгалуженою, але також багатофункційною є система Т. Мазепи, яка характеризує соціокультурні функції музичних товариств. Дослідниця виділяє просвітницьку, духовного об'єднання, потреби знайомства з новими досягненнями музичної культури, організаційно-концертну або філармонійну, освітньо-професіоналізуючу, суспільного престижу, стимулюючу, національної ідентифікації і об'єднання, компенсаторну, розважальну, харитативну, інформативно-архівуючу функції [3, 188-190]. Обидві представлені системи є детально розробленими, але багато із зазначених функцій, наприклад, традиційно-обрядова, церковно-ритуальна, духовного об'єднання та ін., нехарактерні для популярної музики, а тому як цілісність їх неможливо використати для систематизації соціокультурних функцій музики неакадемічних жанрів розважального плану. Дещо ближчою до популярної музики, оскільки розроблена на основі сценічних, тобто видовищних видів мистецтв, є система функцій, виділена В. Нечитайлом для характеристики народної хореографії, що включає естетичну, націєтворчу, гносеологічну (пізнавальну), дидактичну, виховну, інформаційну, комунікативну, ідеологічну, організуючу, мобілізуючу, регулятивну, соціалізуючу, компенсаційну, розважальну, рекреаційну та гедоністичну функції [4, 7]. У дослідженні Т. Самаї, присвяченій українській естрадній музиці ХХ ст., виділено соціокультурну тріаду «ідеологічне – виховне – естетичне», а також зазначено компенсаторну соціокультурну функцію [6, 10-12]. Ці напрацювання дозволили створити цілісну систему соціокультурних функцій популярної музики, яку було розроблено на основі українського поп-року як напряму, що поєднує в собі специфіку і рок-музики, і популярної музики, які мають розмаїті і часто протилежні риси.

Першою функцією українського поп-року ми виділяємо естетичну. В мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. ми спостерігаємо відхід від класичних норм і естетичного первня, і не лише в авангарді, а й розважальний музиці. Розвиток танцювальної електронної музики, репу, важкого року призвело до відходу на другий план мелодизму в популярній музиці, характерного для її вокальних напрямів, у тому числі й рок-музики. Український поп-рок є тим напрямом, де поєднується «роковий» саунд, який є естетично привабливим і для молодіжної аудиторії, і для старшого покоління, вихованого на класиці рок-музики, з українською класичною естрадною піснею, коріння якої сягає народного мелосу й традицій українського солоспіву ХІХ ст. Окрім того, український поп-рок спирається на творчість представників західного (Пол Маккартні,

Елтон Джон, Біллі Джоел, «Bee Gees», «Queen» та ін.), де мелодизм є одним із засобів виразності і специфічною рисою цього різновиду рок-музики. Таким чином, завдяки опорі на мелодичний первень поп-рок зберігає ті принципи естетичної привабливості, що є характерними не лише для популярної музики, а й класичного естетичного канону музичного мистецтва. Обличчям сьогоднішнього поп-року є гурт «Океан Ельзи», який поєднує «мелодійність та ліризм музики з характерним хрипким тембром вокалу» [1, 392]. Як успішний проект, «Океан Ельзи» став взірцем для української популярної музики і актуалізував поп-рок як його провідний напрям. Наприклад, з 2003 р. змінює стиль гурт «Скрябін», який відмовляється від електронного звучання і орієнтується саме на поп-рок. У 2000-х рр. виникають колективи «СКАЙ», «Антитіла», «O.Torvald», які мають своє власне обличчя, але орієнтовані на естетику, представлену саундом «Океану Ельзи», саме через її естетичну привабливість.

Якщо естетична функція не викликає заперечень у дослідників українського поп-року, то його інноваційно-креативна соціокультурна функція не є очевидною, бо креативність у мистецтві асоціюється передусім з некомерційною музикою, наприклад, музичним авангардом, де обов'язковим є пошук нових форм і нових смислів, тоді як популярне мистецтво орієнтовано на усталені текстові та музичні кліше. Однак, відповідно до того, що в добу постмодернізму відбувається синтез та взаємопроникнення елітарної й масової культури, «високого» та «низького» мистецтва, креативність часто стає визначальною рисою популярних жанрів, а елітарне мистецтво часто заповнено авангардними кліше. Так, поява репу, як у свій час виникнення джазу або року, радикально змінила вигляд сучасної популярної музики.

Креативність популярної музики, у тому числі й поп-року, лежить у двох площинах – продюсерсько-менеджерській та власне музичній, де перша є цариною шоу-бізнесу, друга – популярної музики як складової естрадного мистецтва. Розглянемо обидві складові. Креативність продюсера полягає у тому, щоб створити унікальний, але при цьому комерційно успішний музичний проект, бажано довготривалий. Таким проектом на українській поп-рок-сцені, знов таки, є гурт «Океан Ельзи». З точки зору продюсування було обрано новий та актуальний для України стиль брит-поп, який є різновидом поп-року. Нагадаємо, що у 1990-ті рр. були популярними напрями етно-рок («ВВ», «Вій»), панк-рок («Брати Гадюкіни», «Сестричка Віка»), які внесли новий струмінь в українську рок-музику. Проте ніша поп-року у той час була незаповнена, і вдало підібраний імідж, виконавці та репертуар зробили проект «Океан Ельзи» надзвичайно успішним. Популярність гурту надихнула інших музикантів працювати у стилі поп-року. Щодо музичного компонента, то музичний стиль гурту не є оригінальним, якщо порівняти його із західними виконавцями, однак в Україні та країнах СНД, де живуть основні прихильники творчості колективу, «Океан Ельзи» репрезентує цей напрям успішно завдяки унікальності тембру виконавця, що робить його впізнаваним, та яскравій мелодійності, сполучаючи естетику західної та української популярної рок-музики. Інші поп-рок-проекти, на нашу думку, є менш креативними як з точки зору продюсування й іміджу, так і музики.

Надзвичайно значимою для мистецтва – як академічного, так і популярного – є ідеологічна функція. У радянську добу через масове і академічне мистецтво усім громадянам прищеплювалася панівна ідеологія СРСР. Джаз, рок та інші напрями і стилі популярної музики спочатку не вписувалися в її канони, а тому переслідувалися й заборонялися, але з плином часу, зазнавши відповідних змін, змогли більш-менш органічно вписатися в радянську ідеологію. Після розпаду СРСР ідеологічна функція мистецтва не зникла, а трансформувалася. Набор ідеологем став більш широким та різноманітним – це й ідея самодостатньої особистості, кохання як пріоритет сенсу життя, ідеологія споживацтва, любов до рідних, друзів, батьківщини тощо. Плюралістичність сучасних ідеологем в популярній музиці робить ідеологічний компонент більш прихованим, однак сучасне мистецтво є не менш ідеологізованим, ніж радянське. Ідеологія індивідуалізму і самовираження у поєднанні з елементами гламуру та еротики ми бачимо у поп-рок-виконавиці Альони Вінницької, яка у своїй творчості поєднує елементи рок-естетики з ідеологією шоу-бізнесу, навіть у тих випадках, коли її критикує (пісня «Куклы»). Національно-патріотичні та соціальні ідеологеми є в творчості Марії Бурмаки та гурту «Океан Ельзи». Ідеологічна функція може бути сполучена з партійною, якщо виконавець підтримує ту чи іншу політичну силу. Наприклад, соліст гурту «Скрябін» А. Кузьменко (Кузьма) в альбомі «Озимі люди» (2002) озвучив основні ідеологеми політичного альянсу «Команда озимого покоління». Але такі приклади є нечастими, бо зазвичай митці, підтримуючи ту чи іншу політичну партію, спираються на загальнолюдські цінності та ідеали, які близькі тому чи іншому політичному проекту.

Виховна функція є спорідненою з ідеологічною, бо виховання базується на тих цінностях й ідеологемах, які є базовими для суспільства. Популярне мистецтво, на відміну від академічного, не спрямовано на виховання своїх слухачів, однак виховна функція залишається однією з важливих для творчості поп-рок-виконавців. Йдеться передусім про цінності, які поширені в тому чи іншому суспільстві, актуальні для тієї чи іншої верстви населення. Поп-рок сполучає два типа цінностей, перший з яких репрезентовано в популярній музиці або шоу-бізнесовому напрямі, де вартісними є цінності молодіжної субкультури (творчість Мікі Ньютон) або зовнішньо успішного гламурного життя (творчість Альони

Вінницької). Образ, створені цими виконавицями, орієнтовані на підтримку ідеалу успішної людини в контексті цінностей «красивого життя». З іншого боку, соціальна спрямованість, характерна для рок-музики, що лежить в її ґенезі, орієнтована на формування інших типів цінностей. Першою з них є кохання, яке є важливою частиною людського буття. Більшість пісень відомих поп-рокових гуртів розкривають тему кохання, таким чином виховуючи своїх прихильників на загальнолюдських цінностях. Також нерідко в творчості поп-рок-виконавців є пісні філософського змісту. Часто представники поп-року підіймають важливу соціальну проблематику. Тема війни розкривається у творчості гурту «Океан Ельзи» («Не твоя війна»), соціально важливі теми підіймає гурт «Антитіла» (вплив телебачення на особистість людини («Вибирай»), проблема абортів («Невидимка»)), «СКАЙ» (ставлення соціуму до хворих на СНІД («Best друг»)). Соціально спрямовані пісні, що виконуються на концертах та звучать в ефірі, виконують важливу соціальну функцію виховання молоді згідно ідеалів, які лежать в основі нашого суспільства.

Ще однією значимою соціокультурною функцією поп-року є націєтворча. Популярна музика нерідко підіймала важливі соціальні питання (наприклад, пісні сатиричного змісту), однак в націєтворчій функції такій музиці часто відмовляли попри те, що пісенний жанр часто мав громадське звучання. Український поп-рок, принаймні більшість його представників, у 2000-х рр. відігравали важливу роль у націєтворенні, що було пов'язано з непростою історією сучасної української популярної музики. Першим поштовхом до формування україномовного сегменту української популярної музики стала поява у 1989 р. фестивалю «Червона рута», який був орієнтований на розвиток саме україномовної естради. У 1990-х рр. з'являється велика кількість виконавців та створюється величезна кількість музичних проектів, які виконують популярну музику різних напрямів українською мовою. Саме у цей час з'являються гурти «Скрябін» та «Океан Ельзи», які у 2000-х рр. стануть репрезентантами української поп-рок сцени. Популярна музика, як і академічна, кожна у своїй сфері, тоді виконувала важливу націєтворчу функцію, однак з 2000-х рр. у сфері української популярної музики спостерігається регрес. Це було пов'язано з економічною кризою 1998 р., коли «внаслідок дефолту сусідньої Росії українські артисти були штучно витіснені з українського ринку представниками російського шоу-бізнесу» [6, 9]. У цей час багато українських артистів переходить на російські мову, а музичний ефір заполонили російські виконавці. У цей важкий для української популярної музики період саме представники поп-року стали стейкхолдерами української популярної музики як національного проекту. Вже зазначалося, що у цей час найпопулярнішими представниками українського поп-року були гурти «Скрябін» та «Океан Ельзи», не меншою популярністю користувалася й Марія Бурмака. «Океан Ельзи» та Марія Бурмака у своїй творчості відгукувалися на важливі політичні події (Помаранчева революція), які була важливим етапом переходу України від пострадянської країни до країни західного типу. У 2000-х рр. з'являються нові гурти – «СКАЙ» (2001), «O.Torvald» (2005), «Антитіла» (2008), які у цей несприятливий для української популярної музики період стали флагманами націєтворчого процесу. Чому саме у поп-року з усіх напрямів популярної музики виявився найбільш потужний націєтворчий потенціал? Напевно, тут зіграли роль кілька чинників, але передусім те, що в амбівалентній природі поп-року тоді перемогла рокова складова з її нонконформістською ґенезою. Україномовний репертуар у 2000-х рр. звучав переважно у виконанні рок-гуртів, серед яких найбільшу кількість складали представники саме поп-року. Сьогодні, після введення квот на радіо й телебаченні на українські пісні, ми знову повернулися на кількісний рівень 1990-х рр., однак у період з 1998 р. по 2013 р. саме поп-рок відігравав важливу роль у націєтворенні завдяки пропагуванню й поширенню україномовного репертуару.

Ідентифікаційна функція у популярній музиці зазвичай пов'язана з ідентифікацією індивіда як прихильника відповідного музичного напряму або конкретного гурту. Однак у соціокультурному контексті ідентифікаційна функція має ширше значення. Серед представників українського поп-року найбільшу знаковість має «Океан Ельзи». Цей колектив слухачі виділяють як найбільш український, тим самим ідентифікуючи виконавця як репрезентанта національної музичної традиції. Таким чином, ідентифікація відбувається у зрізі національному – популярний музичний рок-колектив є носієм традицій української музичної культури. Ключовим ідентифікатором виступає українська мова, важливе, але дещо менше значення має український мелос. На сучасному етапі становлення української держави такий тип ідентифікації є найбільш значимим. Однак ідентифікаційна функція може лежати і в іншій площині. Поява українського поп-року позиціонує його в контексті світової традиції рок-музики, і слухач через представників цього напряму ідентифікує українську рок-музику як складову світової. Акцентуючи або національний компонент, або приналежність до рок-традиції, ідентифікація так чи інакше торкається питань національного, що робить рок-музику і зокрема поп-рок важливим елементом у націєтворенні.

Не менш важливою для поп-року є компенсаторна функція. Зазвичай вона сприяє компенсації сил та енергії при протистоянні несприятливому середовищу. Ця функція є важливою і для індивіда, і для усього суспільства. Т. Мазепа, аналізуючи соціокультурні функції музичних товариств XIX ст., виділяє компенсаторну функцію у їх функціонуванні, зазначаючи, що у період бездержавної української нації вони відігравали своєрідну роль моделі держави [3, 190]. Аналогічним чином, хоча і в інших історичних умовах,

у 2000-х рр. національно орієнтований поп-рок відігравав роль компенсатора у несприятливий для розвитку української популярної музики час. Сьогодні ця функція є менш значимою для соціуму, оскільки у середовищі відбулися важливі зміни.

Комунікативна функція є важливою для будь-якого мистецтва. Сьогодні комунікація є провідною формою реалізації творчого задуму, спілкування з публікою, розповсюдження власного творчого доробку. Усі названі аспекти притаманні популярній музиці, у тому числі й поп-року. Серед можливих форм комунікації виділимо автокомунікацію та комунікативний зв'язок між поколіннями митців. Автокомунікація як різновид рефлексії є важливою складовою музичної творчості, особливо в менестрельній традиції, якою є рок-музика. Безумовно, не усі пісні в творчості рок-музикантів мають автобіографічний характер, однак вони переломлені крізь призму їх індивідуальності. Якщо брати комунікативний аспект як зв'язок між поколіннями, то представники поп-року надихаються і доробком світової рок-музики, і творами вітчизняних авторів естрадних пісень, сполучаючи обидві традиції в єдине ціле і створюючи цікавий культурно-музичний феномен – національно орієнтований український поп-рок.

Розважальна та рекреаційна функції є традиційними для популярної музики, а тому не потребують спеціального розгляду або доведення. Однак наголосимо, що розважальний компонент у поп-року має дещо менше значення, ніж у представників напрямів, що складають серцевину шоу-бізнесу, оскільки для більшості поп-рокових виконавців значимим є соціальна спрямованість їх творчості.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українській науці було визначено та охарактеризовано соціокультурні функції рок-музики на прикладі поп-року як одного з репрезентативних для української музичної культури його різновидів.

Висновки. У роботі було визначено соціокультурні функції рок-музики на прикладі поп-року, серед яких виділено естетичну, інноваційно-креативну, ідеологічну, виховну, націєтворчу, ідентифікаційну, компенсаторну, комунікативну, розважально-рекреаційну. Для українського поп-року як національно орієнтованого мистецтва найважливішими є естетична та націєтворча, оскільки українська мова і опора на український пісенний мелос як основні маркери поп-року дозволяють розглядати цей напрям популярної музики як невід'ємну складову національної музичної традиції.

Література

1. Бойко О. «Океан Ельзи» // Українська музична енциклопедія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. Т. 4. С. 392–393.
2. Васильєва Л. Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2004. 19 с.
3. Мазепа Т. Л. Соціокультурні функції музичних товариств // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 4. С. 187–191.
4. Нечитайло В. С. Народне хореографічне мистецтво як чинник трансляції національно-культурних цінностей у сучасній Україні: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2014. 20 с.
5. Откидач В. М. Рок-музика як соціокультурне явище: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2008. 40 с.
6. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини XX – початку XXI століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2017. 19 с.
7. Синкевич Н. Т. Соціокультурні функції українського хорового мистецтва. автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2012. 20 с.

References

1. Boyko, O. (2016). «Okean Elzy». Ukrainska muzychna entsyklopedia. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho [in Ukrainian].
2. Vasilyeva, L. L. (2004). Rock-music as a factor of cultural development in the second half of the 20th century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Kiev's National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
3. Mazepa, T. L. (2017). Sociocultural functions of musical societies in Europe of the 19th century – beginning of the 20th century. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 4, 187–191 [in Ukrainian].
4. Nechytailo, V. S. (2014). Folk Choreography as a Factor of Transmission of National Cultural Values in Modern Ukraine. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
5. Otkydach, V. M. (2008). Rock music as socialculture phenomenon. Extended abstract of doctor's thesis. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
6. Samaya, T. V. (2017). The Variety Vocal Art as a Factor in the Cultural Life of Ukraine in the second half of the 20th – beginning of the 21st century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
7. Synkevych, N. T. (2012). Socio-cultural functions of Ukrainian choral art. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

УДК: 786.2:781.6 (477) ″20″

Шаріна Анастасія Вікторівна,
аспірантка Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
ORCID 0000-0002-1538-3740
anastasia13conpassione@gmail.com

ГЛІСАНДО НА КЛАВІАТУРІ ЯК РОЗШИРЕНА ФОРТЕПІАННА ТЕХНІКА (на прикладі «AQUA SONARE» А. Корсун)

Метою статті є розгляд глісандо, як одного з методів, що відноситься до розширених технік гри на фортепіано, і демонстрація його можливостей на прикладі твору «Aqua sonare» відомої української композиторки молодшої генерації Анни Корсун. **Методологічною базою** дослідження є методи історичного, композиційного та виконавського аналізу. **Наукова новизна** полягає у тому, що увага приділяється розширеним фортепіанним технікам у творчості сучасних українських композиторів. Вперше проаналізовано твір для фортепіано соло А. Корсун, надані методичні поради щодо його виконавської реалізації. **Висновки.** Особливо важливим серед новацій ХХ сторіччя стало введення розширених технік гри на музичних інструментах. З точки зору новизни та можливостей втілення композитором незвичайних образів, його реакції на стан навколишнього світу робота з інструментом стає більш вільною та цікавою. У даній статті розглядається твір для фортепіано соло української композиторки, аналіз котрого присвячений виконавському аспекту: складнощам роботи з текстом та способам їх подолання.

Ключові слова: експеримент, розширені техніки гри на фортепіано, глісандо на клавіатурі, сучасна українська музика, А. Корсун, «Aqua Sonare».

***Шарина Анастасия Викторовна**, аспирантка Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

Глиссандо на клавиатуре как расширенная фортепианная техника (на примере «Aqua Sonare» А. Корсун)

Целью статьи является рассмотрение глиссандо, как одного из приемов, относящихся к расширенным техникам игры на фортепиано, и демонстрация его возможностей на примере произведения «Aqua sonare» известной украинской композиторки младшего поколения Анны Корсун. **Методологической базой исследования** являются методы исторического, композиционного и исполнительского анализа. **Научная новизна** заключается в том, что внимание уделяется расширенным фортепианным техникам в творчестве современных украинских композиторов. Впервые проанализировано произведение для фортепиано соло А. Корсун, даны методические рекомендации для его исполнительской реализации. **Выводы.** Особенно важным среди новаций ХХ столетия стало введение расширенных техник игры на музыкальных инструментах. С точки зрения новизны и возможностей воплощения композитором необычных образов, его реакции на состояние окружающего мира, работа с инструментом становится более свободной и интересной. В данной статье рассматривается произведение для фортепиано соло украинского автора, анализ которого посвящен исполнительскому аспекту: сложностям работы с текстом и способам их преодоления.

Ключевые слова: эксперимент, расширенные техники игры на фортепиано, глиссандо на клавиатуре, современная украинская музыка, А. Корсун, «Aqua Sonare».

***Sharina Anastasiia**, postgraduate student of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Glissando on the piano keyboard as extended piano technique (for example of «Aqua Sonare» by A. Korsun)

The purpose of the article is to consider glissando as one of the extended piano techniques and demonstration its possibilities for example of the work «Aqua Sonare» by the famous Ukrainian composer of young generation Anna Korsun. **Methodology**. The methodological basis of the research are methods of historical, compositional and performing analysis. **The scientific novelty** lies in the fact that attention paid to extended piano techniques in the works by contemporary Ukrainian composers. The work for the piano solo by A. Korsun is analyzed for the first time, methodical advice on its implementation is provided. **Conclusions.** Particularly important among the innovations of the 20th century was the introduction of extended techniques of playing on musical instruments. From the point of view of novelty and possibilities of the composer's embodiment of unusual images, reactions to the state of the world, a work with the instruments becomes more free and interesting. In this article, a composition for a piano solo by a Ukrainian composer is considered, an analysis of which is devoted to the performing aspect: the complexity of working with the text and the ways to overcome them.

Key words: experiment, extended piano techniques, glissando on the keyboard, contemporary Ukrainian music, A. Korsun, «Aqua Sonare».

©Шаріна А.В., 2018

Актуальність даної статті**.** Особливо важливим серед новацій XX сторіччя стало введення розширених технік гри на музичних інструментах (extended techniques). Саме цей напрямок став одним з провідних у розвитку сучасного академічного музичного мистецтва. Серед композиторів, котрі активно працювали в ньому, можемо назвати імена А. Хаби, П. Булєза, П. Шеффера, Л. Беріо, К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, М. Кагеля та багатьох інших. Українські майстри, починаючи із Л. Грабовського, В. Сільвестрова і Є. Станковича, також не залишаються осторонь розширених виконавських технік, експериментуючи зі звучаннями у творах різних жанрів та інструментальних складів. Нестандартні способи звуковидобування вже давно не є чимось «диковинним», але більшість сучасних українських виконавців досі не наважуються розібратися в складнощах та тонкощах їх реалізації. Тому видається дуже важливим вивчення використання розширених виконавських технік у музиці українських авторів.

Метою даної статті є розгляд глісандо, як одного з прийомів, що відноситься до розширених технік гри на фортепіано, і демонстрація його технічних та колористичних можливостей на прикладі твору «Aqua sonare» відомої української композиторки молодшої генерації Анни Корсун[1].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оскільки, розширені фортепіанні техніки вже давно закоренилися в композиторській творчості, їх освоєнню та вивченню присвячена чисельна кількість статей і книг. Найвизначнішими для даного дослідження стали праці Р. Ішіі (Reiko Ishii) [5], Люка Ваеса (Luk Vaes) [7], Ж.-Ф. Пру (Jean-François Proulx) [4], Г. Сміта (Gabrielle E. Smith) [6], Н. Хруста [2]. У цих розробках висвітлено історію зародження розширених технік, їх класифікацію, особливості нотації та практичні поради щодо реалізації того чи іншого прийому, приклади з творів, де застосовано розширені фортепіанні техніки.

Виклад основного матеріалу. «Століття експериментів», так можна, мабуть, визначити останніх сто років розвитку академічного музичного мистецтва. Ідея винахідництва, пошук нового, незвичайного стосується не тільки мистецтва, а всіх сфер діяльності людства.

Extended piano techniques або розширені техніки гри на фортепіано, які в основному включають гру безпосередньо на внутрішніх компонентах інструмента, з`явилися на початку XX століття в Сполучених Штатах. Їх винахідником вважається Генрі Кауелл (18971965), котрий досліджував деякі з цих способів та використав їх у своїх творах: «The tides of Manaunaun» (1917; кластери на чорних клавішах), «Aeolian Harp for string piano» (1923; глісандо, піцикато на струнах) «Sinister Resonance for string piano» (1930; затискання струн та беззвучна гра на клавішах) та «The Banshee for string piano» (1925; глісандо, піцикато на струнах). Ці п'єси стали результатом нового пошуку в напрямку відтворення звука.

Сам термін extended techniques визначається як набір методів, що використовуються в музиці з метою реалізації нестандартних або «неправильних» звучань у співі або в грі на музичних інструментах.

На відміну від препарованого інструмента, ідеї та популяризації якого ми зобов'язані Джону Кейджу (19121992), фортепіано, на якому виконуються твори з використанням розширених технік, не піддається втручанню та зміні з боку виконавця.

Люк Ваес у монографії «Розширенні фортепіанні техніки в теорії, історії та виконавській практиці», що покладено в основу теоретичної бази даної статті, до розширених технік гри відносить [7, 24; 7, 985]*:*

- Glissando на струнах;
- Glissando на клавішах;
- Cluster на струнах;
- Cluster на клавіатурі;
- Pizzicato на струнах;
- Mute (беззвучне затискання струн або клавіш).

У подальшому увагу буде зосереджено лише на одному прийомі з системи розширених фортепіанних технік, а саме – на глісандо. Оскільки цей спосіб гри є дуже різноманітним у плані техніки виконання та ефектів, які можуть видобуватися за його допомогою, це зробило його одним з найуживаніших прийомів.

«Глісандо (італ. glissando, від франц. glisser – ковзати) – виконавський прийом гри на музичних

[1] Анна переможець Gaudeamus Music Prize 2014 року, лауреат міжнародних композиторських конкурсів Neue Toene і Harald Henzmer в Німеччині, 8. pre-art у Швейцарії; стипендіат Kulturkreis Gasteig і Leonhard und Ida Wolf-Gedaechtnispreise 2012 у Мюнхені тощо [3].

інструментах, а також співі. Полягає в легкому ковзанні пальця вздовж грифу струнних інструментів (смичкових або щипкових), швидкому проведенні пальцем однієї або обох рук на струнах арфо- і ліроподібних інструментів <…>, на фортепіано – у ковзанні одного чи декількох пальців переважно на білих клавішах» [1, 139].

У монографії Люка Ваеса наведено велике різноманіття типів глісандо, що зустрічаються у клавірній музиці [7, 3233]. У даному контексті звернемося до найцікавіших для нас різновидів. Всі основні варіанти глісандо пропонуємо поділити на дві умовні групи: за технікою виконання, за звуковою щільністю.

Глісандо за технікою виконання:

- на клавіатурі;
- на струнах;
- глісандо вгору, глісандо вниз – виконується як на клавіатурі, так і на струнах фортепіано;
- на білих та чорних клавішах;
- нігтьове глісандо – на струнах інструмента;
- глісандо правою або лівою рукою (на клавішах або струнах фортепіано).

Глісандо за щільністю звучання:

- однозвукове або дво-, три-, чотиризвукове глісандо;
- пів- та цілотонові глісандо – наприклад, послідовність E ♭-E-F або A#-H-C. Цей різновид дуже поширений, ми можемо дати йому умовну назву micro-glissando;
- псевдо-хроматичні глісандо – є комбінацію пентатонічного та діатонічного глісандо; наприклад: права рука виконує глісандо від Des (пентатонічний вид), а ліва рука виконує глісандо від C (діатонічний);
- cluster-glissando, так названий Г. Кауеллом та К. Штогхаузеном різновид глісандо, що виконується долонею.

Сьогодні прийом є не просто віртуозним та цікавим елементом гри (одним з багатьох можливих рішень збагачення фортепіанної фактури), глісандо розширює свої межі впливу. Ставши самостійною композиторською технікою написання, на глісандо може будуватися увесь музичний твір.

«Aqua Sonare» («Вода, що звучить») для фортепіано соло написана А. Корсун в 2008 році та вперше виконано автором того ж року у Львові. Концепція твору полягає у втіленні станів Води – статики та руху.

Для зображення різних станів води А. Корсун обирає переважно розширені фортепіанні техніки. Використовуються такі прийоми як: глісандо *на клавіатурі*[1] (класичне глісандо*, нігтьове* глісандо /дистальна фаланга/, глісандо висхідне та низхідне, глісандо на білих та чорних клавішах, глісандо правою або лівою рукою, глісандо двома руками, одно- та двозвукове глісандо, *псевдо-хроматичні* глісандо*, cluster-glissando, мікро та цілотонові* глісандо), кластер, стукіт, «плаваюча» педаль.

«Aqua Sonare» триває ~ 9 хвилин, темп виконання – *Moderato*. Твір можна поділити на шість розділів[2]. Розгортання п'єси ґрунтується на варіюванні двох тематичних утворень: перше це одноголосна мелодія на фоні беззвучного кластеру; друге – стукіт.

Перед початком виконання теми натиснутий беззвучно кластер, відводить демпфера від струн та вивільняє останні. Звуки багатозвуччя частково співпадають зі звуками мелодії (*мі*^{2}*, фа*^{2}*, фа#*^{2}*, соль*^{2}*, соль#*^{2}*, ля*^{2}), це дає змогу резонувати саме тим відкритим струнам, дія яких активізується при натисканні клавіш. Застосування кластеру в цьому випадку замінює використання правої педалі фортепіано.

Мелодична лінія розгортається від заповнення інтервалу малої терції. З кожним новим проведенням додається новий звук, так в сумі чотирьох проведень теми ми отримуємо шість звуків. П'яте проведення закріплює звучання попереднього.

[1] Для зручності та легкості виконання glissandi застосовуємо мітенки. Таким чином, виконавець («ковзаючи») зможе відтворити усі види та динамічні градації глісандо: від *pp* до *ff*, уникаючи фізичної втоми та пошкоджень шкіри рук.

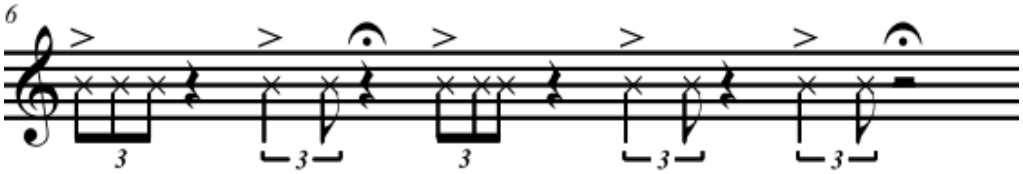
[2] Перший – 6 тактів (1 – 6 т.); другий – 6 тактів (7 – 12 т.); третій – 11 тактів (13 – 23 т.); четвертий, найбільший – 20 тактів (24 – 43 т.); п'ятий – 13 тактів (44 – 56 т.); шостий, заключний, – 11 тактів (57 – 67 т.).

Приклад 1

А. Корсун: «Aqua Sonare», т. 1-3

Наступний тематичний елемент першого розділу твору стукіт, виконується на дерев'яній поверхні та має стійку ритмічну модель.

Приклад 2



А. Корсун: «Aqua Sonare», т.6

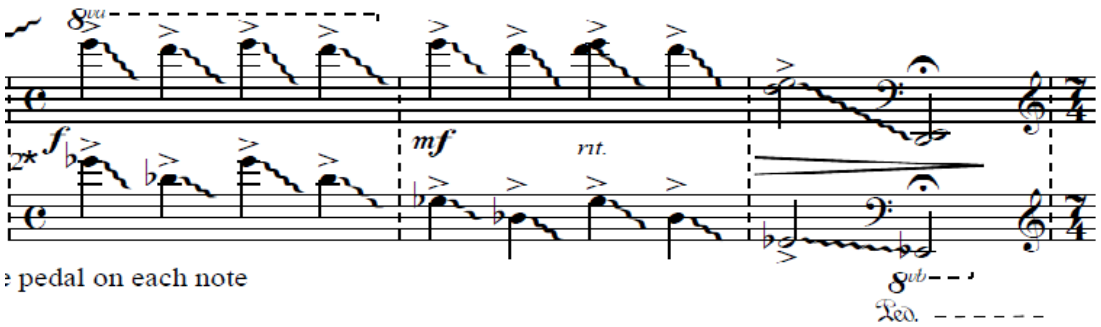
У другому розділі висхідні глісандо на білих клавішах виконуються від звуків теми, в якій відбулося перше варіювання.

Приклад 3

А. Корсун: «Aqua Sonare», т. 13-14

Третій розділ будується на трьох елементах – висхідні глісандо від звуків та на фоні трансформованої теми, низхідні глісандо на білих клавішах та псевдо-хроматичних глісандо.

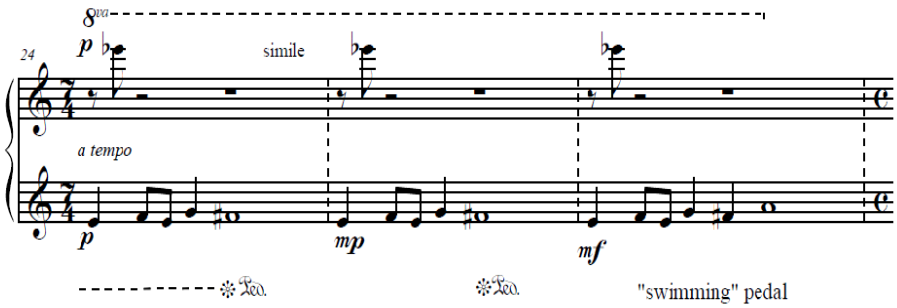
Приклад 4



А. Корсун: «Aqua Sonare», т. 21-23

Четвертий розділ починається з теми в скороченому вигляді, у яку вторгається *мі* $♭^4$ правої руки (т. 2426).

Приклад 5



А. Корсун: «Aqua Sonare», т. 24-26

Четвертий розділ, так само як перший та другий розділи, завершується стукотом, що виконується двома руками, кожна з яких чергує два елементи: стукіт та глісандо (т. 3942). Такий спосіб гри утворює двозвукове глісандо.

Приклад 6

А. Корсун: «Aqua Sonare», т. 39-40

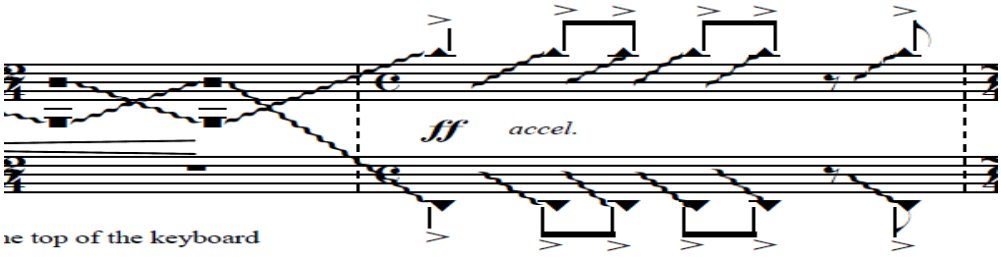
Передостанній, п’ятий розділ починається з варьованої теми, останній такт якої повторюється двічі, поєднуючи гру на чорних клавішах та використання глісандо від білих клавіш.

Приклад 7

А. Корсун: «Aqua Sonare», т. 47-48

Також, у п’ятому розділі відбувається головна кульмінація твору. Глісандо виконуються двома руками, хрест на хрест, у двох діаметрально протилежних регістрах.

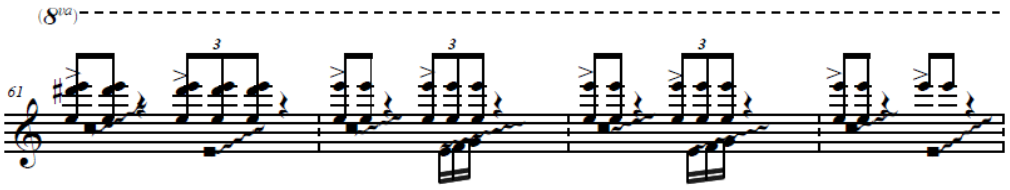
Приклад 8



А. Корсун: «Aqua Sonare», т. 54-55

Шостий розділ, заключний, представляє увазі слухача поєднання трьох елементів (т. 6164): фактурно та ритмічно модифікований стукіт, глісандо без зазначеної звуковисотності, глісандо від заданих звуків та стукіт у первинному способі виконання, ритмічно змінений (друга половина т. 66).

Приклад 9



А. Корсун: «Aqua Sonare», т. 61-64

Приклад 10

А. Корсун: «Aqua Sonare», т. 66

«Aqua Sonare» п’єса, побудована на багатьох видах глісандо, розглянемо та найпоказовіші з них з боку виконавської реалізації:

- Висхідні глісандо на білих клавішах, на два *pp* (т.7, 8, 4648) виконуються тильною стороною долоні, дуже легко торкаючись клавіш. Складність полягає в тому, щоб домогтися матовості та прозорості звучання глісандо. Тому піаніст має застосовувати проксимальний ряд міжфалангових суглобів руки.
- Висхідні глісандо на білих клавішах від звуків теми, на її фоні та на *mp* (911, 1315, 1820) також виконуються тильною стороною долоні з використанням кісток кисті та кінчиків пальців, із більшою силою натискання у момент «ковзання». Глісандо виконуються на фоні чвертей та половинних, отже, тривалість їх виконання за часом та діапазоном звучання має бути різною.
- Низхідні діатонічні глісандо виконуються усією долонею, двома руками по черзі. Звуковисотність не вказана, лише межі найвищих нот, що вказують початки глісандо.
- Псевдо-хроматичні низхідні глісандо на *f* та *mf* виконуються двома руками, в октаву між ними. Складність полягає в суміщенні динаміки та застосованих авторкою регістрів глісандо, а також у суміщенні різних положень рук. Права рука виконує глісандо від *мі*^{4}, тильною стороною 2го та 3го пальців, із нахилом пальців набік, акцентуючи початок кожної чвертки; ліва рука виконує glissando від *мі* $\flat^3$, тильною стороною долоні, кінчиками пальців (дистальна фаланга), з акцентом на кожну першу чверть (т. 2123).
- Висхідні глісандо на *mf* та *cresc.* від білих та чорних клавіш виконуються правою рукою тильною стороною долоні, застосовуючи лише пальці (2ий, 3ий, 4ий та 5ий).
- Двозвукові низхідні глісандо на білих клавішах на *f, mf* та *p* виконуються двома руками (внутрішня сторона долоні) по черзі. Інтервал, з якого починається кожне глісандо, – секунда, отже застосовуємо 2ий, 3ий, 4ий пальці. Діапазон кожного глісандо октава. Складність виконання подібних глісандо полягає в суміщенні положень руки (пальці, що «стоять» на клавішах та «ковзаючи» пальці, що «лежать»). Положення руки в момент виконання глісандо долонею вниз. Отже, радимо одразу приймати це положення та натискати секунди майже плоскими пальцями, щоб момент переходу на «ковзання» був якомога швидким (т. 3842, 4953).
- Глісандо хрест на хрест на білих клавішах на *f, ff* та *accelerando* виконуються одночасно двома руками, тильною стороною долоні, кінчиками пальців. Виконання цього виду глісандо на *ff* вимагає фізичної сили піаніста, тому бажано застосовувати вагу всієї руки.
- Висхідні діатонічні глісандо без чітко зазначеної звуковисотності на *p* виконуються лівою рукою, застосовуючи проксимальний ряд міжфалангових суглобів тильної сторони руки (т. 5866) на фоні трансформованого тематичного елемента стукоту. Складність полягає в метро-ритмічній взаємодії глісандо (об’єм звучання ~ октава) та ритмічних груп стукоту (три восьмі + дві восьмі, дві + три восьмі та дві восьмі + дві).

- Висхідні глісандо від заданих звуків *мі*^{2}, *фа*^{2}, *соль*^{2}. Для того, щоб показати початки кожного глісандо (*мі*^{2}, *фа*^{2}, *соль*^{2}) виконавцю слід застосовувати 2ий, 3ий та 4ий пальці, що «стоять» (т. 6263). Продовжуючи рух висхідного глісандо піаніст має максимально швидко переключитись на «ковзання», участь в якому бере проксимальний ряд міжфалангових суглобів тильної сторони руки.

«Aqua Sonare» п'єса української молодої авторки є справжнім витвором фантазії. Її колористичні та звукозображальні можливості надихають до виконання. Акцентуючи увагу на образності твору можемо стверджувати, що обрані прийоми звуковидобування розкривають його зміст та націлені на передачу невловимості образів Водної стихії.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше: увага приділяється розширеним фортепіанним технікам у творчості українських композиторів; проаналізовано твір для фортепіано соло української композиторки молодшої генерації А. Корсун, надані методичні поради щодо його виконавської реалізації;

Висновки. Розширені техніки зародились у першій половині XX сторіччя, отримали свій активний розвиток впродовж всього століття та зараз, на початку XXI сторіччя, займають домінуюче місце серед композиторських технік європейських та українських майстрів. Розширені техніки гри на інструментах, зокрема фортепіанні, є важливою складовою музичного мистецтва.

Відштовхуючись від позиції особистого професіонального зацікавлення та показовості нестандартних способів розширення колористичних і тембрових якостей фортепіано для ретельного вивчення було обрано твір української композиторки молодшої генерації, що будується на багатьох видах глісандо. Також, цікаво було зрозуміти як само видається можливим розширити колористичні та темброві якості фортепіано, роблячи його самостійним і незалежним від інших інструментів, з ракурсу відтворення властивої тільки йому звукової палітри. Аналітичний підхід ґрунтувався на двох методах опрацювання композиції: теоретичному та виконавському.

Отже, дослідження розширених прийомів гри у творах українських композиторів для фортепіано соло тільки отримало свій початок і, на мою думку, є дуже доречним та перспективним, з точки зору свого вивчення, адже сучасне українське музичне мистецтво не стоїть на місці, а іде в ногу з часом та знаходить нові орієнтири пошуку засобів виразності гри на інструментах, зокрема, на фортепіано.

Література

1. Глиссандо // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 139.
2. Хруст Н.Ю., Новые инструментальные техники. Опыт классификации // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 1 [24]. С. 125143.
3. Anna Korsun: official site. URL: http://www.annakorsun.com/about_en.html (Last accessed: 09.10.2018).
4. Proulx J.-F. A pedagogical guide to extended piano techniques by Jean-François Proulx: A Monograph Submitted to the Temple University Graduate Board in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of musical arts. Broad St, Philadelphia, PA, May, 2009. 138 p.
5. Reiko I. The Development of extended piano techniques in twentieth-century American music by Reiko Ishii: A Treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music, The Florida State University College of Music. Tallahassee, FL, November, 2005. 114 p.
6. Smith G. E. Performance Techniques for Four Avant-garde Piano Pieces by Henry Cowell: HONors Thesis. Andrews University, 2011. 30 p.
7. Vaes L. Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice. Leiden University, 2009. 1081 p.

References

1. Glissando, (1991). Musical Encyclopedic Dictionary. Moscow, Soviet Encyclopedia, 139. [in Russian].
2. Khrust N., (2016) New instrumental techniques. Classification experience. Nauchnyi vestnik Moskovskoi Konservatoryi, 1 (24), 125-143. [in Russian].
3. Anna Korsun: official site. URL: http://www.annakorsun.com/about_en.html (Last accessed: 09.10.2018).
4. Proulx J.-F., (2009). A pedagogical guide to extended piano techniques by Jean-François Proulx: A Monograph Submitted to the Temple University Graduate Board in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of musical arts. Broad St, Philadelphia, PA, May. [in English].
5. Reiko I., (2005). The Development of extended piano techniques in twentieth-century American music by Reiko Ishii: A Treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music, The Florida State University College of Music. Tallahassee, FL. [in English].
6. Smith G. E., (2011). Performance Techniques for Four Avant-garde Piano Pieces by Henry Cowell: Honors Thesis. Andrews University. [in English].
7. Vaes L., (2009). Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice. Leiden University. [in English].

УДК 780.8.087.68:2–23]:78.071.1(477)’06

Півторацька Леся Миколаївна,
магістрантка кафедри теорії музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
ORCID 0000-0002-9716-8613
lesya.gerasimenko1602@gmail.com

ПЕРЕСПІВ ПСАЛМА 12 Т. ШЕВЧЕНКА В СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ПРОЧИТАННЯХ: ДО ПРОБЛЕМИ ОМУЗИКАЛЕННЯ САКРАЛЬНОЇ ПОЕЗІЇ КОБЗАРЯ

Мета роботи полягає у вивченні різножанрових композиторських втілень Шевченкової поезії – найпопулярнішого серед українських авторів Псалма 12. **Методологія дослідження**. Для досягнення зазначеної мети в роботі застосовано наступні методи: жанрово-стильовий, компаративний (застосований в процесі виявлення спільних та індивідуально-стильових особливостей втілення поетичного слова шляхом зіставлення хорових творів різних жанрів), типологічний (для систематизації досліджуваних явищ за спільними ознаками), літературознавчий метод версифікаційного аналізу (використаний для визначення властивостей віршування поетичного першоджерела). **Наукова новизна** обумовлена тим, що на прикладі різних композиторських підходів вперше систематизуються принципи омузикалення композиційно-версифікаційних і семантичних особливостей того самого сакрального слова – Псалма 12 Т. Шевченка – в залежності від конкретного жанрово-стильового контексту. Крім того, в музикознавчий обіг уводяться малодосліджені твори сучасних українських авторів – В. Тиможинського, О. Імаметдинової (Похило), М. Скорика, О. Яковчука, Л. Дичко – на текст переспіву Псалма 12 Кобзаря. **Висновки.** Поетична збірка «Давидові псалми» Т. Шевченка є поширеною серед сучасних українських композиторів. Нині нараховується близько двадцяти авторських омузикалень переспівів з циклу Т. Шевченка, принаймні половину з яких складає Псалом 12. Саме це й зумовило вибір об’єкту дослідження. В цілому всі автори бережно поводяться зі структурою поетичного першоджерела, проте кожен обирає власний підхід до омузикалення Псалма 12 («*тексто-музичний*» або *«симфонічний»*), що пояснюється жанровою семантикою. Отже, жанр є одним із найголовніших інструментів омузикалення сакрального слова Т. Шевченка.

Ключові слова: Псалом 12 Т. Шевченка, «Чи Ти мене, Боже милий навік забуваєш», сакральна поезія Т. Шевченка, жанрово-стильова семантика, музичне втілення поезії Кобзаря.

Пивторацкая Леся Николаевна, *магистрантка кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского*

Поэтическое переложение Псалма 12 Т. Шевченко в современных композиторских прочтениях: к проблеме омузыкаливания сакральной поэзии Кобзаря

Цель работы заключается в изучении разножанровых композиторских воплощений поэзии Т. Шевченко – самого популярного среди украинских авторов Псалма 12. **Методология исследования.** Для достижения указанной цели в работе применены следующие методы: жанрово-стилевой, компаративный (применяется в процессе выявления общих и индивидуально-стилевых особенностей воплощения поэтического слова путем сопоставления хоровых произведений разных жанров), типологический (для систематизации изучаемых явлений по общим признакам), литературоведческий метод версификационного анализа (использован для определения свойств стихосложения поэтического первоисточника). **Научная новизна** обусловлена тем, что в проблемное поле музыковедения вводятся малоизученные произведения современных украинских авторов – В. Тиможинского, О. Имаметдиновой, М. Скорика, А. Яковчука, Л. Дычко – на текст поэтического переложения 12-го Псалма Кобзаря. **Выводы.** Поэтический сборник «Давидовы псалмы» Т. Шевченко является распространенным среди современных украинских композиторов. К настоящему моменту насчитывается около двадцати авторских воплощений поэтических переложений из цикла Т. Шевченко, по крайней мере, половину из которых составляет Псалом 12. Именно это и обусловило выбор объекта исследования. В целом авторы бережно обращаются со структурой поэтического первоисточника, однако каждый из них выбирает свой подход к омузыкаливанию Псалма 12 («*тексто-музыкальный*» или «*симфонический*»), что объясняется жанровой семантикой. Итак, жанр является одним из главных инструментов омузыкаливания сакрального слова Т. Шевченко.

Ключевые слова: Псалом 12 Т. Шевченко, «Или Ты меня, Боже милый, навек забываешь», сакральная поэзия Т. Шевченко, жанрово-стилевая семантика, музыкальное воплощение поэзии Кобзаря.

© Півторацька Л. М., 2018

Pivtoratska Lesia, *master's degree at the department of theory of music I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts*

Poetical interpretation of Psalm 12 by T. Shevchenko in the modern composers "readings": to the problem of musicalization of the sacred poetry by Kobzar

Purpose of the article. The objective of the proposed research is to study the different genres of composer implementations of the same Shevchenko's poetry – the most popular among Ukrainian authors 12-th Psalm. **Methodology**. To achieve the mentioned objective, the following methods are used: genre-style, comparative (based on identification of general and individually-stylistic features of the implementation of the poetic word by comparing choral works of different genres), typological (based on systematization of studied material on general principles), literary method of versification analysis (used for detailed analysis of the versification features of the poetic source). **The scientific novelty** of research is because the unexplored works of modern Ukrainian composers (V. Timozhinsky, O. Imametdinova, M. Skoryk, O. Yakovchuk, L. Dichko) on the text of the Kobzar's 12th Psalm are introduced into the musicological discourse. **Conclusions**. T. Shevchenko's poetry collection "Psalms of David" is quite prevalent among the Ukrainian composers. Nowadays there are about twenty author's interpretations of rehashing from the T.Shevchenko's cycle, at least half of which is 12-the Psalm. Exactly this determined the choice of the object of research. On the whole, the authors carefully behave with the structure of the poetic source, but each of them chooses his approach to the musicalization of Psalm 12 ("text-musical" or "symphonic"), which is explained by genre semantics. Thus, the genre is one of the main factors forming musicalization of T. Shevchenko's sacred word.

Key words: Psalm 12 by T. Shevchenko, "You forget me forever, dear God," the sacred poetry of T.Shevchenko, genre-style semantics, the musical interpretation of the Kobzar's poetry.

Актуальність теми дослідження. Псалом 12 «*Чи Ти мене, Боже милий, навік забуваєш*» входить до числа десяти переспівів віршової збірки «Давидові псалми» Тараса Шевченка. Хоча українські композитори уже більше століття звертаються до псалмів Кобзаря, цикл «Давидові псалми» досі випадає із поля зору музикознавців. Загальна кількість існуючих на сьогодні омузикалень поезій збірки становить більше двадцяти і принаймні половина з них – прочитання 12-го Псалма. Тож, предметом пропонованої розвідки є індивідуальні реалізації переспіву 12-го Псалма «Чи Ти мене, Боже милий, навік забуваєш» в різних жанрах української хорової музики XXI століття: одночастинна мініатюра В. Тиможинського «Чи Ти мене, Боже милий…», фрагменти циклічних опусів – кантати О. Імаметдинової (Похило) «Псалми Давидові», циклу М. Скорика «Три псалми», концерту О. Яковчука «Чи Ти мене, Боже милий, навік забуваєш», симфонії Л. Дичко «Шевченкіана».

Аналіз досліджень і публікацій. Варто зазначити, що серед літературознавців проблема сакрального, зокрема розгляд поетичної творчості Т. Шевченка в контексті Святого Письма (біблійних текстів, жанрів, концептів), є різносторонньо розробленою, адже знайшла відображення в численних розвідках, зокрема, в статтях О. Бігун [2], В. Гусара [3], В. Кафарського [7] та ін. Духовній складовій творчості Кобзаря та циклу «Давидові псалми» присвячені літературознавчі монографії Н. Слухай «Світ сакрального слова Тараса Шевченка» [13], І. Даниленко «Біблійні жанри та концепти в поезії Тараса Шевченка» [4], Є. Сверстюка «Шевченко понад часом» [12].

Утім, незважаючи на те, що сакральна концептосфера в її біблійно-християнському ключі відіграє провідну роль в поетичному доробку Т. Шевченка, духовна музика на тексти Кобзаря до сих пір не ставала об'єктом окремих музикознавчих досліджень. Спеціальне завдання компаративного розгляду композиторських прочитань тієї ж самої *сакральної* поезії Т. Шевченка в музикознавстві взагалі не піднімалося і тому є новим. Крім того, наразі немає жодної наукової праці, котра висвітлювала б специфіку омузикалення Шевченкового циклу «Давидові псалми». Натомість загальні питання сакральності та духовності в музиці набули значного поширення в музикознавчому дискурсі, зокрема у розвідках О. Зосім [6], С. Шипа [14], Т. Маскович [10], Н. Лівої [8], Н. Беліченко [1] та ін.

Мета дослідження – виявлення основних тенденцій та індивідуальної специфіки у низці різножанрових авторських підходів до принципів омузикалення того самого сакрального слова – поетичного переспіву Псалма 12 Т. Шевченка.

Виклад основного матеріалу. Поняття сакрального увійшло в обіг на початку XX століття. В перекладі з латинської *sacer, sacrum* означає «…священний, святий, той, що викликає благоговійну повагу, великий…» [5, 891]. Інакше кажучи, сакральним називається все, що має відношення до Божественного, небесного, потойбічного.

О. Зосім констатує, що поступово відбувається розширення семантичного поля сакрального. Тобто, його використовують не лише для вивчення богослужбової музики, а й поширюють на світські явища [6, 263]. Поза тим, до сакральних явищ тепер відносять не лише ті, що прямо стосуються релігійно-містичного, але й ті, що втілюють духовні ідеї та образи. За словами дослідниці, більшість науковців трактують «сакральне» в контексті християнського мистецтва, яке

пов'язане з храмом і богослужінням, де відбувається містична зустріч людини з Творцем у сакральному просторі і часі [6, 263].

Музикознавець Н. Ліва тлумачить сакральне як специфічну сферу побутування людського духу, у просторі якої відбувається спілкування з надприродним, надособистісним, нумінозним [8, 162]. За словами дослідниці, «специфіка сакрального полягає у приналежності цього явища до сфери, для пізнання принципово недоступної. Людська свідомість може осягнути її лише почасти – за допомогою символів, що сприймаються та тлумачаться підсвідомо [9, 131–132].

В численних літературознавчих розвідках прослідковуються різні підходи до розуміння сакрального та тлумачення релігійних мотивів у поезіях Кобзаря. Зокрема, О. Бігун сакральне пов'язує з біблійною концептосферою [2]. В. Кафарський трактує «*sacrum*» як невід'ємну складову релігії, як те, «до чого не можна доторкнутися» [7, 80]. За словами науковця, «Шевченко моделює парадоксальний у своїй контроверсійності й багатогранності, проте цілісний образ творця» [7, 84]. В.Гусар ототожнює поняття сакральності і святості, зазначаючи, що сам Шевченко ідею святості «трактує в християнському дусі як первозданний стан праведності, любові та гармонії» [3, 47].

М. Новакович стверджує, що творчість Т. Шевченка «пов'язана з системою вищих цінностей, на які проектуються властивості *sacrum*», адже «революційно-пророчий пафос його поезії має релігійне підґрунтя. І загалом поетове мовлення керигматичне» [11, 38], тобто, проповідницьке, яке має віщувальні риси. За словами О. Бігун, «у Т. Шевченка основними носіями сакрального виступають Бог, Ісус, Христос, Богородиця, святі, апостоли, мученики, ангели, віра, рай, Біблія…» [2, 14].

Лексика Шевченкових переспівів Псалмів Давида має власні характерні особливості. Сполучаючи релігійні та поетично-художні висловлювання, Т. Шевченко увиразнює вірші особливим сакральним змістом, що єднає водночас піднесеність і неповторний ліризм, уможливлює збагачення змісту музичного твору додатковими смисловими конотаціями в риторичному і художньому аспектах. В результаті цей незвичайний синтез високого стилю піднесеного релігійного мовлення та суто народного віршування (коломийковий 14-складник) утворює у переспівах Давидових псалмів Т. Шевченка парадоксальний ефект «складної простоти», котра, ймовірно, й пояснює загадковий сплав невичерпної глибини та всезагальної доступності змісту поезій Кобзаря. Безперечно, свідомо обраний поетом коломийковий тип віршування накладає відбиток на жанрове забарвлення музичного твору, обумовлюючи його змістовний контекст.

За змістом переспів 12-го псалма Т. Шевченка умовно поділяється на три розділи: від «нарікання» на бездіяльність Бога «*Чи Ти мене, Боже милий, навік забуваєш*» через прохання і молитву «Спаси мене, спаси мою душу» до прославлення Бога і затвердження його маєстату «*Помолюся і воспою знову Твої блага чистим серцем, псалмом тихим, новим*».

Стисло окреслимо змістовно-смисловий план переспіву 12-го Псалма та послідовно співставимо його з різними композиторськими втіленнями.

Передусім зазначимо, що відкривається поезія трьома питальними риторичними фразами, котрі створюють враження щирої розмови з Богом:

Чи ти мене, Боже милий, навік забуваєш,
Одвертаєш лице своє, мене покидаєш?
Доки буду мучить душу і серцем боліти?
Доки буде ворог лютий на мене дивитись і сміятись!

Кожне запитання ліричного героя градаційно підсилює загальну збентеженість висловлювання. Ймовірно, такий ефект утворюється внаслідок непропорційності масштабів речень, що зумовлює початкове ритмічне пришвидшення їх побудови та подальше уповільнення (4 рядки + 2 рядки + 2,5 рядки). Початкова форма лагідного звертання до Господа («*Боже милий*») ніби урівноважує пануючий стан розпачу та внутрішньої спустошеності. Крім того, використання слів «*серце*», «*душа*» свідчить про суто особистісний характер переживань псалмоспівця.

Цікавим є *музичне втілення 1-го розділу вірша*. В цілому усі автори екстраполюють градаційне нагнітання драматизму, закладене в самій поезії, на музичну тканину. Загалом воно здійснюється внаслідок дії динамічних (в кантаті О. Імаметдинової, мініатюрі В. Тиможинського), тембрально-фактурних (в концерті О. Яковчука) та динамічно-фактурних чинників (в циклі М. Скорика). Виключенням є позбавлене наростаючої драматургії омузикалення першого розділу поезії Л. Дичко. Дві строфи вірша (що містять три запитання) композиторка вибудовує у формі

періоду повторної будови, тема якого звучить на *piano* у солюючого баса. Ймовірно, таке рішення продиктоване особливостями народнопісенної куплетної форми.

Специфікою кантатного жанру обумовлене омузикалення першого розділу поезії в кантаті О. Імаметдинової, адже після кожного питання композиторка вводить суто інструментальні фрагменти, котрі помітно підсилюють нагнітання напруги. Загалом у творі О. Імаметдинової інструментальний супровід активізується саме в драматургічно важливих епізодах, доповнюючи те, що не висловив соліст.

Жанровою семантикою мініатюри продиктована смислова навантаженість окремих деталей та філігранна робота на мікрорівні у творі В. Тиможинського, про що свідчить, наприклад, наскрізне проведення в різному тембровому звучанні початкової синтагми «*Чи Ти мене, Боже милий, навік забуваєш*».

Оскільки ліричний герой переспіву 12-го Псалма Т. Шевченка завдяки емоційно-особистісному тону поетичного висловлювання безпосередньо ототожнюється з постаттю Кобзаря, можна припустити, що композитори в деякій мірі також зазнають впливу авторського смислового коду поетичного першоджерела, відтворюючи його на рівні власної композиторської рефлексії. Про це свідчить відмінне тембральне забарвлення риторичних запитань поезії, наприклад, в інтерпретації О. Імаметдинової це соло сопрано, у В. Тиможинського – тенорова партія, у М. Скорика взагалі увесь Псалом написаний для чоловічого хору.

У другому розділі Псалма 12, внаслідок застосування поетом віршового прийому «енжамбеман», на зміну наріканням ліричного героя приходить щиросердне благання про спасіння, котре також градаційно драматизується, досягаючи крайнього прояву відчаю:

Спаси мене, спаси мою душу,
Да не скаже хитрий ворог:«Я його подужав».
І всі злії посміяться, як упаду в руки, в руки вражі
Спаси мене од лютої муки. Спаси мене

Зазначимо, що найбільш загрозливим образ ворога є в точці золотого перетину (на словах «*В руки вражі*..»), на яку припадає перша кульмінація вірша. Вагоме значення в змістовно-смисловій конфігурації поезії відіграють й інші семантично навантажені лексеми, зокрема «*…хитрий ворог*», «*…подужав*», «*І всі злії посміяться*».

Що стосується *омузикалення кульмінаційного розділу вірша*, кожен із композиторів обирає власні семантично важливі словесні конфігурації для втілення образу ворога. Наприклад, в кантаті О. Імаметдинової сопрановим звучанням у високому регістрі (*g^2, ges^2*) на *ff* виділяються лексеми «*ворог*» та «*вражі*». У мініатюрі В. Тиможинського особливого значення набуває фраза «*Я його подужав*» (виділяється за допомогою прийому текстової поліфонії) та «*в руки вражі*» (стає остинатною фігурою). В симфонії Л. Дичко змістовно вагома лексема «***в р**уки **вр**ажі*», внаслідок багаторазового повторення однорідних приголосних (*вр-*) та значному підсиленню у такий спосіб закладеній у першоджерелі алітерації, набуває істинного «інструментального» звучання, що є типовим для жанру симфонії.

Майже усі автори дотримуються композиційного поділу вірша з його кульмінаційним загостренням на словах «*Да не скаже хитрий ворог: "Я його подужав*"». Так, в концерті О. Яковчука фраза «*Я тебе подужав*» звучить в унісон у тенорів та басів, за нею натомість слідує текстова імітація на словах «*і всі злії*» у всього хору. Квазі-імітацією на словах «*і всі злії посміються*» починається й кульмінаційний розділ й у творі Л. Дичко. Натомість М. Скорик. самобутньо переосмислює змістовний план поезії, в результаті, як найвищий кульмінаційний момент сприймаються слова «*Спаси мене од лютої муки*».

Завершальний розділ Псалма 12 можна порівняти з умиротворенням, котре є результатом молитви – Всевишній спасе героя і він «воспоє» Його блага. Тут виникає друга – так звана тиха кульмінація поезії:

Спаси мене, помолюся і воспою знову
Твої блага чистим серцем, псалмом тихим, новим.

Внутрішнє заспокоєння ліричного героя в заключному розділі відчувається, передусім, на лексичному рівні – використання прикметників «чистим», «тихим», «новим». Цікаво, що, у порівнянні із

Синодальним перекладом (яким послуговувався Т. Шевченко), інші україномовні переклади псалмів, зокрема І. Огієнка та П. Куліша, завершуються у переможно-тріумфальному ключі.

Як виявилось, *ця частина поезії Т. Шевченка є найбільш різнобічною серед композиторських втілень*. Незважаючи на те, що всі автори завершують свої твори на *piano*, заключні інтонації їх опусів дещо відмінні. У творах В. Тиможинського та Л. Дичко – висхідне сходження усіх партій (*pp*), у псалмі М. Скорика – низхідне (*p*). Концерт О. Яковчука має урочисте гімнічне завершення на *mf*, в кантаті О. Імаметдинової солістка декламує поетичний текст у супроводі хору. Про тиху кульмінацію важко говорити стосовно другої частини симфонії Л. Дичко, адже її крайні розділи (виконувані хором у вступі і заключенні в інструментальній манері) мають однаковий тематичний матеріал. Можливо, таке рішення зумовлене композиційною функцією Псалма 12 в загальній будові циклу Т. Шевченка як ліричного (неконфліктного) осередку. Крім того, інтегруюча функція музичного тематизму у творі Л. Дичко, безумовно, обумовлена семантикою симфонічного жанру.

Наукова новизна пропонованої розвідки обумовлена введенням у практичний та музикознавчий обіг творів українських композиторів на текст псалмового переспіву Кобзаря, які до сих пір не тільки не ставали об'єктом дослідницької уваги, але навіть й не отримали належної популярності у виконавській практиці. Завдяки компаративному підходу уможливлюється виявлення всебічного художнього потенціалу омузикалення сакрального Шевченкового слова в залежності від жанрового контексту.

Висновки. Аналіз сакрального виявляє духовну сутність творчості Т. Шевченка, яка найповніше відображена в переспівах Давидових псалмів.

Жанр є одним із найголовніших інструментів омузикалення поетичного, зокрема сакрального, слова Т. Шевченка. Крім того, багатогранність композиторських рішень Псалма 12 обумовлена й драматургією декрещендуючого типу, котра ускладнена двома якісно відмінними кульмінаціями, полярно протилежними за своїм змістом. За умови композиторської інтерпретації розглядуваного вірша у межах окремого твору, зокрема мініатюри, на перший план виходить підвищена змістовна навантаженість кожної семантичної деталі (твір В. Тиможинського). Натомість при вбудовуванні 12-го Псалма у художню систему цілісного циклічного твору (опуси М. Скорика, О. Яковчука, О. Імаметдинової, Л. Дичко) актуалізується його прихований первинний потенціал до інтеграції (як частини поетичного циклу Кобзаря).

Попри те, що кожен автор бережно поводиться зі структурою поетичного першоджерела, в цілому вони обирають різноспрямовані підходи до омузикалення вірша, що пояснюється відмінною жанровою семантикою. Так, головним фактором музичної композиції в хоровому циклі М. Скорика є поетичний текст («тексто-музичний» підхід), що зумовлено насамперед літургійною спрямованістю опусу. Натомість в кантаті О. Імаметдинової, концерті О. Яковчука, симфонії Л. Дичко та хоровій мініатюрі В. Тиможинського вирішальна роль належить музично-драматургічним закономірностям (умовно кажучи, «симфонічний» метод).

У перспективі подальшого дослідження вищерозглянутої теми можливим є компаративний розгляд композиторських прочитань сакрального слова Т. Шевченка на прикладі інших поезій циклу «Давидові псалми». Такі розвідки дозволяють більш безпосередньо спостерігати за процесом омузикалення шевченківської поетичної інтонації (як стійкого структурно-змістовного комплексу) в порівняльних умовах індивідуальних авторських стилів і жанрів.

Література

1. Беличенко Н. М. О моделях духовной личности в Св. Писании. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2006. Вип. 18. С.108–115.

2. Бігун О. А. Художня концептосфера сакрального в поетичних творах Тараса Шевченка. Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки. 2013. Вип. 4 (11). С. 13–16.

3. Гусар В. Сакральне та божественне у творчості Т. Г. Шевченка. Українська академія мистецтва. 2014. Вип. 22. С. 43–52.

4. Даниленко І. І. Біблійні жанри і концепти в поезії Тараса Шевченка: монографія. Київ : вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2017. 144 с.

5. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь: ок. 50 000 слов. М. : Русский язык, 1976. 1096 с.

6. Зосім О. Л. Сакральна музика в музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2015. Вип. XXXIV. С. 261–270.

7. Кафарський В. І. Сакральне у поезії Тараса Шевченка. Духовність особистості: методологія, теорія і практика. 2016. Вип. 6 (75). С. 80–89.

8. Ліва Н. В. Культурологічний контекст рецепції сакрального в музичному мистецтві Європи другої половини XX – початку XXI століть. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2016. Вип. 2. С. 160–166.

9. Ліва Н. В. Сакральне крізь призму європейської музичної ментальності XX століття. Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 26. С. 130–139.

10. Маскович Т. М. Тенденції до сакралізації жанрів в українській музиці останньої третини XX ст.: передумови і контекст (на прикладі творів Г. Гаврилець). Вісник Прикарпатського університету. Мистецтво. Івано-Франківськ, 2017. № 36. С. 21–25.

11. Новакович М. О. Проблема музичного втілення поезії Шевченка в минулому та сьогоденні. Українська музика : Науковий часопис. 2014. № 1 (11). С. 34–43.

12. Сверстюк Є. О. Шевченко понад часом. Есеї. Луцьк : ВМА «Терен»; К. : вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 276 с.

13. Слухай Н. В. Світ сакрального слова Тараса Шевченка: монографія. Київ : Агрармедіагруп, 2011. 227 с.

14. Шип С. В. Духовная музыка и родственные жанровые категории (к определению понятий). Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. 2008. Вип. 78. С. 52–64.

References

1. Belichenko, N. M. (2006). About the models of the spiritual personality in the Holy Scripture. Problemy vzajemodiji mystectva, pedaghoghiky ta teoriji i praktyky osvity, 18, 108–115 [in Russian].

2. Bighun, O. A. (2013). Artistic concept sphere of sacral in Taras Shevchenko's works. Naukovyj visnyk Mykolajivsjkogho derzhavnogho universytetu imeni V. O. Sukhomlynsjkogho. Ser. : Filologhichni nauky, 4 (11), 13–16 [in Ukrainian].

3. Ghusar, V. (2014). Sacred and divine in the work of T. Shevchenko. Ukrajinsjka akademija mystectva, 22, 43–52 [in Ukrainian].

4. Danylenko, I. I. (2017). Biblical genres and concepts in the poetry of Taras Shevchenko. Kyiv: vydavnychyj dim «Kyjevo-Moghyljansjka akademija» [in Ukrainian].

5. Dvoretskiy, I. Kh. (1976). Latin-Russian dictionary. Moscow: Russkiy yazyk [in Russian].

6. Zosim, O. L. (2015). Sacred music in musicological discourse: questions of the terminological definitions. Aktualjni problemy istoriji, teoriji ta praktyky khudozhnjoji kuljtury, XXXIV, 261–270 [in Ukrainian].

7. Kafarsjkyj, V. I. (2016). Sacral in the poetry of Taras Shevchenko. Dukhovnistj osobystosti: metodologhija, teorija i praktyka, 6 (75), 80–89 [in Ukrainian].

8. Liva, N. V. (2016). Culturological context of the reception of the sacred in the european music at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries. Mizhnarodnyj visnyk: Kuljturologhija. Filologhija. Muzykoznavstvo, 2, 160–166 [in Ukrainian].

9. Liva, N. V. (2014). Sacred in the light of the 20th century European musical mentality. Mystectvoznavchi zapysky, 26, 130–139 [in Ukrainian].

10. Maskovych, T. M. (2017). Trends to sacralization Ukrainian music genres the last third of the twentieth century: background and context (for example, works of G. Havrylets). Visnyk Prykarpatsjkogho universytetu. Mystectvo, 36, 21–25 [in Ukrainian].

11. Novakovych, M. O. (2014). The problem of musical embodiment of Shevchenko's poetry in the past and present. Ukrains'ka muzyka: Naukovyj chasopys, 1 (11), 34–43 [in Ukrainian].

12. Sverstiuk, Ye. O. (2011). Shevchenko over time. Essay. Lutsk; Kyiv: VMA «Teren»; Kyiv: vydavnychyj dim «Kyjevo-Moghyljansjka akademija» [in Ukrainian].

13. Slukhaj, N. V. (2011). The world of sacred words by Taras Shevchenko. Kyiv: Aghrarmediaghrup [in Ukrainian].

14. Ship, S. V. (2008). Sacred music and related genre categories (to the definition of concepts). Naukovyj visnyk NMAU imeni P. I. Chajkovsjkogho, 78, 52–64 [in Russian].

УДК 792.82(477)

Перова Ганна Олексіївна,
заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-0722-9775
mukoseeva@ukr.net

БАЛЕТИ В. ВРОНСЬКОГО НА МУЗИКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ УКРАЇНИ

Мета статті – виявити місце та роль балетів на музику українських композиторів у творчості В. Вронського та розвитку балетного театру України. **Методологія**. Об'єктивний аналіз наукової літератури, застосування проблемно-хронологічного методу для відтворення панорами балетмейстерської творчості В. Вронського в контексті тенденцій розвитку балетного театру України, використання типологізації при проведенні умовного розподілу балетних вистав за групами уможливило науково виважене дослідження. **Наукова новизна** полягає у доведені контекстності творчості В. Вронського по відношенню до українського балетного театру, проведенні диференціації балетних вистав митця на музику українських композиторів. **Висновки.** Балетмейстерська творчість В. Вронського в Україні відіграла важливу роль у закріпленні основних тенденцій розвитку балетного театру середини ХХ ст., серед яких важливими є втілення сучасної теми, симфонізація, розширення образно-тематичного діапазону та емоційно-виражальної палітри вистав, психологізація образів, органічний синтез української народної та класичної хореографії у балетах національної тематики. Досить умовно балети на музику українських композиторів у творчості В. Вронського можна розділити на дві групи: редакції («Лілея» К. Данькевича–Г. Березової, «Лісова пісня» М. Скорульського–С. Сергєєва) та оригінальні постановки («Олеся» Ю. Русинова, «Поема про Марину» Б. Яровинського). Ці балети дали можливість реалізувати талант не лише балетмейстера–постановника засобами класичного танцю, а й знавця українського народного танцю, вмілого творця обарвлених фольклорними мотивами хореографічних форм.

Ключові слова: Вронський Вахтанг, український балет, балети на музику українських композиторів, хореографія, танець.

***Перова Анна Алексеевна**, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Балеты В. Вронского на музыку украинских композиторов в контексте развития балетного театра Украины

Цель статьи – выявить место и роль балетов на музыку украинских композиторов в творчестве В. Вронского и развитии балетного театра Украины. **Методология.** Объективный анализ научной литературы, применение проблемно-хронологического метода для воспроизведения панорамы балетмейстерской творчества В. Вронского в контексте тенденций развития балетного театра Украины, использование типологизации при проведении условного распределения балетных спектаклей по группам позволило провести научно взвешенное исследование. **Научная новизна** заключается в доказательстве контекстности творчества В. Вронского по отношению к украинскому балетному театру, проведении дифференциации балетных спектаклей творца на музыку украинских композиторов. **Выводы.** Балетмейстерские творчество В. Вронского в Украине сыграло важную роль в закреплении основных тенденций развития балетного театра середины ХХ в., среди которых важными есть воплощение современной темы, симфонизация, расширение образно-тематического диапазона и эмоционально-выразительной палитры спектаклей, психологизация образов, органический синтез украинского народной и классической хореографии в балетах национальной тематики. Достаточно условно балеты на музыку украинских композиторов в творчестве В. Вронского можно разделить на две группы: редакции («Лилея» К. Данькевича-Г. Березовой, «Лесная песня» М. Скорульского-С. Сергеева) и оригинальные постановки («Олеся» Ю. Русинова, «Поэма о Марине» Б. Яровинского). Эти балеты позволили реализовать талант не только балетмейстера-постановщика средствами классического танца, но и знатока украинского народного танца, умелого творца окрашенных фольклорными мотивами хореографических форм.

Ключевые слова: Вронский Вахтанг, украинский балет, балеты на музыку украинських композиторов, хореография, танец.

***Perova Hanna,** Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreography of the Kiev National University of Culture and Arts*

V.Vronskyi's ballets on music of ukrainian composers in the context of the development of ballet theater of Ukraine

Purpose of Research is to identify the place and role of ballets on music by Ukrainian composers in the work of V. Vronskyi and the development of the ballet theater of Ukraine. **Methodology**. An objective analysis of the scientific literature, the use of the problem-chronological method to reproduce the panorama of V. Vronskyiy's choreographer in

the context of the development trends of the ballet theater of Ukraine, the use of typology during the conditional distribution of ballet performances by groups allowed a scientifically weighted study. **Scientific novelty.** The scientific novelty consists in proving the contextuality of V. Vronskyiy's work in relation to the Ukrainian ballet theater, carrying out the differentiation of the ballet performances of the creator to the music of Ukrainian composers. **Conclusions**. Ballet mastery of V. Vronskyi in Ukraine played an important role in consolidating the main trends in the development of the ballet theater of the mid-twentieth century, among which important are the embodiment of the modern theme, symphony, the expansion of the figurative and thematic range and the psychologization of images, organic synthesis of Ukrainian folk and classical choreography in the ballets of national themes. Rather conditionally, ballets to the music of Ukrainian composers in the work of V. Vronskyi can be divided into two groups: the editors («Lileia» by K. Dankevych–H. Berezova, «Forest Song» by M. Skorulskyi–S. Serhieiev) and original productions («Olesia» by Yu. Rusynov, «Poem about Maryna» by B. Yarovynskyi). These ballets made it possible to realize the talent of not only the choreographer and director of classical dance, but also an expert on the Ukrainian folk dance, a skilled creator painted with folklore motifs of choreographic forms.

Key words: Vronskyi Vakhtanh, Ukrainian ballet, ballets to music by Ukrainian composers, choreography, dance.

Актуальність теми дослідження. Український балетний театр пройшов тривалий шлях розвитку і на кожного з його етапів вагому роль відігравали балети, поставлені на музику українських композиторів. Саме ці твори і сформували оригінальне та неповторне обличчя вітчизняного балетного мистецтва, що є актуальним для розгляду сучасного балетознавства.

Одним з найвідоміших діячів українського хореографічного мистецтва є балетмейстер Вахтанг Іванович Вронський (справжнє прізвище – Надірадзе), у творчості якого провідне місце посідають балети на музику українських композиторів. З'ясування особливостей творчості вітчизняних балетмейстерів, особливо в аспекті художнього опанування української теми, важливе для розуміння поступу національного балетного театру, усвідомлення його своєрідності.

Аналіз досліджень і публікацій. Фундаментальні дослідження з проблем розвитку українського балетного театру, створені корифеями балетознавчої думки Ю. Станішевським [7] та М. Загайкевич [2], висвітлюють діяльність В. Вронського в контексті розвитку українського балетного театру, не акцентуючи на специфіці діяльності балетмейтера. Дослідження Л. Долохової «Балетмейстер Вахтанг Іванович Вронський» (Київ, 1966) [1], що сьогодні стало бібліографічною рідкістю, перенасичене ідеологічними штампами та, зважаючи на рік видання, його не можна вважати цілісним.

В останні роки з'явилися дослідження, що спираючись на фундаментальні праці попередників намагаються переосмислити діяльність В. Вронського з позицій сьогодення. У статті «Вахтанг Вронський: грані творчості» [5] Е. Пустова зробила спробу комплексно підійти до висвітлення творчого доробку митця, зокрема й балетмейстерської діяльності у київському Балеті на льоду. Низка публікацій Е. Пустової, присвячених різним аспектам діяльності В. Вронського [6], свідчить про актуальність аналізу художньої спадщини балетмейстера. До порівняння трактувань балету «Лілея» В. Вронським та іншими балетмейстерами вдається Є. Коваленко [3]. Цієї ж проблеми торкається й А. Король [4].

Попри значний масив наукової літератури, присвячений різним аспектам розвитку українського балетного театру визнаних класиків минулого та сучасних науковців, проблемі місця та ролі балетів на музику українських композиторів у творчості В. Вронського та в розвитку вітчизняного балетного мистецтва не присвячено спеціального комплексного дослідження.

Мета дослідження – виявити місце та роль балетів на музику українських композиторів у творчості В. Вронського та розвитку балетного театру України.

Виклад основного матеріалу. В українському балетному театрі 50-80-і рр. ХХ ст., період активної балетмейстерської діяльності В. Вронського в Україні, стали якісно новими в його розвитку. Саме в ці роки відбулося радикальне оновлення естетики під впливом ідей та пошуків балетмейстерів-шестидестників, до яких, в першу чергу, відносимо Ю. Григоровича. Саме його діяльність кардинально змінила обличчя радянського балету, значно ускладнивши драматургію та лексику, піднявшись до втілення масштабних історичних полотен з великою долею образної реалістичності. Значна увага приділялась не постановці масових сцен, а відтворенню хореографічними засобами внутрішнього світу людини, чиї почуття стали центром уваги митців балету. У цей час на українській балетній сцені поступово оновлювалися і формувалися нові музично-сценічні традиції та форми.

У роботах балетмейстерів «утверджувалося симфонічне хореографічне мислення та широко розвинений поетичний танець, що ставав головним носієм ідейно-образного змісту й був зумовлений

внутрішніми законами музики, а не зовнішніми ілюстративними мотивами лібрето» [6, 269], що було характерним для попереднього етапу панування драмбалету.

Вагома роль у розвитку специфічних рис української балетної драматургії випала на долю «Лілеї» (Київ, 1940). Притаманні цьому спектаклю особливості образної системи відбиваються в численних хореографічних п'єсах українських авторів, що з'являлися на сцені в пізніші роки. Не в усіх цих творах ступінь спорідненості з «Лілеєю» однаковий: у деяких він обмежується тематично-фольклорним спрямуванням, в інших – зачіпає глибші драматургічні напластування.

Серед таких балетів – «"Оксана" В. Гомоляки, написаний до 150-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка за сценарієм О. Лукацького і поставлений балетмейстером Р. Клявіним у березні 1964 р. в Донецьку. Характерним є широке уведення в музику народнопісенних мотивів і забарвлення хореографічної лексики українськими фольклорними інтонаціями. В аналогічному тематично-сюжетному, а частково й драматургічному, ключі створений ще один "шевченківський" балет – "Відьма" В. Кирейка, поставлений А. Шекерою у Львові навесні 1967 р.» [4, 50].

1951 року С. Сергєєв поставив «Марусю Богуславку» А. Свєчникова, значення балету полягало насамперед у тому, що він утверджував героїко-епічний жанр творчості, заснований на широкому використанні народних джерел. Тип народно-героїчної драми з яскравим національним забарвленням, що його репрезентує «Маруся Богуславка», характерний для цілого ряду інших українських балетів, написаних в пізніші роки [2, 158]. Прикладом може бути балет «По синьому морю» Ю. Русинова, поставлений 1955 р. в Одесі балетмейстерами С. Павловим та З. Васильєвою.

Балет «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського, поставлений 1951 р. у Львові за сценарієм П. Ковиньова балетмейстером М. Трегубовим, став яскравим відбиттям стану української балетної творчості на початку 50-х років XX ст. в головному для даного періоду її розвитку жанрі народно-героїчної драми. Позитивним стало збагачення балетної драматургії шляхом широкого залучення фольклорних образно-виражальних засобів. Популярність творів типу народно-героїчної драми з яскравим національним забарвленням призвела до певної стандартизації таких спектаклів [2, 164].

У новій якості творча лінія народно-героїчних балетів з прикметними рисами епічної драматургії та національним обарвленням проявилась у балеті «Таврія» В. Нахабіна (1959).

Вагоме місце в українській балетній творчості середини XX ст. посів жанр психологічної драми. Його виникнення і утвердження було закономірним результатом розвитку естетики радянського балету, тенденції до психологічної заглибленості образів, прагнення вивести на театральну сцену не схематичні, умовні персонажі, а живі людські характери, показати розмаїту гаму душевних почуттів і переживань. В українському мистецтві цей жанр творчості репрезентує один з найпопулярніших зразків – балет «Лісова пісня» М. Скорульського. Його прем'єра відбулася 25 лютого 1946 р., в ювілейний вечір, присвячений 75-річчю від дня народження Лесі Українки. Першу постановку «Лісової пісні» здійснив С. Сеггєєв.

Логіка наукового дослідження вимагає виявлення витоків та з'ясування основних етапів становлення балетмейстерської майстерності В. Вронського, що відбувалося за межами України. Починаючи з 1919 р., коли майбутній балетмейстер – юнак прийшов до Тбіліської балетної студії, розпочався шлях Вронського в хореографії. Першим його педагогом була досвідчена балерина, актриса хорошої школи Марія Перріні, яка прищеплювала своїм учням строгі традиції класичного танцю. Сценічний дебют в якості виконавця відбувся у старшому класі в ролі Коппеліуса в балеті «Коппелія» Л. Деліба [1, 6].

У 1923 році Вронський розпочав свою професійну діяльність танцівника в Ростовському пересувному театрі музичної комедії. 1926 працює в Баку. Тут ставить свої перші танці, які були схвалені головним балетмейстером С. Кеворковим. Надалі ставить танці в операх, у співпраці з Кеворковим – балет «Дівоча вежа». «Корсар» А. Адана – перша велика самостійна балетмейстерська робота В. Вронського. Кілька сезонів артист працює постановником і прем'єром балету в Саратовському театрі опери та балету. 1937 році Вронський повертається знову в Баку для постановки репертуару до Декади азербайджанського мистецтва в Москві [1, 7].

Виконував чоловічі партії широкого акторського діапазону – ліричного Принца у «Лебединому озері» П. Чайковського, жанрову роль Лі Шан-фу в «Червоній квітці» Р. Глієра, комедійний образ Іванушки в «Горбоконику» Ц. Пуні. Вронський працює разом з відомими балетмейстерами і акторами: В. Адашевським, А. Альбертом, І. Арбатовим, В. Чабукіані, Є. Чикваїдзе, сестрами А. і В. Урусовими. Захоплювався народним танцем, у поїздках записував зразки танцювального фольклору [1, 8].

За постановку хореографічної частини Декади азербайджанського мистецтва в Москві 1938 року В. Вронський одержав свій перший орден – «Знак Пошани». А у 1940 році йому було присвоєно

звання заслуженого артиста Азербайджанської РСР. У 1940 році Комітет у справах мистецтв Української РСР запрошує В. Вронського працювати в Україні. Він стає головним балетмейстером Одеського театру опери та балету [1, 9].

У 1951 році Вронського, без відриву від керівництва балетом Одеського театру, призначають художнім керівником Державного ансамблю танцю Української РСР у Києві. Балетмейстер поставив артистам ансамблю дві програми різноманітних народних танців, а також велику композицію «Возз'єднання», присвячену відзначенню в 1954 році 300-річчя возз'єднання України з Росією [5].

У 1954 році В. І. Вронського запрошено на посаду головного балетмейстера Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Для першого дебюту на столичній сцені Вахтангу Івановичу пощастило здійснити постановку балету композитора С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта», створеного на основі сюжету твору Шекспіра (прем'єра відбулася в січні 1955 року, за диригуванням народного артиста Української РСР Б. Чистякова). Другою роботою В. Вронського у Києві став балет татарського композитора Ф. Яруліна «Шурале» (1955 р.) [1, 16].

Значний творчий доробок В. Вронського складають балетні вистави на музику українських композиторів. Серед них є оригінальні твори, вперше поставлені саме В. Вронським, та редакції балетів попередників, але створені у відповідності до вимог часу (удосконалення танцювальної техніки, урізноманітнення композиційних прийомів тощо).

Постановка «Олесі» Ю. Русинова Вронського (1947), де дія відбувається у воєнні 1941–1945 роки, належить до перших спроб радянських митців подати в балеті сучасну тему, реальні сюжетні ситуації. За висловом Л. Долохової «якщо й не все було ідеальним у цій постановці, все ж її достоїнства незаперечні. Вони – в народності й патріотизмі теми, в новизні сценічних рішень, в художній привабливості багатьох режисерсько-балетмейстерських знахідок. Заслугою В. Вронського є те, що він одним з перших на українській сцені зробив плідну спробу втілити засобами балетного мистецтва сучасну тему» [1, 22].

Особливе місце серед українських балетів на сучасну тематику, що наближаються до типу народної героїчної драми, посідає «Поема про Марину» Б. Яровинського (1968). Сюжет вистави спирається на автентичні факти з історії партизанського руху в Україні – подвиг і героїчну смерть закатованої фашистами богуславської комсомолки Марини Гризун. «Схвильовано розповідаючи в динамічній гостроконфліктній хореографічній дії про самовіддану боротьбу проти фашистських загарбників, київський балетмейстер звернувся до пластичних образів, що, синтезуючи класичний і народний танець та ритмізовану пантоміму, мали мінімум зовнішніх прикмет національного, але передавали його сутність, розкривали поетичне світосприйняття, незборимий дух і силу народу», – зазначає Ю. Станішевський [7, 272].

Оригінальні балети В. Вронського на музику українських композиторів просякнуті героїко-патріотичними настроями, вирішуються не суто класичною, а синтезованою із елементами українського народного танцю лексикою.

У 1956 році В. Вронський поставив балет «Лілея», який вже декілька років йшов на київській сцені, але ця постановка була відмінною від попередніх (Г. Березової 1940 та 1945 років, а також його власних, створених в Одесі та Львові). У відповідності до тенденцій розвитку радянського балету, де основною дійовою особою мав бути народ, а не індивідуальності, В. Вронський зробив акцент на колективному образі, а Лілею і Степана (О. Потапова та Є. Єршова, М. Апухтін та Р. Клявін) він трактував як найяскравіших його представників, тому у виставі багато масових сцен.

Балетна вистава Київського театру опери та балету «Лілея» у постановці В. Вронського була взята за основу для створення однойменного першого українського фільму-балету. Разом із кінорежисером В. Лапокнишем було вирішено не просто екранізувати виставу, а створити оригінальний художній фільм. Значну кількість епізодів винесено на натурні зйомки серед природи. Внаслідок цього у фільмі не завжди відчувалась відповідність між натурними кадрами й умовністю класичного танцю чи ілюзорністю павільйонних декорацій [1, 26–29].

1958 року В. Вронський здійснив постановку «Лісової пісні» М. Скорульського. «За драматургічною структурою "Лісова пісня" у своїй повторній сценічній редакції (першу створив С. Сергєєв 1946 р.) набула чітких рис хореографічної поеми, де основне смислове навантаження падає на розгорнені танцювальні номери, щільно з'єднані між собою логікою музично-драматичного розвитку і послідовним висвітленням основної сюжетної лінії – душевних порухів Мавки і Лукаша. Саме в цьому, а не в мовно-лексичних особливостях полягала головним чином різниця між трактовкою твору С. Сергєєвим та В. Вронським… Єдність, органічний синтез музичних і хореографічних структур та принципів образного розвитку є прикметною рисою «Лісової пісні» в редакції В. Вронського» [2, 177].

Майстерність втілення «Лісової пісні» на балетній сцені митцем підтверджує Л. Долохова: «Поставою балету "Лісова пісня" В. Вронський довів, що передати цю драматичну поему засобами музики, танцю не тільки можливо, але не менш виразно, ніж у драматичному театрі, можна розкрити і головну ідею твору. І хоч балетна вистава позбавлена чудового тексту Лесі Українки, вона набула у цій постановці дуже змістовного музичного, художнього і пластичного звучання» [1, 29].

Попри новаторство постановочних прийомів вистава В. Вронського не була першою в ряду хореографічних втілень творів української літератури, а розвивала та зміцнювала традицію, яка стала генеральною у розвитку національно обарвлених вітчизняних вистав української тематики. «Лісову пісню» В. Вронського вважають визначальною для розвитку балетного театру України 60-70-х рр. XX ст. Успіх вистави стимулював пошуки українських балетмейстерів у напрямі утвердження танцювальної, а не драмбалетної образності, розширення жанрового діапазону хореографічних вистав.

Наукова новизна полягає у доведені контекстності творчості В. Вронського по відношенню до українського балетного театру, проведенні диференціації балетних вистав митця на музику українських композиторів.

Висновки. Балетмйстерська творчість В. Вронського в Україні відіграла важливу роль у закріпленні основних тенденцій розвитку балетного театру середини XX ст., серед яких важливими є втілення сучасної теми, симфонізація, розширення образно-тематичного діапазону та емоційно-виражальної палітри вистав, психологізація образів, органічний синтез української народної та класичної хореографії у балетах національної тематики.

Досить умовно балети на музику українських композиторів у творчості В. Вронського можна розділити на дві групи: редакції («Лілея» К. Данькевича–Г. Березової, «Лісова пісня» М. Скорульського–С. Сергєєва) та оригінальні постановки («Олеся» Ю. Русинова, «Поема про Марину» Б. Яровинського). Ці балети дали можливість реалізувати талант не лише балетмейстера–постановника засобами класичного танцю, а й знавця українського народного танцю, вмілого творця обарвлених фольклорними мотивами хореографічних форм.

Література

1. Долохова Л. В. Балетмейстер Вахтанг Іванович Вронський. Київ : Мистецтво, 1966. 50 с.
2. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.
3. Коваленко Є. Хореографічна інтерпретація Шевченкової «Лілеї» в балеті Костянтина Данькевича (постановки В. Вронського, В. Ковтуна, В. Трощенка) // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2013. Вип. 13. С. 104–110.
4. Король А. М. Вплив «Лілеї» К. Данькевича – Г. Березової на подальші балетні інтерпретації літературних творів української тематики // Молодий вчений. 2017. № 48. С. 48–51.
5. Пустова Е. Вахтанг Вронський: грані творчості // Національна спілка композиторів України: історія та сучасність. URL : https://docplayer.net/66883195-Vahtang-vronskiy-grani-tvorchosti.html
6. Пустова Е. Художньо-стильові особливості творчості Вахтанга Вронського у другій половині 50-х років XX століття // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. 2009. №9. С. 268–274.
7. Станішевський Ю. О. Балетний театр України : 225 років історії. Київ, 2003. 438 с.

References

1. Dolokhova, L.V. (1966). Choreographer Vakhtanh Ivanovych Vronskyi. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Zahaikevych, M.P. (1978). Ballet dramaturgy. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Kovalenko, Ye. (2013). Choreographic interpretation of Shevchenko's «Lileia» in the ballet of Kostiantyn Dankevych (staged by V. Vronskyi, V. Kovtun, V. Troshchenko). *Ukrainian art studies: materials, research, reviews*, Vol. 13, 104–110 [in Ukrainian].
4. Korol, A. (2017). Influence of "Lileia" by K. Dankevych- H. Berezova on further ballet interpretations of literary works of Ukrainian subjects. *Young scientist*, 8(48), 48–51 [in Ukrainian].
5. Pustova, E. Vakhtanh Vronskyi: the faces of creativity. Retrieved from https://docplayer.net/66883195-Vahtang-vronskiy-grani-tvorchosti.html [in Ukrainian].
6. Pustova, E. (2009). Art-style features of the work of Vakhtanh Vronskyi in the second half of the 50-ies of XX century. *Ukrainian art studies: materials, research, reviews*, 9, 268–274 [in Ukrainian].
7. Stanishevskyi, Yu.O. (2003). Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. Kyiv [in Ukrainian].

Станіславська Катерина Ігорівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
ekaterinaiii@ukr.net

ДО ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ СЕМІОТИКИ

Рецензія на монографію кандидата мистецтвознавства, доцента
П’ятницької-Позднякової Ірини Станіславівни
«МУЗИЧНЕ МОВЛЕННЯ В СЕМІОЗИСІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ»

У рецензованому монографічному дослідженні здійснено спробу дослідити ґенезу категорії «музичне мовлення» як кодованого художньо-естетичного простору з його індивідуалізованим, особистісним світом митця. В аналітичний вимір дослідження потрапили праці як музикознавчого, так і лінгвістичного напряму, що визначено його міждисциплінарним спрямуванням, де категорія «музичне мовлення» представлена в контексті різних дослідницьких парадигм.

Зокрема, у першому розділі монографії приділено увагу ґенезі терміну «музичне мовлення», вектор осмислення якого сягає аналітичних розвідок кінця XIX ст., в контексті яких він еволюціонував від метафоричного вислову до категоріального поняття. Порушено проблематику співвідношення між двома типами художніх мов — музичним та вербальним, в результаті чого було виявлено як споріднені, так і відмінні характеристики між ними. Наголошено на тому, що попри суттєву різницю обидва типи художнього мовлення — музичне та вербальне — є вторинними моделюючими системами, тому їх зіставлення є доречним на рівні мовлення як семіотичної системи художніх текстів. Відповідно, музичне мовлення мислиться як складна багаторівнева семіотична система, що умовно може бути представлена як трирівнева модель, де функціонують *граматичний, когнітивний* (ціннісно-смисловий) та *дискурсивний* рівні.

У другому розділі вектор аналізу було спрямовано автором на розкриття категорії «знак», що охоплював праці різних напрямів в їхній ретроспекції: від ранньосередньовічного дискурсу до сучасного термінологічного виміру. Зокрема, було приділено увагу різним концептуальним знаковим теоріям та проаналізовано категоріальне поняття «музичний знак», спектр якого охоплює як аналітичні рефлексії, так і наукові дефініції, що набули свого висвітлення у працях вітчизняних і зарубіжних вчених.

У монографії розкрито дефініційний простір категорії «музичний знак», визначено його домінантні характеристики та механізм реалізації в музичному тексті. Зазначено, що музичний знак актуалізується в контексті музичного мовлення як семіотичної системи та є елементом надбудови музичного тексту, набуваючи семантичної багатошаровості та різних значеннєвих рівнів. Наголошено на різних характеристиках музичного знака, що мають складну природу та можуть апелювати у своєму значенні до немузичного ряду (*імплікативні структури*). Визначено характер зв’язку знаково-символічних структур (знак-цитата, знак-включення, асоціативний знак тощо) з музичним текстом.

Продовжуючи логічний виклад, автор звертається до категорії «музичний текст», що розглядається і як процес, і як результат музично-мовленнєвої діяльності, має як матеріальні (фізичні, акустичні), так й ідеальні (концептуальні, змістовно-смислові) параметри. Визначено різні способи та рівні його структурування, зазначено текстові функції, основною з яких є накопичення й трансляція смислів (семіозис). Зазначено, що «музичні тексти» це не тільки авторські інтенції у вигляді музичних творів, але й виконавські інтерпретації, аналітичні прочитання (рецензії, відгуки, діалоги тощо), що вибудовують смисловий вимір музичного дискурсу. В такому контексті музичне мовлення і музичний текст мисляться як видові поняття по відношенню до родового поняття дискурсу, в контексті якого функціонують.

У третьому розділі автор акцентує увагу на категорії «музичний семіозис», що мислиться як процес смислоутворення. Зроблено аналітичний зріз різних семіотичних концепцій та уточнено їхній дефінітивний простір. У цьому контексті розкрито виміри та смислові рівні музичного семіозису як процесу смислоутворення.

Проаналізовано різні напрями дослідження категорії «дискурс» у міждисциплінарному науковому просторі. Уточнено категорію «музичний дискурс», в контексті якого функціонують музичні тексти як складні синергетичні структури, що мають власну специфіку та смислові рівні. Надано визначення «музичного дискурсу» як поліфонічної форми існування різних музичних текстів.

У цьому контексті виокремлено метод дискурс-аналізу, що мислиться як дослідницька стратегія, свого роду аналітичний інструментарій дослідження музично-мовленнєвої практики. Водночас, музичний дискурс потрактований і як смисловий простір, своєрідна макроструктура, що має кілька вимірів: *інституціональний, контекстуальний та ментальний*. Наголошено на процесуальному характері музичного дискурсу, пов'язаного з когнітивною сферою творчої особистості композитора та визначено його рівні: *інтенціональний* та *контекстуальний.*

Визначено *алгоритм дискурс-аналізу* як процесу декодування смислового виміру музичного тексту, що передбачає виявлення імплікативних структур на різних рівнях музичного тексту, зокрема *дотекстовому, текстовому* та *позатекстовому*. Такий підхід дозволяє розглядати музичний дискурс водночас і як різновид музично-мовленнєвої діяльності, і як текстовий простір.

Матеріалом для аналізу автором обрано українську музику другої половини XX ст., представлену творами В. Бібіка, Г. Гаврилець, В. Губи, В. Губаренка, Л. Дичко, І. Карабиця, О. Козаренка, Л. Колодуба, В. Птушкіна, М. Скорика, Є. Станковича, Б. Фільц, І. Щербакова, Л. Юріної та ін. Аналітичний вектор спрямовано на ті музичні твори, що репрезентують неостильові тенденції, в контексті яких найбільш органічно «звучить» стильовий діалог, торкаючись найскладніших у духовному значенні питань та є спробою глибокого осягнення світу крізь призму власного, уніфікованого розуміння митця.

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 8302:2015 "Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання"; ДСТУ 3582:2013 "Бібліографічний опис. Скорочення слів і словосполучень українською мовою. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей відповідно до Наказу МОН України від 15 січня 2018 року № 32 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 18.00) **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 204, тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua.**

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. До відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. Статті друкуються у співавторстві не більше двох авторів.

6. **Правила цитування:**

– всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;

– посилання на підручники є небажаним;

– посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;

– вторинне цитування не дозволяється;

– якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

7. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

8. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. **Індекс УДК.**

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*; **обов'язково** вказується міжнародний ідентифікатор науковця **ORCID**.

3. **Контактна інформація**: номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською) обсягом **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами).** Анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат,** і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія**, **наукова новизна**, **висновки, ключові слова.** Анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, обсягом **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами).**

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці. Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" *(Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).*

Наприклад:

Цугорка О. П.

Закарпатська школа живопису: основні етапи становлення

Мета роботи – на основі врахування мистецьких завдань та суспільно-історичних чинників визначити основні етапи становлення та розвитку Закарпатської школи живопису. **Методологія** дослідження грунтується на застосуванні історичного, культурологічного, мистецтвознавчого та біографічного підходів, що дало змогу проаналізувати основні творчі засади провідних закарпатських художників, їх роль у формуванні окремого художнього напряму, а також з'ясувати їх внесок у розвиток традицій образотворчого мистецтва України з урахуванням сучасних тенденцій. Така міждисциплінарна методологія водночас дала змогу виявити основні хронологічні та ціннісно-смислові константи становлення Закарпатської школи живопису. **Наукова новизна** полягає у концептуалізації уявлень про основні ціннісно-смислові чинники і віхи становлення Закарпатської школи живопису, що значно розширює уявлення про традиції та актуальність її здобутків для сучасного мистецтва, особливо в руслі посилення інтересу до класичного живопису. **Висновки.** Закарпатська школа живопису – це окремішній напрям українського класичного живопису, що водночас співвідноситься з найвідомішими світовими мистецькими трендами. Не останню роль у цьому відіграли неоднозначні культурно-історичні та ідеолого-політичні реалії, в умовах яких відбувалося становлення та розвиток школи, зокрема формування мистецьких констант талановитих українських художників на західноєвропейських традиціях.

Ключові слова: Закарпатська школа живопису, А. Ерделі, Й. Бакшай, Публічна школа малювання, Товариство діячів образотворчих мистецтв Підкарпатської Русі, Ужгородське художньо-промислове училище, Закарпатський художній інститут, Закарпатська академія мистецтв.

6. **Вимоги до основного тексту. Текст статті повинен містити:**

– "постановку проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Вищезазначені структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження**. **Аналіз досліджень і публікацій**. **Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 8302:2015 "Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання". Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом цитованості або базову монографію в даній галузі.

Скорочення оформлюються відповідно ДСТУ 3582:2013 "Бібліографічний опис. Скорочення слів і словосполучень українською мовою. Загальні вимоги та правила";

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style).** Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (http://translit.kh.ua/#passport);

- для транслітерації російського тексту латиницею – систему Держдепартаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнового автоматичного формування посилань:

http://www.bibme.org/citation-guide/apa/book

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії:
http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf

Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами), (включно з анотаціями, таблицями, графіками та списком використаних джерел). Відгук або рецензія – до 3 сторінок.

2. Текст статті виконується у форматі Microsoft Word. **Параметри сторінки – формат А4; орієнтація** – книжкова; **поля –** по **2 см**; **шрифт –** Times New Roman; **кегль –** 14; **міжрядковий інтервал** –1,5; **абзацний відступ** – 1,25 см. Текст повинен бути вирівняний по ширині аркуша. Підписи до рисунків і таблиць набирати шрифтом Times New Roman 12.

Рисунки і таблиці розміщуються в тексті статті з вирівнюванням по центру сторінки, без обтікання текстом та не виходячи за поле набору. Рисунки і таблиці необхідно подавати в статті безпосередньо після тексту, де вони згадані вперше. На кожну формулу, таблицю, рисунок, графік у тексті мають бути обов'язкові посилання.

3. Посилання оформлюються так: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].

4. Лапки: "..."; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: "“...”".

5. Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83×105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*

6. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

7. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв’язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Овчарук О. В.	«Культурна свідомість» як концепт теоретичної культурології…….....	3
Гоцалюк А.А.	Збереження традицій у сучасному українському декоративно-прикладному мистецтві……	9
Бабушка Л. Д.	Фестивація як ритуалізований арт-простір у вимірах глобалізму та альтерглобалізму…….	15
Коваленко Є. Я.	Гуманістичні («утопічні») проекти культури менеджменту епохи Відродження……..	21
Пашкевич М.Ю.	Становлення української видовищної культури у ХХ столітті……	29
Руденко С. Б.	Музей як медіум……...	35
Руснак Ю. М., Філіпчук Н. О.	Культурний простір буковинської весільної обрядовості……...	41
Боголюбова І. В.	Репрезентація наслідків взаємодії міської і сільської культур в образі міста…….....	47
Бричка А. В.	Аскетизм та старецтво як явища духовної культури України XVIII століття…….	53
Вернигоренко О. С.	До проблеми геніальності українського поета-футуриста Михайля Семенка (через призму теорії німецького філософа Іммануїла Канта про геніальність)…….....	59
Волинець В. О.	Віртуалізація культури як об'єкт наукового гуманітарного пізнання……..	66
Dulska O.	The antique model of humanities and sciences of "seven liberal arts" in european education [Античная модель гуманитарно-естественноведческих дисциплин «семи свободных искусств» европейского образования]……	71
Румко Ж. П.	Обласні центри народної творчості як форматори ідей та конструктивних дій у збереженні українських традицій…….	76
Шершова Т. В.	Народна пісня як зразок культурної пам'яті в контексті формування національної ідентичності……...	82

ФІЛОЛОГІЯ

Кундеревич О. В.	Специфіка мовних жанрів та красномовство в ранній християнській філософсько-теологічній думці……..	87
Палєй Т. А., Огороднікова О. В.	Переклад текстів спортивної тематики: особливості та різновиди…….	91

МУЗИКОЗНАВСТВО

Козлін В. Й., Грищенко В. І.	Створення музики у Cakewalk SONAR Platinum (частина 1)……	98
Батанов В. Ю.	Універсалізм творчої діяльності Е.Вілли-Лобоса……..	106
Вакалюк П. В.	Еволюція чи революція: кілька критичних міркувань щодо новітніх систем підготовки виконавця на духових інструментах……..	112
Каблова Т. Б.	Етос музики в українській культурі кінця XX початку XXI ст……	117
Кузьмінський І. Ю.	Середньовічні музичні інструменти на фресці Вознесенської церкви села Лужани, найдавнішого храму української Буковини……	122
Підлипська А. М.	Художня критика хореографії як інтерпретація……...	130
Новакович М. О.	Концепт «національної ідентичності» в музиці та музикознавстві……	135
Степурко В. І., Бардашевська Я. М.	Наративні відмінності творчості сучасних українських композиторів……..	141
Шевченко Л. М.	Фортепіанні сонати Л. Бетховена в репертуарі піаністів Одеси…….	146
Бокоч В. А., Регеша Н. Л.	Фольклор в репертуарі сучасних естрадних вокалістів……	153
Злотник О. Й.	Комунікативна функція музики як засіб художнього спілкування…….	158
Попова А. Б.	Синтез вокальних манер у сучасних українських джазових проектах……	163
Пономаренко І. В.	Інноваційні принципи вокальної освіти О. Благовидової в українській національній вокальній школі…….	167
Білаш О. С.	До історії створення редакцій балету Л. Деліба «Коппелія» на сцені Національної опери України……...	172
Яницький Т. Й.	Українська капела бандуристів Північної Америки імені Тараса Шевченка як мистецький феномен (до сторіччя діяльності)…….	177
Данканич Г. М.	Світ сценічних образів у оперній творчості Гізели Циполи…….	183
Каменська В. Ю.	Українська фортепіанна музика 60 –70-х рр. XX століття як важливий етап її історичного розвитку……	188
Поліщук А. В. , Сабрі С. С.	Роль концертмейстера у процесі впровадження сучасних методик викладання естрадного вокалу……...	194
Шумілова В. В.	Початковий етап становлення творчої особистості Мирослава Михайловича Вантуха (до 80-річчя від дня народження)……..	199
Данилець В. В.	Творчість Олександра Козаренка крізь призму гуцульської стилістики та архетипів……	205
Єрмак І.Ю.	Особливості використання динамічних нюансів у флейтовому виконавстві XVIII століття……..	211

Журба В. В. Передумови виникнення музичного стилю *bebop*…….. 218

Журба Я. О. Головні поняття та терміни блюзової музики…… 223

Кольц І.П. Етапи формування професійного народно-інструментального виконавства в Україні…….. 228

Кузнецова О. О. Лисенкознавчі праці Василя Витвицького до 1939 року…….. 233

Леонтьєв С. А. Роль класичної музики в драматургії ігрового фільму (на прикладах сучасного західноєвропейського та американського кінематографа)…… 238

Овсянніков В. Г. Поп-рок та його соціокультурні функції: український контекст……. 242

Шаріна А. В. Глісандо на клавіатурі як розширена фортепіанна техніка (на прикладі «AQUA SONARE» А. Корсун)…….. 247

Півторацька Л. М. Переспів Псалма 12 Т. Шевченка в сучасних композиторських прочитаннях: до проблеми омузикалення сакральної поезії Кобзаря……. 254

Перова Г. О. Балети В. Вронського на музику українських композиторів в контексті розвитку балетного театру України…….. 260

РЕЦЕНЗІЇ

Станіславська К. І. До питання музичної семіотики. ……... 265

С О Д Е Р Ж А Н И Е

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Овчарук О. В. «Культурное сознание» как концепт теоретической культурологи……..… 3

Гоцалюк А. А. Сохранение традиций в современном украинском декоративно-прикладном искусстве…… 9

Бабушка Л. Д. Фестивизация как ритуализированное арт-пространство в измерениях глобализма и альтерглобализма……... 15

Коваленко Е.Я. Гуманистические («утопические») проекты культуры менеджмента эпохи Возрождения……. 21

Пашкевич М. Е. Становление украинский зрелищной культуры в XX веке……... 29

Руденко С. Б. Музей как медиум…… 35

Руснак Ю. М., Филипчук Н. А. Культурное пространство буковинской свадебной обрядности …… 41

Боголюбова И. В. Репрезентация последствий взаимодействия городской и сельской культуры в образе города…….. 47

Бричка А. В. Аскетизм и старчество как явления духовной культуры Украины XVIII века……. 53

Вернигоренко О. С. К проблеме гениальности украинского поэта-футуриста Михайля Семенко (сквозь призму теории немецкого философа Иммануила Канта о гениальности)…….. 59

Волынец В. А. Виртуализация культуры как объект научного гуманитарного познания…... 66

Дульская О. В. Античная модель гуманитарно-естественноведческих дисциплин «семи свободных искусств» европейского образования…… 71

Румко Ж. П. Областные центры народного творчества как форматоры идей и конструктивных действий в сохранении украинских традиций…… 76

Шершова Т. В. Народная песня как образец культурной памяти в контексте формирования национальной идентичности…… 82

ФИЛОЛОГИЯ

Кундеревич Е. В. Специфика словесных жанров и искусства слова в ранней христианской философско-теологической мысли…… 87

Палей Т. А. Огородникова Е. В. Перевод текстов спортивной тематики: особенности и разновидности…….. 91

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Козлин В. Й., Грищенко В. И. Создание музыки в Cakewalk SONAR Platinum…….. 98

Батанов В. Ю.	Универсализм творческой деятельности Э. Виллы-Лобоса……	106
Вакалюк П. В.	Эволюция или революция: несколько критических соображений о новейших системах подготовки исполнителя на духовых инструментах…	112
Каблова Т. Б.	Этос музыки в украинской культуре конца XX начала XXI столетия	117
Кузьминский И. Ю.	Средневековые музыкальные инструменты на фреске Вознесенской церкви села Лужаны, древнейшего храма украинской Буковины……	122
Пидлыпская А. Н.	Художественная критика хореографии как интерпретация…….	130
Новакович М. А.	Концепт «национальной идентичности» в музыке и музыковедении…….	135
Степурко В.И., Бардашевская Я. Н.	Нарративные отличия творчества современных украинских композиторов….	141
Шевченко Л. М.	Фортепианные сонаты Л.Бетховена в репертуаре пианистов Одессы…….	146
Бокоч В.А., Регеша Н. Л.	Фольклор в репертуаре современных эстрадных вокалистов……	153
Злотник А. И.	Коммуникативная функция музыки как средство художественного общения……	158
Попова А. Б.	Синтез вокальных манер в современных украинских джазовых проектах…..	163
Пономаренко И. В.	Инновационные принципы вокального образования О. Благовидовой в украинской национальной вокальной школы……...	167
Белаш О. С.	К истории создания редакций балета Л. Делиба «Коппелия» на сцене Национальной оперы Украины…….....	172
Яницкий Т. И.	Украинская капелла бандуристов Северной Америки имени Тараса Шевченко как феномен искусства (к столетию деятельности)……	177
Данканич А .М.	Мир сценических образов в оперном творчестве Гизелы Циполы……..	183
Каменская В.Ю.	Украинская фортепианная музыка 60-70-х гг. XX века как важный етап ее исторического развития……	188
Полищук А. В., Сабри С. С.	Роль концертмейстера в процессе внедрения современных методик преподавания эстрадного вокала……...	194
Шумилова В. В.	Начальный этап становления творческой личности Мирослава Михайловича Вантуха (к 80-летию со дня рождения)……...	199
Данилец В. В.	Творчество Александра Козаренка сквозь призму гуцульской стилистики и архетипов……..	205
Ермак И. Ю.	Особенности использования динамических нюансов во флейтовом исполнительстве XVIII века……	211
Журба В. В.	Предпосылки возникновения музыкального стиля *bebop*……....	218
Журба Я. А.	Основные понятия и термины блюзовой музики…….	223

Кольц И. П. Этапы формирования профессионального народно-инструментального исполнительства в Украине……..... 228

Кузнецова О. А Лысенковедческие труды Василия Витвицкого до 1939 года……. 233

Леонтьев С. А. Роль классической музыки в драматургии игрового фильма (на примерах современного западноевропейского и американского кинематографа)…… 238

Овсянников В. Г. Поп-рок и его социокультурные функции: украинский контекст…… 242

Шарина А .В. Глиссандо на клавиатуре как расширенная фортепианная техника (на примере «Aqua Sonare» А. Корсун)…….. 247

Пивторацкая Л. Н. Поэтическое переложение Псалма 12 Т. Шевченко в современных композиторских прочтениях: к проблеме омузыкаливания сакральной поэзии Кобзаря……. 254

Перова А. А. Балеты В. Вронского на музыку украинских композиторов в контексте развития балетного театра Украины…….. 260

РЕЦЕНЗИИ

Станиславская Е. И. К вопросу музыкальной семиотики……. 265

C O N T E N T S

CULTUROLOGY

Ovcharuk O. «Cultural consciousness» as a concept of theoretical cultural studies…… 3

Hotsaliuk A. Preservation of traditions in contemporary Ukrainian decorative and applied art..... 9

Babushka L. Festivation as a ritualized art space in the dimensions of globalism and alterglobalism…… 15

Kovalenko E. Projects of humanisms («utopian») of culture of management of Renaissance age……. 21

Pashkevich M. The development of Ukrainian educational culture in the 20th century……..... 29

Rudenko S. Museum is a message…… 35

Rusnak Yu. Cultural space of Bukovinian wedding ceremony……. 41

Boholiubova I. Representation of the consequences of interaction urban and rural culture in the image of the city…….. 47

Brychka A. Ascetism and eldership (staretstvo) as a phenomenon of spiritual culture of Ukraine in the XVIII century…… 53

Vernyhorenko O. To the problem of genius of the ukrainian poet-futurist Mihatlo Semenko (through the primary of the german philosophy of Immunuil Kant's theory about genius)……. 59

Volynetc V. Virtualization of culture as an object of scientific humanitarian knowledge……. 66

Dulska O. The antique model of humanities and sciences of "seven liberal arts" in european education……... 71

Rumko Zh. Regional centers of folk art as formers of ideas and constructive actions in preserving Ukrainian traditions……. 76

Shershova T. The folk-song performance of Poltava region as a means of national sociocultural identity …… 82

PHILOLOGY

Kunderevich E. Specifics of verbal genres and art of the word in early Christian Philosophical-theological thought……... 87

Paley T., Ogorodnikova H. Translation of texts of sports thematics: features and varieties…… 91

MUSICOLOGY

Kozlin V., Grishenko V. Creation of muziki in Cakewalk SONAR Platinum……... 98

Batanov V.	Universality to creative activity of E. Villa-Lobos …….	106
Vakalyuk P.	Evolution or revolution: several critical reflections on the latest systems for the trumpet performer…….	112
Kablova T.	The ethos of music in the Ukrainian culture of the late XX early XXI century…..	117
Kuzminskyi I.	Medieval musical instruments on the fresco of the Ascension of Jesus Church in Luzhany village, the ancient temple of Ukrainian Bukovyna……	122
Pidlypska A.	Artistic criticism of horeography as interpretation……..	130
Novakovych M.	The concept of "national identity" in music and musicology……	135
Stepurko V., Bardashevska Ya.	Narratives distinctions of the creativity of modern Ukrainian composers…...	141
Shevchenko L.	Piano sonatas of l.Beethoven in repertoire to pianists of Odessa…….	146
Bokoch V., Rehesha N.	Folklore in repertoire of modern pop singers……	153
Zlotnik O.	Communicative Function of Music as a Means of Artistic Communication….....	158
Popova A.	Vocal maner synthesis in modern ukrainian jazz projects……	163
Ponomarenko I.	Innovative principles of vocal education O. Blagovidova in the Ukrainian national vocal school……..	167
Bilash O.	The insides to L. Deliba's creation of the Coppelia ballet version performed on stage of National opera and ballet theatre in Kyiv…….....	172
Yanytskyi T.	The artistic phenomenon of the Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus of North America on the occasion of its centennial……..	177
Dankanych H.	The world of scenic images in Gizela Tsipola's opera creativity……..	183
Kamenska V.	Ukrainian piano music of the 60's and 70's of the twentieth century as an important stage in its historical development…….	188
Polishchuk A., Sabri S.	The accompanist's role in the process of implementation of the pop vocal modern teaching methods……	194
Shumilova V.	The initial stage of the formation of the creative personality of Miroslav Mikhailovich Vantukh (on the 80th anniversary since his birth)……	199
Danylets V.	Creativity of Alexander Kozarenka through the prism of Hutsul style and archetypes…….....	205
Yermak I.	Specifics of using dynamic nuances in the flute performing art of the 18th century…...	211
Zhurba V.	Prerequisites for the emergence of the bebop music style……..	218
Zhurba Y.	Basic concepts and terms of blues music……..	223

Kolts I. Stages of the formation of professional folk-instrumental performances in Ukraine……... 228

Kuznetsova O. Lysenkology papers of Vasyl Vytvytskyi before 1939…… 233

Leontiev S. The role of classical music in the drama of the feature film (on the examples of modern Western European and American cinema)…….. 238

Ovsiannikov V. Pop-rock and its socio-cultural functions: Ukrainian context…….. 242

Sharina A. Glissando on the piano keyboard as extended piano technique (for example of «Aqua Sonare» by A. Korsun)…….. 247

Pivtoratska L. Poetical interpretation of Psalm 12 by T. Shevchenko in the modern composers "readings": to the problem of musicalization of the sacred poetry by Kobzar….. 254

Perova H. V.Vronskyi's ballets on music of ukrainian composers in the context of the development of ballet theater of Ukraine…… 260

REVIEWS

Stanislavska K. To the question of musical semiotics……. 265

Наукове видання

МІЖНАРОДНИЙ ВІСНИК
Культурологія. Філологія. Музикознавство

INTERNATIONAL JOURNAL
Culturology.Philology. Musicology

Випуск II (11), 2018

Редактор	***І. М. Золотар***
Редагування англомовних анотацій і транслітерації	***А. В. Петренко***
Комп'ютерна верстка	***О. В. Тишкевич***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Підписано до друку 27.11.2018. Формат 60х84 $^{1}/_{8}$. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Обл.-вид. арк. 30,76. Наклад 300 прим.

Надруковано:
Товариство з обмеженою відповідальністю
"ІДЕЯ ПРИНТ"
01004, м. Київ, вул. Пушкінська, 41
тел. (044) 393 43 94
e-mail: info@ideaprint.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 5301 від 02.03.2017 р.