ISSN: 2312-4679

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

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

МІЖНАРОДНИЙ ВІСНИК

Культурологія. Філологія. Музикознавство

Випуск I (4), 2015

INTERNATIONAL JOURNAL

Culturology. Philology. Musicology

УДК 168.522+80+78

Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – К. : Міленіум, 2015. – Вип. I (4). – 202 с.

У збірнику наукових праць вміщено 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.

Бібліографія в кінці статей.

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., ст. викладач (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 вересня 2014 року № 1081 як фахове видання з мистецтвознавства, культурології

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 26. 05. 2015 р.

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, 2015

© Федоренко Н. Л., дизайн, 2015

© Автори, 2015

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 008:379.8 (37) (38)

Гончарова Олена Миколаївна,
доктор культурології, доцент,
завідувач кафедри історії України
і музеєзнавства Київського національного
університету культури і мистецтв

ДОЗВІЛЛЯ АНТИЧНОСТІ В КОНТЕКСТІ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ: ІГРИ

У статті здійснено аналіз дозвілля античності у контексті видовищної культури на основі античної літературної рефлексії, зокрема робіт істориків, філософів, письменників й ораторів Давніх Греції і Риму. На ґрунті проведеного дослідження автором виявлено трансформації дозвілля як соціального і гуманітарного досвіду античного суспільства, сутність та зміст ігрових індивідуалізованих та масових форм дозвілля античності. Охарактеризовано ігровий контекст видовищної культури як соціально-культурного явища.

Ключові слова: *дозвілля, видовищна культура, ігри, Давня Греція, Давній Рим.*

***Гончарова Елена Николаевна*,** доктор культурологии, доцент, заведующая кафедрой истории Украины и музееведения Киевского национального университета культуры и искусств

Досуг античности в контексте зрелищной культуры: игры

В статье осуществлен анализ досуга античности в контексте зрелищной культуры на основе античной литературной рефлексии, в частности работ историков, философов, писателей и ораторов Древних Греции и Рима. На основе проведенного исследования автором выявлены трансформации досуга как социального и гуманитарного опыта античного общества, сущность и содержание игровых индивидуализированных и массовых форм досуга античности. Охарактеризован игровой контекст зрелищной культуры как социально-культурного явления.

Ключевые слова: досуг, зрелищная культура, игры, Древняя Греция, Древний Рим.

***Goncharova Olena*,** Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, the Head of History of Ukraine and Museology Chair of Kyiv National University of Culture and Arts

Leasure of antiquity in the context of spectacle culture: games

In the article the analysis of leisure of antiquity is carried out in the context of spectacle culture on the basis of ancient literary reflection, in particular works of historians, philosophers, writers and speakers of Ancient Greece and Rome. On the basis of the conducted research an author found out transformations of leisure as social and humanitarian experience of ancient society, essence and maintenance of the playing individualized and mass forms of leisure of antiquity. The playing context of spectacle culture is described as the social and cultural phenomenon.

Key words: leisure, spectacle culture, games, Ancient Greece, Ancient Rome.

Дозвіллю античності, як і окремим його формам, присвячена численна наукова і науково-популярна література. Автори деяких з цих філософських, історичних, літературних, педагогічних, культурологічних досліджень самі вже стали класиками і незаперечними авторитетами у цій царині: С. Аверінцев, Я. Буркхард, В. Дмитренко, О. Лосєв, Ф. Коуел, К. Куле, А. Мазаєв, Г. Нікітіна, А. Обертинська, В. Рябков, Х. Хефнер, А. Чечетін та ін. Утім, зосереджуючись на античному дозвіллі як, передусім, вільному часі, кількість і якість якого позначає міру суспільного багатства греків, трансформаційних змінах римської дозвіллєвої культури, визначаючи античне дозвілля як схоле, інтелектуальний і видовищний otium, часто недостатньо звертають увагу на той момент, що виступи спортсменів, як і поетів, рапсодів і акторів, гладіаторів були публічними, то ж складали елемент тогочасних видовищ – прообразів сучасних культурно-дозвіллєвих, а останнім часом – завдячуючи телебаченню – і розважальних шоу.

З іншого боку, у дослідженнях, присвячених дозвіллю (Г. Аванесова, О. Генкіна, О. Клюско, І. Петрова, Б. Чумаченко), іграм, розвагам і видовищам античного світу зазвичай приділялося менше уваги. Тому автор статті ставить собі мету – показати, як саме поставало дозвілля античності в контексті видовищної культури Давніх Греції і Риму.

Нові підходи до вивчення історичного, культурологічного процесу розширюють можливості у дослідженні дозвілля як соціально-культурного явища, виявленні місця дозвілля античності у системі культурологічних знань і необхідності визначити магістральні напрями у дослідницькому пошуку. На погляд О. Клюско, розгляд дозвілля в культурологічному контексті доповнює уявлення про людське суспільство

© Гончарова О.М., 2015

минулих епох як цілісних динамічних систем. Дослідження відповідає нагальному завданню, яке постає нині перед культурологією, – опису всіх видів людської діяльності та їх глибинних основ, які закладені в культурній традиції їх соціального універсуму [5, 33-34].

Становлення і формування індивідуальних та колективних форм дозвілля античності, особливості культурно-дозвіллєвої практики, специфіку видовищної культури античності можна дослідити, здійснюючи аналіз епінікій Піндара, творів Ксенофонта, Марка Тулія Цицерона, Гая Светонія Транквілла, анналів Публія Корнелія Тацита, життєписів Плутарха, літературних праць Гая Петронія Арбітра, листів Гая Плінія Молодшого, творів Атенея, Макробія Феодосія та ін.

Елементи видовищної культури античності численні і різноманітні: спортивні змагання, театральні вистави і хори, релігійні свята – проходження донаторів, ігри на честь богів; змагання поетів, виступи рапсодів, циркачів і акторів. Сюди ж відносилися і виступи ораторів: у народному зібранні Афін, на Римському форумі, виступи в геліеї, ареопазі, сенаті.

Аксіологічні принципи дозвілля античного соціуму базувались на політичній та особистій свободі учасників дозвілля, пріоритеті політеїстичної релігії та державної ідеології, активному розвитку образотворчої, літературної, драматичної творчості. Особисті успіхи, персональні тріумфи й апофеози переможців панеллінських змагань-агонів, таких як Олімпійські ігри, розцінювались як героїчні діяння на користь полісної koinonia, без присмаку егоїзму чи індивідуалізму; слава таких діянь автоматично записувалась на рахунок рідного міста [26, 11-12].

Диференціація в дозвіллі відбувається за формами участі вільних громадян – дозвіллєві заняття, які виконуються вдома, і ті, що відбуваються у суспільних місцях, на міській вулиці. Домашні та позадомашні заняття пов'язані з традиційними іграми, спортивними змаганнями, котрі потребували або прямої участі людини, або спостереження за їхнім ходом. Спостерігати змагання як велике видовище для грека є теж великою життєвою насолодою.

Мірою суспільного багатства давніх греків стають вільний час, кількість і якість дозвілля. Греки цінують владу, політику, війну як виставку arete, дозвілля, спорт, фізичну культуру, але зневажливо ставляться до фізичної праці і несхильні пишатися професіоналізмом, маючи антигесіодівські настанови. Серед культурних цінностей превалює калокагатія як ідеал людини. Агора, палестра, симпосій, театр, суд – найбільш відвідувані місця для греків. Те, що греки споруджували, було їм потрібно в основному для гри, дозвілля, свят та розваг – гімназії, палестри, театри, одеони, пізніше іподроми в кожному місті як необхідна умова еллінського способу життя. Грецький otium, вільні години, дні, місяці та роки присвячувалися спілкуванню і спорту, святам і змаганням, ігровим формам життя взагалі. Автентична стихія грецького життя, крім політики як заняття найбільшої ваги, – це стихія дозвіллєва, ігрова, часто святкова, видовищна, і в першу чергу це стихія змагань-агонів. Історик і культурфілософ XIX ст. Я. Буркхардт визначав грецьку культуру як агоністичну. Давні римляни теж любили агони, видовища, проте скоріше перебували у ролі пасивних глядачів, ніж учасників, зневажаючи гладіаторів як злочинців і акторів як комедіантів. На думку Б. Чумаченка, культурна і психотерапевтична функція агону полягала в тому, щоб дати вихід жадобі слави, яка переповнювала еллінську душу [26, 57].

Найвідоміший грецький агон – *Олімпійські ігри* (поч. дат. 776 р. до н.е.) – змагання атлетів в Олімпії (область Еліда в Пелопоннесі). Олімпіоніки, переможці олімпійських агонів, вважалися найкращими громадянами, еталоном грецької людини і вшановувалися різноманітними правами і привілеями, відзнаками, зокрема проедрією (почесними місцями на лавах під час ігор), лавровим вінком у Олімпії, вінком з дикої селери на *Істмійських іграх*. У першу чергу вшанування чемпіонам влаштовували їх рідні поліси. Як пише французька дослідниця К. Куле у праці «ЗМІ у Давній Греції: твори, промови, розвідки, мандри», в Афінах Солон встановив винагороду у 500 драхм за перемогу у Олімпійських іграх, і у 200 драхм – у Істмійських. Ксенофан згадує, що з VI ст. до н.е. чемпіонів годували за рахунок казни і видавали грошову суму, достатньо велику для передання у спадок. Увечері того ж дня проводилась святкова хода, або komos [8, 178]. Під час святкувань співали гімни на честь богів, на честь переможців складались оди (енкомії, епінікії). Зокрема, Піндар присвятив «Першу Піфійську оду до Гієрона, переможця в змаганні на колісницях»: «Золота кіфаро Феба, й кудрефіалкових дів – ясних Муз – суспільне добро! Чує вихід хору тебе – святкувань зачин, і співці коряться грі твоїй, для свят провідним наколи ти заспівам першоряд кладеш струнозрушувана[16, 155]. … в піфійських бігах міста Етни виголосив оповісник на Гієрона ім'я, перемогу між колісниць» [16, 158].

Окрім вінка, винагороди, процесій і святкувань, складання гімнів (епінікій Піндара, присвячених переможцям чотирьох ігор Греції; Симоніда), переможцям могли встановлювати пам'ятники, статуї. Павсаній дає ретельний опис статуй, які він бачив у святилищі Олімпії у II ст. до н.е. Спочатку їх робили з дерева, потім почали відливати з бронзи. Як пише Лукіан, статуї виготовлювалися у повний зріст [8, 179].

Центром регулярних всегрецьких агонів, пов'язаних з релігійним життям Греції, також були Дельфи (*Піфійські ігри* на честь Аполлона), Корінф (*Істмійські ігри* на честь Посейдона), та Арголіда (*Немейські ігри*). Ці «парадигмальні» панеллінські агони проводилися і на локальному, регіональному рівні, наприклад Паніонії. Відомі з історії приклади змагання епічних поетів Гомера і Гесіода, трагічних поетів Есхіла, Софокла та Евріпіда, філософів Сократа і Протагора, ораторів Демосфена та Есхіна, музик, співців та ін. Отже, агоністика є універсальною ігровою формою, ігровим принципом, який організовує заняття філософією, красномовством, софістикою, поезією, театральним мистецтвом, пластикою, служінням Аполлону і Музам.

Як і в Греції, походження римських ігор, свят і видовищ невіддільне від історії місцевих вірувань, культів і релігійних обрядів. Давні італійці не знали антропоморфізму, і тільки під впливом етрусків, а пізніше греків римляни почали представляти своїх богів і богинь у людській подобі. Якщо в Греції шанували Діоніса й Афіну як покровителів найважливіших галузей економіки – виноградарства і розведення олійних культур, відзначали свята Лікеї, Малі та Великі Діонісії, то в Італії охоче віддавали почесті божествам землеробів: Церері і Марсу, який лише з часом став всесильним патроном міста Риму, вважаючись батьком Ромула. Серед найбільш поширених римських ігор варто відзначити *Агоналії* (січень, травень, грудень), *Мегалезійські ігри* – свято Великої Матері богів (березень), *Рибні ігри* (червень), *Римські ігри* – свято Юпітера, Юнони і Мінерви (вересень), *Римські ігри* – свято Юпітера, Юнони і Мінерви (листопад) та ін.

Переможців ігор, змагань у римській імперії вшановували, про що пише Пліній Молодший у листі до імператора Траяна, «атлети, владика, вважають те, що ти встановив для іселастичних змагань, повинне їм видаватися відразу ж з того дня, в який вони були увінчані: на їхню думку, значення має не той день, коли вони в'їхали в своє рідне місто, а той, коли вони перемогли в змаганні і тим отримали право на в'їзд» [17, Кн. X, 118].

Окреме місце в житті римлян посідали свята Сатурналії. Як пише римський філософ і філолог Макробій Феодосій у своїй праці «Сатурналії», «правильніше говорити «Сатурналіям – Сатурналій (Saturnalibus... Satumalium)», ніж «Сатурналіїв» [10, Кн. 1, II, 5]. Під час улюбленого свята, яке тривало з 17 по 23 грудня, римляни надсилали одне одному подарунки, запалювали свічки, рабів частували за одним столом з господарями. Макробій згадує ті часи, коли, «…киренці увінчуються свіжими смоквами і надсилають одне одному пироги... тоді ще не розподіляли [людей] за [їхнім] станом на рабів і вільних. …під час Сатурналій рабам надається повна свобода [10, Кн. 1, VII, 25-26]. Ігри, які проводились на перехрестях на свято Компіталій, було відновлено, як пише Макробій, за часи правління Тарквінія Гордого для ларів. Компіталії (compitorum – перехрестя доріг) супроводжувалися людськими (дитячими. – О. Г.) жертвоприносеннями, які було скасовано лише консулом Юнієм Брутом після повалення Тарквінія і замінено на застосування голівок часнику і маку [10, Кн. 1, VII, 34-35].

Плутарх у «Порівняльних життєписах. Цезар» детально розглядає особливості свята Луперкалій, яке в давнину було святом пастухів. Давньогрецький історик дивується, як багато молодих людей із знатних сімейств і навіть особи, що обіймають вищі державні посади, під час свята «пробігають оголеними через місто і під сміх, під веселі жарти зустрічних б'ють усіх, хто попадеться їм на дорозі, кудлатими шкурами. Багато жінок, у тому числі і ті, що займають високе суспільне положення, виходять назустріч і навмисне, як у школі, підставляють обидві руки під удари. Вони вірять, що це полегшує пологи вагітним, а бездітним допомагає понести» [18, 61].

У культурах античності були сформовані традиції, які дозволяли об’єднати велику кількість людей під час загальних свят. Спільні свята, які сягали корінням у давні обряди, були пов’язані як з релігією, так і з народними календарно-трудовими звичаями. На таких святкуваннях були розповсюджені видовищно-розважальні вистави, які стали першими в історії масовими заходами [1, 20]. Свята поділялися на загальнодержавні та свята нижчого рангу; офіційні та сімейні; сільські та міські; ті, які справлялися постійно, або від випадку до випадку; свята окремих божеств і професій.

Особливу роль у проведенні свят відігравали жерці. До обов’язків жерців, як пише Марк Тулій Цицерон в промові «Про відповіді гаруспиків», входило ведення тенсами, колісницями, вступними піснеспівами, іграми, литтям жертви, бенкетом з приводу ігор…Все встановлене та належне при іграх було дотримано з повним благоговінням та повагою до усіх приписів» [23, 189].

Видовищний характер античної, особливо давньоримської, культури був настільки яскраво вираженим, що проведення *ігор,* наприклад, перетворилося згодом на важливу складову внутрішньої політики. Так, новообрані римські еділи були зобов’язані, разом з іншими питаннями міського управління, вирішувати і проблему розваг міського населення (курульний едилітет як патриціанська магістратура був створений в Римі ще у 366 р. до н. е.). Зважаючи на це, кандидати на цю посаду у своїх передвиборчих «програмах» обіцяли ті чи інші видовищні ексклюзиви. Розважально-видовищний момент політики був настільки вагомий, що був прийнятий закон (Туліїв закон) проведений у 63 році до н.е. Марком Тулієм Цицероном, який, між іншим, забороняв кандидатам на вищі посади в римській республіці влаштовувати видовища для народу з метою підкупу виборців.

Сам Цицерон напередодні вступу на посаду еділа проголошує, що іграми, які він запропонує римському народові після обрання, будуть його виступи з «доповідями з державних справ і про безчесних людей». «Це й будуть, – стверджує Цицерон в перший промові «Проти Гая Верреса», – ті ігри, які я як еділ, влаштую для римського народу…» [24, 53].

Римляни цінували міську владу не тільки за хліб, але й за *видовища*. Тому кожен новий еділ намагався вразити римлян чимось незвичним і тим їм сподобатися. Наприклад, Луций Ліциній Красс, перебуваючи на посаді курульного еділу разом із іншим еділом – Квінтом Муцієм Сцеволою під час проведення ігор у 103 р. до н.е. вперше показали римлянам левів, а інший курульний еділ Гай Клавдій Пульхр під час проведення ігор 99 року до н.е. розважив мешканців Вічного міста демонстрацією слонів.

Як пише Цицерон у «Другій філіппіці проти Марка Антонія», імператор Гай Юлій Цезар «гладіаторськими іграми, спорудженнями, щедрими роздаваннями, іграми він залучив на свій бік неспокушений натовп; своїх прибічників прив’язав до себе нагородами» [25, 319]. У серпні 46 р. до н.е. Цезар відсвяткував пишний тріумф на честь перемоги над Галлією, Єгиптом, Понтом і Африкою. Святкування

тривали чотири дні, ще один день був спеціально відведений для відпочинку. Одразу після тріумфу він щедро розплатився зі своїм військом, зокрема рядовий воїн отримав 5000 аттичних драхм, центуріон – удвічі більше, трибуни й начальники кінноти – вчетверо. Усім мешканцям Риму було видано по 400 сестерціїв кожному, по 10 модіїв зерна (1 модій – 8,704 л. – О. Г.) і по 10 фунтів масла. Для народу було влаштовано велике пригощання на 22 тисячі столів, а також видовища, ігри, у яких брали участь піхотинці, кіннота і навіть бойові слони [21, 270].

Водночас, як пише Г. Хефлінг, зростає популярність гладіаторських боїв серед публіки. Як засвідчує римський комедіограф Теренцій, в 160 р. до н.е. довелося несподівано перервати виставу його п'єси «Свекруха», оскільки поширилися чутки про те, що саме в цей час почнеться бій гладіаторів на похоронних іграх в честь Емілія Павла, події, якої, звичайно, ніхто не хотів пропустити [22].

Можливостей для дозвілля було набагато більше, ніж передбачала кількість святкувань, бо робочий день тривав всього шість годин: ті, кому доводилося трудитися, припиняли роботу опівдні, о сьомій годині римського дня. Розпорядок дня в Римі (його дотримувалися переважно заможні люди) у викладі Марціала: «Перші дві ранкові години – salutatio (прийом клієнтів, розбір їх справ і прохань); від 3 до 5 (тобто з 9 до 11 години – праця (labores); від 6 до 7 (тобто від 11 до 1 години) – відпочинок; о 8-й год (від 1 до 2 години) – гімнастичні вправи; 9 – 10 (від 2 до 3 години) – обід, який зазвичай затягується до темряви» [6]. Макробій Феодосій відзначає, що у святкові дні бувають священні діяння, бенкети, ігри, відпочинок; виокремлює будні дні, у які треба бути присутнім у справах, дні зборів, відстроченого суду, виклику до суду, війни; визначає, що змішані дні діляться усередині себе [10, Кн. 1, XVI, 3].

У містах південної частини Західної Європи та на ближньому Сході дозвіллям є відвідування терм, яке згодом стає традиційним засобом оздоровлення, задоволення, соціального спілкування, ігор і розваг і отримає розповсюдження у багатьох країнах світу [1, 19].

Публічні лазні, починаючи з II століття до н.е., коли вони були невеликими, суто практичними «приміщеннями для миття» і призначалися тільки для чоловіків, приголомшливо виросли в розмірі, у величі і в зручностях в період імперії. Адже *терми* були не просто будівлями, де будь-хто, заплативши один квадрант – quadrans (чверть асса, найдрібніша римська монета), міг прийняти ванну; швидше вони були величезними *центрами відпочинку*, обладнаними гімнастичними залами, садами, бібліотеками і читальнями на додаток до самих термів.

Важливість терм для населення засвідчують листи Плінія Молодшого, написані до імператора Траяна у 111–113 рр. н.е. з Віфінії, у яких він пише, що клавдіополіти, в долині, під самою горою, не стільки будують, скільки викопують величезну лазню, при чому на ті гроші, котрі булевти надали раді з твоєї милості, чи вже внесли за свій вступ, чи зберуть за нашою вимогою. «Побоююсь, що там будуть погано використані суспільні кошти, й те, що дорожче усяких грошей: твій подарунок. Я змушений просити тебе, надійшли архітектора для огляду не лише театру, але й цих лазень: нехай він вирішить, чи завершувати якось після здійснених витрат почате будівництво…» [17, X, 39].

Ще одне популярне заняття заможних людей пов'язано з влаштовуванням бенкетів, які у греків мають більш філософський зміст і розважальну спрямованість у римлян. Твір «Софісти за обіднім столом» письменника III ст. н.е. Атенея відображав уже типове явище і свідчив, що інтелектуальний рівень бенкетів поступово знижувався. Один із учасників бенкету – Ульпіан – порівнює кініків, які присутні на бенкеті, із флейтистками і танцівницями, які «псують всю насолоду бесіди». Промови їх під час бенкету надзвичайно довгі, формального характеру. І цитує Платона, відмічаючи, що «вульгарні люди внаслідок браку освіченості, нездатні розважати одне одного на бенкеті засобами своїх власних промов і бесід, багато платять флейтисткам, наймаючи чужий голос – голос флейт і сходяться аби його слухати» [9, 291].

Поширеною розвагою на бенкеті – симпосії – стала *гра в коттаб*, змагання на влучність попадання рештками вина з бокалу у металеву чашу – коттабій. Сюжет симпосіїв і гри в коттаб знайшов своє відображення на давньогрецьких вазах, кратерах, кіліксах. Гра в коттаб висвітлюється у творах Есхіла, Софокла, Евріпіда, Арістофана та ін. У коміко-еротичному романі «Сатирикон» давньоримський автор Гай Петроній Арбітр іронічно зображує *бенкет,* який поступово перетворюється на видовище. Автор описує співи рабів, вельми делікатний педикюр для гостей перед застіллям Трімальхіона, багатого вискочки, розповідає про чудові смачні наїдки, столітнє опімське вино, підкреслює елементи видовища під час бенкету. Як пише Петроній Арбітр, «внесли велику тацю, на якій був великий вепр. Голову його прикрашала шапка вільновідпущеника. З його іклів звисали два кошики з пальмового листя, один наповнений свіжими, другий – сушеними фініками… Бородатий велетень… витяг мисливський ніж, щосили вдарив ним вепра в бік, і звідти несподівано вилетіла ціла зграя дроздів. Птахолови з прутиками, змащені клеєм, стояли напоготові і вмить виловили пташок, що літали по їдальні. …з розверженої стелі спускається велетенський обруч, знятий, мабуть, із якоїсь велетенської бочки, а з нього звисають золоті вінки з алебастровими флаконами, наповненими парфумами» [15, 551-560]. Поєднання обіду з розвагами можна зустріти й у листах давньоримського письменника та адвоката Плінія Молодшого до його друга Генітора, якому був огидний надзвичайно розкішний обід, бо блазні, кінеди і дурні пленталися між столами. Як пише Пліній, «у мене немає нікого з них, але я терплю людей, які їх тримають. А чому у мене їх немає? Бо мене нітрохи не захоплює як кумедна несподіванка розслаблений жест кінеда, пустощі блазня, дурість дурня» [17, IX, 17].

Пліній Молодший у своїх листах неодноразово пише про дозвілля, різні види й форми сільського та міського відпочинку, зокрема про дозвілля (17, IX, 32), відпочинок на віллі [17, I, 3; I, 9; IX, 7; IX, 36, IX, 40], про відпочинок і розваги на морі [IX, 33], про бенкет [I, 15; IX, 17], про збір винограду, вино [17, IX, 20], про циркові ігри, перегони колісниць [17, IX, 6; IX, 23], про організацію релігійних свят в контексті перебудови храму у власному маєтку [17, IX, 39], про будівництво дозвіллєвих інституцій театру, терм у листах до імператора Траяна [17, X, 39], про нагороду атлетів за перемогу в іселастичних змаганнях у листах до імператора Траяна [17, X, 118] та ін.

Як пише В. Дмитренко, вже за часів правління імператора Октавіана Августа різні роздачі для римської бідноти та безкоштовні видовища влаштовувалися не час від часу, як за часів Римської республіки, а постійно, ставши гарантованим привілеєм жителів Рима. З боку Октавіана це не була лише щедрість, а й своєрідний превентивний захід, спрямований на запобігання голодним бунтам і всіляким протестам [4, 253]. У документі «Res gestae divi Augusti» імператор Октавіан Август докладно описує статистику *масових видовищ, ігор* та витрати на них. «…Під час свого 13-го консульства я уперше влаштував Марсові ігри, які після цього влаштовували щорічно за постановою сенату консули разом зі мною. Від свого імені чи від імені моїх синів і онуків я 26 разів влаштовував для народу цькування африканських звірів у цирку, або на форумі, або в амфітеатрах. При цьому було винищено 3500 тварин» [22].

Серед організаторів ігор варто відмітити імператора Клавдія, який часто показував великі та численні видовища, і не тільки звичайні й в звичайних місцях: він придумував нові і поновлював давні. Як пише римський історик Гай Светоній Транквілл у біографії римських імператорів «Життя дванадцяти цезарів. Божественний Клавдій», *циркові ігри* він нерідко влаштовував навіть у Ватикані, іноді показуючи після кожних п'яти заїздів травлю звірів. «У Великому Цирку він… виділив особливі місця для сенаторів, які раніше сиділи разом з усіма. Тут, крім колісничних змагань, він представляв і троянські ігри та африканські цькування за участю загону преторіанських вершників на чолі з трибунами і самим префектом, а також виводив фессалійських кіннотників з дикими биками, яких вони ганяють по всьому цирку, заскакують знесиленим на спину і за роги шпурляють їх на землю» [19, V, 21].

Римський історик Публій Корнелій Тацит в своїх «Анналах» відмічає серед жвавих захоплень іншого імператора Нерона (пасерба Клавдія. – О. Г.) таке заняття як «правити кіньми на ристалищі» [36, XIII, 3]. Навіть сам Тацит перебував у ролі жерця-квіндецимвіра, організатора під час секулярних ігор, влаштованих імператором Клавдієм. «Під час ігор, що відбувалися в цирку в присутності Клавдія, підлітки із знатних сімейств, і серед них Британнік, син імператора, і Луцій Доміцій (Нерон. – О. Г.) … давали на конях троянську виставу» [20, XI, 10].

Якщо в Греції видовища були однією з форм культових торжеств, формою шанування богів, свого роду містеріями, а крім того, довго зберігали характер змагальний, агоністичний, то в Римі видовища розглядалися виключно як величні масові розваги [1, 21]. У культурно-дозвіллєвій сфері у Давньому Римі індивідуалізованим формам дозвілля все частіше протиставлялися масові, домашнім – суспільно-організовані, інтелектуальні види занять зсувалися у бік фізичних, духовні розвиваючі форми дозвілля почасти замінювалися видовищами, які охоплювали одночасно тисячі людей. Український культуролог І. Петрова зауважує, що зміцнення в державі верховної влади обумовлює виникнення тріумфів та релігійно-політичних свят (передусім, свят імператорів – феномену Римської імперії). Досить часто такі ігри проводяться за рахунок держави, що суттєво відрізняє їх від видовищ сакрального змісту, або ж організовуються на субсидії чиновників, які мріють про відповідні державні посади [14]. Дозвілля в епоху Античності було не просто формою побутової чи суспільної поведінки, а певною мірою віддзеркалювало життєві та політичні позиції, слугувало важливим критерієм оцінювання соціальної ролі людини в громаді, відображало соціально-культурні трансформації в суспільстві. Дозвіллєва трансформація простежувалась у повсякденному житті: якщо для грека справою честі була перемога в агонах, то для римлянина – інститут клієнтели та його розширення; у Греції цінувалася активна особиста участь у народних змаганнях, у Римі – урочисті жертвопринесення певному божеству або ж уболівання за спеціально навченими учасниками змагань; у Греції сповідувався культ краси вільної особистості, у Римі – культ влади і сили. Тому дозвілля як соціально-культурного явища серед римських цінностей немає, дозвілля як духовна категорія не може бути предметом бажань і устремлінь римлянина.

Дослідження античного дозвілля в контексті видовищної культури відкривають нові можливості для реалізації історико-культурного досвіду епохи античності, для збагачення змісту сучасного дозвілля, оптимізації сучасних методик організації культурно-дозвіллєвої діяльності.

Література

1. Аванесова Г. А. Культурно-досуговая деятельность: теория и практика организации: учеб. пос. / Галина Алексеевна Аванесова. – М.: Аспект Пресс, 2006. – 236 с.
2. Буркхард Якоб. Век Константина Великого / Якоб Буркхард. – М.: Центрполиграф, 2003. – 367 с.
3. Генкина Е. В. Ценности античного досуга как социально–культурная система: дис. … канд. пед. наук: 13.00.05. / Елена Владимировна Генкина. – СПб., 1998. – 217 с.
4. Дмитренко В. Октавіан Август. Народження Римської імперії / Володимир Дмитренко. – Львів: Кальварія, 2011. – 272 с.

5. Клюско Е. М. Досуг в контексте современных взглядов на историографию / Елена Михайловна Клюско // Социально-культурная деятельность: опыт исторического исследования. – М.: МГУКИ, 2007. – 143 с.

6. Коуэл Ф. Древний Рим. Быт, религия, культура [Електронний ресурс] / Франк Коуэл. – М.: Центрполиграф, 2006. – Режим доступу: http://historylib.org/historybooks/Drevniy-Rim--Byt--religiya--kultura/

7. Ксенофонт. Пир / Ксенофонт; пер. с греч. // Сократические сочинения. – М.: Мир книги, 2007. – С. 180-216.

8. Куле К. СМИ в Древней Греции : сочинения, речи, разыскания, путешествия... / Коринна Куле; пер. с франц. С. В. Кулланды. – М.: Новое лит. обозрение, 2004. – 256 с.

9. Лосев А.Ф. Римско-эллинистическая эстетика I-II вв. н.е. / А.Ф. Лосев. – М.: МГУ, 1979. – 415 с.

10. Макробий Феодосий. Сатурналии / Макробий Амвросий Феодосий; пер. В. Т. Звиревич. – М.: Кругъ, 2013. – Т. 4. – С. 1-35.

11. Никитина Г. Я. История культурно-досуговой деятельности: учеб. пос. / Галина Яковлевна Никитина. – М.: МГУК, 1998. – 65 с.

12. Обертинська А. П. Історія масових свят: навч. посіб. / Анеля Петрівна Обертинська. – К.: НМК ВО, 1992. – 128 с.

13. Петрова І. В. Дозвілля у теоретичних рефлексіях : монографія / Ірина Владиславівна Петрова. – К.: НАКККіМ, 2012. – 296 с.

14. Петрова І. В. Форми дозвілля в античності: культурологічний потенціал [Електронний ресурс] / Ірина Владиславівна Петрова. – Режим доступу http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_8_45.php

15. Петроній Арбітр. Сатирикон / Гай Петроній Арбітр // Антична література: хрестоматія. – К.: Рад. школа, 1968. – С. 551-560.

16. Піндар. Перша Піфійська ода до Гієрона, переможця в змаганні на колісницях / Піндар; пер. В. Державіна // Антична література : хрестоматія. – К. : Рад. шк., 1968. – С. 154–160.

17. Письма Плиния Младшего: Кн. I-X / Гай Плиний Цецилий Секунд; изд. подгот. М. Е. Сергеенко, А. И. Доватур. – 1982. – 407 с.

18. Плутарх. Сравнительные жизнеописания в двух томах. Цезарь [Електронний ресурс] / Плутарх; под. ред. С. С. Аверинцева. – М.: Наука, 1994. – Т. 2. – (Литературные памятники). – Режим доступу: http://krotov.info/acts/02/plu/tarh_00.htm

19. Светоний Г. Т. Жизнь двенадцати цезарей [Електронний ресурс] / Гай Светоний Транквилл; Пер.с лат., предисл. и послесл. М. Гаспарова. – М.: Худ. лит., 1990. – 255 с. – Режим доступу: http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1354644432

20. Тацит Корнелий. Анналы / Корнелий Тацит; пер. с лат.// Анналы. Малые произведения. История. – М.: АСТ; Ладомир, 2001. – 992с.

21. Утченко С. Л. Цицерон и его время / Сергей Львович Утченко. – М.: Мысль, 1972. – 390 с.

22. Хефлинг Х. Римляне, рабы, гладиаторы: Спартак у ворот Рима [Електронний ресурс] / Хельмут Хефлинг. – М.: Центрполиграф, 2010. – Режим доступу: http://historylib.org/historybooks/KHelmut-KHefling_Rimlyane--raby--gladiatory-Spartak-u-vorot-Rima/2

23. Цицерон Марк Туллий. Речь об ответах гаруспиков / Марк Туллий Цицерон // Речи в двух томах. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. – Т.2. – С.181– 204.

24. Цицерон Марк Туллий. Речь против Гая Верреса (Первая сессия) / Марк Туллий Цицерон // Речи в двух томах. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. – Т.1. – С.44–58.

25. Цицерон Марк Туллий. Вторая филиппика против Марка Антония / Марк Туллий Цицерон // Речи в двух томах. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. – Т.2. – С.285–319.

26. Чумаченко Б. М. Вступ до культурології античності. Стародавня Греція: навч. посіб. / Борис Миколайович Чумаченко. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2003. – 100 с.

References

1. Avanesova G. A. Kul'turno-dosugovaia deiatel'nost': teoriia i praktika organizatsii: ucheb. pos. / Galina Alekseevna Avanesova. – M.: Aspekt Press, 2006. – 236 s.

2. Burkkhard Iakob. Vek Konstantina Velikogo / Iakob Burkkhard. – M.: Tsentrpoligraf, 2003. – 367 s.

3. Genkina E. V. Tsennosti antichnogo dosuga kak sotsial'no–kul'turnaia sistema: dis. … kand. ped. nauk: 13.00.05. / Elena Vladimirovna Genkina. – SPb., 1998. – 217 s.

4. Dmytrenko V. Oktavian Avhust. Narodzhennia Rymskoi imperii / Volodymyr Dmytrenko. – Lviv: Kalvariia, 2011. – 272 s.

5. Kliusko E. M. Dosug v kontekste sovremennykh vzgliadov na istoriografiiu / Elena Mikhailovna Kliusko // Sotsial'no-kul'turnaia deiatel'nost': opyt istoricheskogo issledovaniia. – M.: MGUKI, 2007. – 143 s.

6. Kouel F. Drevnii Rim. Byt, religiia, kul'tura [Elektronnii resurs] / Frank Kouel. – M.: Tsentrpoligraf, 2006. – Rezhim dostupu: http://historylib.org/historybooks/Drevniy-Rim--Byt--religiya--kultura/

7. Ksenofont. Pir / Ksenofont; per. s grech. // Sokraticheskie sochineniia. – M.: Mir knigi, 2007. – S. 180-216.

8. Kule K. SMI v Drevnei Gretsii : sochineniia, rechi, razyskaniia, puteshestviia... / Korinna Kule; per. s frants. S. V. Kullandy. – M.: Novoe lit. obozrenie, 2004. – 256 s.

9. Losev A.F. Rimsko-ellinisticheskaia estetika I-II vv. n.e. / A.F. Losev. – M.: MGU, 1979. – 415 s.
10. Makrobii Feodosii. Saturnalii / Makrobii Amvrosii Feodosii; per. V. T. Zvirevich. – M.: Krug", 2013. – T. 4. – S. 1-35.
11. Nikitina G. Ia. Istoriia kul'turno-dosugovoi deiatel'nosti: ucheb. pos. / Galina Iakovlevna Nikitina. – M.: MGUK, 1998. – 65 s.
12. Obertynska A. P. Istoriia masovykh sviat: navch. posib. / Anelia Petrivna Obertynska. – K.: NMK VO, 1992. – 128 s.
13. Petrova I. V. Dozvillia u teoretychnykh refleksiiakh : monohrafiia / Iryna Vladyslavivna Petrova. – K.: NAKKKiM, 2012. – 296 s.
14. Petrova I. V. Formy dozvillia v antychnosti: kulturolohichnyi potentsial [Elektronnyi resurs] / Iryna Vladyslavivna Petrova. – Rezhym dostupu http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_8_45.php
15. Petronii Arbitr. Satyrykon / Hai Petronii Arbitr // Antychna literatura: khrestomatiia. – K.: Rad. shkola, 1968. – S. 551-560.
16. Pindar. Persha Pifiiska oda do Hiierona, peremozhtsia v zmahanni na kolisnytsiakh / Pindar; per. V. Derzhavina // Antychna literatura : khrestomatiia. – K. : Rad. shk., 1968. – S. 154–160.
17. Pis'ma Pliniia Mladshego: Kn. I-X / Gai Plinii Tsetsilii Sekund; izd. podgot. M. E. Sergeenko, A. I. Dovatur. – 1982. – 407 s.
18. Plutarkh. Sravnitel'nye zhizneopisaniia v dvukh tomakh. Tsezar' [Elektronnii resurs] / Plutarkh; pod. red. S. S. Averintseva. – M.: Nauka, 1994. – T. 2. – (Literaturnye pamiatniki). – Rezhim dostupu: http://krotov.info/acts/02/plu/tarh_00.htm
19. Svetonii G. T. Zhizn' dvenadtsati tsezarei [Elektronniy resurs] / Gai Svetonii Trankvill; Per.s lat., predisl. i poslesl. M. Gasparova. – M.: Khud. lit., 1990. – 255 s. – Rezhim dostupu: http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1354644432
20. Tatsit Kornelii. Annaly / Kornelii Tatsit; per. s lat.// Annaly. Malye proizvedeniia. Istoriia. – M.: AST; Ladomir, 2001. – 992s.
21. Utchenko S. L. Tsitseron i ego vremia / Sergei L'vovich Utchenko. – M.: Mysl', 1972. – 390 s.
22. Khefling Kh. Rimliane, raby, gladiatory: Spartak u vorot Rima [Elektronniy resurs] / Khel'mut Khefling. – M.: Tsentrpoligraf, 2010. – Rezhim dostupu: http://historylib.org/historybooks/KHelmut-KHefling_Rimlyane--raby--gladiatory-Spartak-u-vorot-Rima/2
23. Tsitseron Mark Tullii. Rech' ob otvetakh garuspikov / Mark Tullii Tsitseron // Rechi v dvukh tomakh. – M.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1962. – T. 2. – S.181– 204.
24. Tsitseron Mark Tullii. Rech' protiv Gaia Verresa (Pervaia sessiia) / Mark Tullii Tsitseron // Rechi v dvukh tomakh. – M.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1962. – T. 1. – S.44–58.
25. Tsitseron Mark Tullii. Vtoraia filippika protiv Marka Antoniia / Mark Tullii Tsitseron // Rechi v dvukh tomakh. – M.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1962. – T. 2. – S.285–319.
26. Chumachenko B. M. Vstup do kulturolohii antychnosti. Starodavnia Hretsiia: navch. posib. / Borys Mykolaiovych Chumachenko. – K.: Vyd. dim «KM Akademiia», 2003. – 100 s.

УДК 130.2:929 Еко (045)

Сабадаш Юлія Сергіївна,
доктор культурології, професор
Маріупольського державного університету

ВПЛИВ МАС-МЕДІА НА ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ: ЗА ТВОРАМИ УМБЕРТО ЕКО

У статті аналізуються культурологічні аспекти творчості У. Еко за романом «Чарівне полум'я цариці Лоани» та книгою «Історія Краси», які найповніше відбивають традицію постмодерністської літератури і демострують відданість письменника таким естетико-художнім чинникам, як цитування, колажність, мозаїчність, розірванність часу та ін. Також розкриваються питання впливу мас-медіа на формування людської особистості, її естетичних та ідеологічних уподобань. Доробок У. Еко розглянуто, з одного боку, як вияв можливостей постмодерністської філософії та естетики, а з іншого – як своєрідну складову саме постмодерністського культурного простору.

Ключові слова: *естетичний смак, ідеологічні вподобання, гуманізм, харизма, джерела культурного впливу, цитування, колажність, мозаїчність.*

© Сабадаш Ю.С., 2015

Сабадаш Юлия Сергеевна, доктор культурологии, профессор Мариупольского государственного университета

Влияние мас-медиа на формирование личности: по мотивам произведений Умберто Эко

В статье анализируются культурологические аспекты творчества У. Эко на примере романа «Волшебное пламя царицы Лоаны» и книги «История Красоты», в которых наиболее полно отражена традиция постмодернистской литературы и демострируется приверженность писателя таким эстетико-художественным факторам, как цитирование, колажность, мозаичность, разорванность времени и др. Также раскрываются вопросы влияния масс-медиа на формирование личности, ее эстетических и идеологических вкусов. Данные работы У. Эко рассмотрены, с одной стороны, как проявление возможностей постмодернистской философии и эстетики, а с другой – как своеобразная составляющая постмодернистского культурного пространства.

Ключевые слова: эстетический вкус, идеологические предпочтения, гуманизм, харизма, источники культурного влияния, цитирование, коллажность, мозаичность.

Sabadash Yuliya, Doctor of Culturology, Professor of the Mariupol state university

Mass media influence on a personality formation: by the works of Umberto Eco

The article analyzes the cultural aspects by U. Eko's works on the example of the novel «The History of Beauty», in which there most fully reflected the tradition of the post-modern literature and demonstrated the adherence of the author to such aesthetic and artistic factors as quotation, collage, mosaic structure, unlinked time etc. Also there viewed questions of influence of mass media on the formation of the personality, his/her aesthetic and ideological taste. Mentioned works by U. Eko considered, from one point of view, as a manifestation of possibilities of post-modern philosophy and aesthetics, from another point of view, as a peculiar component of post-modern cultural space.

Key words: esthetic taste, ideological preferences, humanism, charisma, sources of cultural influence.

Видатний сучасний вчений та письменник Умберто Еко є почесним доктором низки найвідоміших світових університетів. Широка популярність прийшла до нього після появи його праць з історії Середньовіччя, наукових досліджень у галузі мистецтвознавства та семіотики, а також двох світових бестселерів – «Ім'я рози» та «Маятник Фуко».

У своїх попередніх роботах ми вже досліджували окремі аспекти творчості У. Еко [4–6]. У цій статті ми б хотіли проаналізувати таке важливе на сьогодні питання, як вплив мас-медіа на особистість та формування ними естетичного смаку. Саме цій проблематиці й присвячений один із останніх романів У.Еко «Чарівне полум'я цариці Лоани» [9]. Це роман про людське покоління, роман, який значною мірою зосереджений на відтворенні культурного досвіду одного з поколінь італійців, тих, хто виріс за фашистського режиму, між 1930 і 1940 роками. «Ця книга, – зазначає перекладач романів У. Еко Олена Костюкович, – така відверта, така справжня, прожита реально, написана кров'ю. Те, що в літературі зараз має попит у людей мого покоління… Книга, яка написана кров'ю, – це річ, котра зачіпає тебе і як читача, і як перекладача» [2].

За сюжетом це історія шістдесятирічного міланського букініста Джамбатіста Бодоні, який внаслідок апоплексичного удару втратив пам'ять. Точніше, йому зраджує особливий тип пам'яті – автобіографічна пам'ять, яка пов'язана винятково з особистим досвідом, що дозволяв би йому згадувати і зв'язувати між собою епізоди та людей з минулого життя. Головний герой більше не пам'ятає дружину, дочок, свою секретарку, батьків, рідні місця свого дитинства… Втім, у відмінному стані залишається його семантична пам'ять, завдяки якій він знає, що ластівка – це різновид птахів, впізнає книги і без зусиль цитує уривки з італійських віршів або фашистських пісеньок. Загалом у нього збереглася «паперова пам'ять»: він у змозі процитувати Данте, але не пам'ятає обличчя дружини. Початкова частина роману, в повній відповідності з канонами постмодерністської літератури – це справжня гра цитатами.

Прагнучи знов відновити пам'ять, пан Бодоні починає тривалий пошук, який приводить його в світ дитинства, в тексти, образи і пісні, які залишили відбиток на дитячих враженнях, здатних воскресити його минуле. Роман трансформується в «пошуки втраченого часу», який випливає крізь сторінки перших американських коміксів та етикетки дивовижних продуктів споживання, що з'явилися в тогочасній Італії, крізь легковажні пісеньки фашистського фарсу і тексти старих радіопередач, крізь нестерті пропагандистські постери і перші образи голлівудських дів.

Весь цей матеріал, зібраний У.Еко за роки досліджень, з винятковою достовірністю втілюється в безлічі ілюстрацій, завдяки чому роман не просто прочитується, але ще і стає видимим: саме звідси випливає визначення «ілюстрований роман». Таким чином, читання роману – це подорож ініціації в матеріальну культуру міжвоєнної Італії, експедиція в світ культурних, переважно американських, міфів і ключових образів одного з італійських поколінь, що виросло в переломний момент історії країни. З цієї точки зору зміст роману «Чарівне полум'я цариці Лоани» надзвичайно цікавий, позаяк насичений фактажем і великою кількістю інформації.

Цей роман являє собою художній відголосок есе «Американський міф трьох антиамериканських поколінь» (1980), в якому окреслений образ Америки, сформований в Італії, а також різні підходи трьох поколінь італійських інтелектуалів до американської культури. Так виникає картина складних зв'язків, тяжіння і відштовхування одночасно, в якій «образ Америки, – як трактує Д. Ребеккіні, – є радше проекцією очікування, ніж дзеркальним відображенням історичної реальності» [3, 17]. Д. Ребеккіні виділяє три покоління італійців, що

потрапили під час, коли фашизм в Італії був при владі. І якраз Америка часів першого зображеного в романі покоління італійців, народженого на початку XX ст., коли фашизм тільки переміг і встановлювався – «це земля обітована, яка дає надію на омріяні зміни, символ оптимізму і свободи» [3, 17]. Це міф, взятий з молодої американської літератури, саме в ці роки відкритої італійськими інтелектуалами, а також з голлівудських фільмів, таких як «Диліжанс» Джона Форда (1939). Завдяки появі «Americana» (1942), прекрасної антології текстів тогочасних американських авторів, складеної Вітторіні з перекладів, виконаних Павезе, Моравіа та Монтале, розповсюдився образ казкової землі, митці і творці якої здавалися епічними героями, що виділялися на фоні культури, народженої великими і загадковими преріями.

Наукові дослідження свідчать, що американський міф почав досягати Італії головним чином через голлівудське кіно. У.Еко підкреслює роль такої фігури, як Вітторіо Муссоліні, сина дуче, засновника відомого кінематографічного журналу, непохитного ревнителя американського кіно, прихильника таких зірок, як Мері Пікфорд і Тома Мікс, ініціатора рішучої американізації італійської кіноіндустрії. Американський міф цього періоду – це також міф оновлення. Позитивним слід визнати те, що навколо журналу «Primato» (1940–1943), очолюваного міністром освіти фашистського уряду Джузеппе Боттаї, об'єднуються кращі представники італійської культури тих років, включаючи ліберальних інтелектуалів, антифашистів, соціалістів і комуністів. В «Primato» співробітничають такі антифашисти, як Монтале, Бранкаті, Пачі, Контіні, Прац і навіть великі інтелектуали італійської комуністичної культури Вітторіні, Аліката, Арган, Банфі, Делла Вольпе, Гуттузо, Лупоріні, Павезе, Пінтор, Пратоліні, Дзаваттіні та ін. Для цього покоління інтелектуалів американський міф і віра в Сталіна – частини одного і того самого ідеалістичного пориву, великої ілюзії оновлення, наближення торжества гуманістичних ідей. «Покоління, яке читало Павезе і Вітторіні, – пише У.Еко, – билося в партизанській війні, в комуністичних бригадах, славило Жовтневу революцію і харизматичну постать «Piccolo Padre» («Маленький Батько» – так в Італії називали Сталіна), залишаючись в той же час завороженим і одержимим Америкою з її ідеєю надії, оновлення, прогресу і революції» [8, 285].

Наступне покоління, до якого належить і сам У.Еко, і головний герой його роману, – інтелектуали, які народилися в 1930-ті роки, під час апогею панування фашистського режиму, і подорослішали вже після краху фашизму. Зустрівшись після війни, представники цього покоління прилучилися до марксизму іншого типу, відмінного від оптимістичного і мрійливого марксизму покоління Вітторіні і Павезе – світогляду, переповненого ейфорійним почуттям загального братства і бунту проти фашистських диктатур. Для цього, другого покоління марксизм означає не тільки боротьбу з фашизмом, але і класову боротьбу. «Для другого покоління, – робить висновок Еко, – марксизм був досвідом політичної організації і філософської анга-жованості. Ідеалом цього покоління був Радянський Союз, його естетикою – соцреалізм, його міфом – робітничий клас» [8, 286]. Це було більш ідеологізоване і менш мрійливе покоління, яке ще за часів фашистського дитинства віддавало перевагу «Тоффоліно» (Toffolino) перед пихатими коміксами, нав'язаними режимом, пригоди американського Тополіно, Міккі-Мауса, були заборонені цензурою з ідеологічних міркуваннь. Друге покоління не вражали подвиги пілота Лучано Сірки, героя знаменитого пропагандистського фільму про фашистську авіацію (появі на світ якого сприяв особисто Вітторіо Муссоліні), воно любило історію відверто незалежного у своїх думках індивідуаліста Рінго з фільму «Диліжанс». Одразу ж після закінчення війни ці молоді люди навчилися ненавидіти істеблішмент, американську економіку і капіталістичну систему, описану Марксом. В Америці вони любили тільки окремі епізоди її соціальної історії і шанували Америку піонерів та анархічної опозиції, тобто соціалістичну Америку таких письменників, як Джек Лондон і Джон Дос Пассос. У цілому вони були зачаровані лише тими проявами американської культури, які здавалися природними, гуманними і тому антифашистськими: від Чапліна до персонажа коміксів Мандрейка, від джазу Армстронга до тіп-топа Фреда Астера. «Любити тіп-топ, – пише У.Еко, – означало зневажати парадний крок, по-перше, і дивитися з іронією на стахановські алегорії соцреалізму, по-друге» [8, 288]. І дійсно, починаючи з угорських подій 1956 року це покоління інтелектуалів покидає Комуністичну партію Італії, віддаляється від Радянського Союзу і пов'язаних з ним культурних моделей, замовлених тоталітарним режимом.

На матеріалах широких досліджень і особистих спостережень У.Еко виводить у романі третє покоління італійських інтелектуалів, тих, хто в молодості брав участь у подіях 1968 року і, на думку Д. Ребеккіні, виявилося «радикальнішим і найнетерпимішим». Ця генерація рішуче виступає не тільки проти американського істеблішменту, але «майже не відрізняє Ніксона від Кеннеді, а сита Америка символізує для них не просто Владу з великої літери, а сприймається загальним Ворогом, і тому повинна бути розбита як у В'єтнамі, так і в Латинській Америці» [3, 19]. Цьому поколінню властиве загострене прагнення до бунту і боротьби, можливо саме тому фронт його ворогів розширився: «...ворогами вважалися капіталістична Америка, Радянський Союз, який зрадив Леніна, комуністична партія, яка зрадила революцію, і – нарешті – демохристиянський істеблішмент» [8, 289]. Його культовими книгами стали не «Americana» Вітторіні або «Маніфест» Маркса, а «На рідній землі» Альфреда Кейзіна. В Америці вони цінували «плавильний казан» з різних рас та культуру етнічних меншин, себе ж ототожнювали з протестуючими студентами з кампусу в Берклі, з піснями Джоан Баез і Боба Ділана, любили такі комікси, як Чарлі Браун, і дзен-буддистські музичні експерименти Джона Кейджа. Еко опосередковано доводить, що міжнародні політичні метаморфози мало що залишили від старого американського міфу того першого міжвоєнного покоління італійських інтелектуалів.

У досліджуваному романі У.Еко головний герой – Джамбатіста Бодоні – типовий представник другого покоління, інтелектуал, народжений на початку 1930-х років, який виріс в епоху фашизму, безпосередньо

зіткнувся зі всіма проявами ідеології режиму і подорослішав у кінці війни. Процес відновлення пам'яті після апоплексичного удару автор проводить через повернення до головних подій масової культури 1930–1940-х років, фокусуючи увагу читача на тих об'єктивних морально-психологічних процесах, які відбувались у суспільній свідомості Європи загалом. Уже в есе У.Еко для опису культурного досвіду, накопиченого цим поколінням, вирішує вдатися до вигадки і скористатися вигаданим персонажем, який уособлював би типові риси і випробував би на собі головні культурні впливи на своїх сучасників. У романі цей образ стає центральним – У. Еко розвиває ідеї, стисло означені в есе. Наприклад, у статті автор роману згадав про значення американських коміксів як ідеологічної протиотрути від фашистської риторики. У «Чарівному полум'ї цариці Лоани» пан Бодоні, гортаючи старі американські комікси, де герой Флеш Гордон бореться з підступним тираном Мінгом, розуміє, що саме Флеш втілював для нього одну з перших моделей боротьби з тиранією: «Можливо, у той час я міг думати, що Мінг схожий на жахливого Stalino, червоне чудовисько з Кремля, але я не міг не пізнати в його рисах і домашнього Диктатора» [9, 234-235].

Перечитуючи епізод з «Тополіно», в якому персонаж миша бореться з інтригами розбещених політиканів, котрі прагнуть закрити її журнал, Бодоні розуміє, що саме тут він одержав перші уроки свободи друку в епоху, коли навіть комікси піддавалися італізації. Звертаючись до старих американських коміксів і французьких журналів, головний герой знов відкриває для себе основні моменти власної ініціації в інтимному житті: починаючи з перших емоцій, викликаних запаморочливими вирізами на сукнях героїнь цих ілюстрованих видань, які заборонялися його вихователями-католиками, і закінчуючи надзвичайним збудженням перед уперше побаченими в одному з журналів для дорослих грудьми Жозефіни Бейкер. Гортаючи такі журнали і комікси, як «Флеш Гордон», «Мандрейк» і «Тополіно», герой роману поступово відновлює пам'ять і починає розуміти, яким чином сформувалася його громадянська свідомість: «Очевидно, що в цих книгах, наповнених граматичними помилками, я зустрічав героїв, відмінних від тих, яких пропонувала мені офіційна культура, і можливо, з віньєток, розфарбованих неймовірними, з гіпнотичною дією кольорами, я навчився по-іншому бачити Добро і Зло» [9, 238].

У своїх пошуках втраченого часу пан Бодоні вступає в контакт з людьми і світом попереднього покоління, що сформувалося у першій половині XX ст. В одному з найяскравіших епізодів роману він згадує одну подію із свого дитинства, коли в п'ємонтських горах він допоміг одному юному партизану врятувати групу російських козаків, колишніх колабораціоністів, тепер переслідуваних нацистами. Цей партизан, Граньола, був типовим представником першого покоління: хворий на туберкульоз, анархіст, сповнений мріями про справедливіший світ, атеїст з розпливчастими, близькими до соціалізму антикапіталістичними ідеалами, готовий до самопожертви заради реалізації власних мрій. Від американської масової культури до масової культури фашизму, від Достоєвського до традицій ломбардного анархізму і соціалізму та ще низка джерел з'єдналися, утворивши складну ідеологічну тканину цього роману. Саме різноманіття і багатство цих джерел становить один із сильних засобів впливу цього твору.

«Чарівне полум'я цариці Лоани» – насамперед трактат про формування людської особистості, її естетичних та ідеологічних уподобань, в якому докладно аналізується також функціонування ідеологій у суспільстві. В есе «Американський міф трьох антиамериканських поколінь» ставиться питання, яке, очевидно, концентрує суть авторського задуму: «Як могло статися, що, оминувши офіційні моделі, молоде покоління тридцятих і сорокових років забезпечило собі певного роду альтернативне виховання, власний перебіг контрпропаганди режиму?» [8, 276]. Роман завдяки вигаданому персонажу (щось на зразок історико-соціального типажу) дозволив У.Еко побудувати інтерпретативну модель, надав йому змогу не тільки виділити основні джерела культурного впливу цього покоління, але також вивести на сцену складні механізми їх взаємодії. У романі, за висловом Ребеккіні, «ідеологія показана не як добре структурована і послідовна сукупність приписних імпульсів (за зразком есе), а як часто суперечливе і нелогічне скупчення стимулів, саме так, як це проживається кожним індивідуумом і може бути показано тільки в літературному творі» [3, 19–20]. У романі яскравіше, ніж в есе, підкреслюється синкретична і суперечлива природа будь-якого досвіду ідеології.

Виходячи із поданого в романі матеріалу, можна припустити, що У.Еко повертається до давньої ідеї, яка, можливо, починається з «Надлюдини натовпу»: ідеологія більше розповсюджується за допомогою форм масової культури і дозвілля, ніж через пропаганду і офіційну культуру. Проте, на відміну, наприклад, від таких філософів, як Хоркхаймер і Адорно, Еко підкреслює, що, по суті, «американська масова культура відіграла, принаймні в Італії, позитивну роль – як стимул до відстоювання свободи і справедливості, а не як модель адаптації до капіталістичних механізмів» [10, 142].

Досліджуючи та висвітлюючи глибинні внутрішні процеси людської психіки, зокрема щодо здатності індивідуума до опору і маніпулювання стимулами офіційної культури, У.Еко, схоже, наближається до концептуальних поглядів на ідеологію, викладених Мішелем де Серто у «Винаході повсякденного». Якщо тексти офіційної фашистської культури (підручники історії, пісні, плакати) нав'язували герою даного роману псевдопіднесене та парадне бачення світу, яке походить від римського імперського міфу, а виховна система католицизму (підручники катехізису, книги для дітей тощо) пропонувала йому модель строгої патріархальної моралі, то саме через масову культуру, особливо американського походження, сформувалися його уявлення про свободу, справедливість, оптимізм, а також та життєва сила, яка супроводжувала його усі подальші роки.

Як підкреслює О. Костюкович, у романі, окрім політики, багато літератури, поезії, музики: «філософії скільки завгодно, естетики скільки хочеш. Якщо подобається, наприклад, поп-культура, або естрада, історія естради, історія популярних музикальних жанрів – в романі їх велика кількість, навіть з малюнками» [2].

Слід зазначити, що історія пана Бодоні – це розповідь не стільки про ідеологічне виховання певного покоління, скільки, перш за все, про формування естетичного смаку. І тут на сцену виходять роздуми і художні експерименти, представлені У.Еко в «Історії краси» [1]. Ця книга про красу присвячена тому, що ми любимо. А ми, – стверджує автор, любимо те, що любили до нас багато поколінь. У нього є глибокодумне есе «На плечах велетнів», в якому розшифрована, ця часто вживана фраза в середньовіччі, яка має на увазі те, що кожен вчений – це карлик на плечах велетнів, він може бути сам по собі не таким уже й великим генієм, але він спирається на знання, на те, що інші до нього зробили, сказали, дослідили, опублікували, на їх плечі, і тому стає вищим за попередніх велетнів.

Сама по собі логіка життя на плечах велетнів – якраз те, що можна знайти у сформульованому вигляді і в збірці «Повний назад», і в «Історії краси», і в романі «Чарівне полум'я цариці Лоани».

Загадка принадності Краси супроводжує філософську думку впродовж тисячоліть. Що таке Краса? Як покласти її на слова, як визначити і описати її сутність? Це питання хвилювало філософів, поетів, письменників, художників у всі часи – від Стародавньої Греції до наших днів. Широта наукових зацікавлень У.Еко така, що він все своє життя намагається знайти слово, здатне висловити Красу. Він шукає її в живописі, фотомистецтві, в золотому перетині, в пропорційності і симетричності людського тіла, в грації і в елегантності, у вишуканості, в математичних і філософських теоріях – і все це без винятку вважає дійсно прекрасним. «Але звідки нам знати, що це дійсно чудово?» – опонує сам до себе Еко-дослідник. Сприйняття краси завжди, у всі епохи і часи було насичене тими або іншими пристрастями суспільства. Люди по-різному сприймали Красу природи, кольорів, тварин, зірок, чисел, світла, людського тіла, коштовних каменів, одягу, Бога і Диявола. Чи є щось незмінне в світі Краси? – розмірковує Еко-філософ.

Плід його пошуків – трактат «Історія Краси» – і покликаний відповісти на це питання. Саме Краса, а не мистецтво, у книзі У.Еко виступає від імені історика, літератора, естета, культуролога і неперевершеного знавця витворів мистецтва всіх жанрів і напрямів, намагаючись донести до читача думку, що «краса ніколи не була чимось абсолютним і незмінним, вона набувала різних облич залежно від країн та історичних періодів – це стосується не тільки фізичної Краси (чоловіка, жінки, пейзажу), але і Краси Бога, святих, ідей... » [1, 14]. І лише час абсолютний, він став для У.Еко синтезом «світла і фарб», а отже, синонімом краси. Завдяки своїм вражаючим концептуальним поглядам і ретельно дібраним ілюстраціям книга У.Еко набуває неабиякого практичного значення – вона вчить нас думати і... бачити. Еко, досліджуючи ту або іншу епоху Прекрасного, користується методом «перерваної розповіді», наприклад, після посилань на античні джерела йдуть витяги з Ніцше, про містерії Діоніса і Аполлона.

Показово, що навіть у роботі над графічним оформленням цього твору особлива увага надається поєднанню цитат, узятих у різних авторів, з оригінальних письмових джерел, з відповідним комплексом зображень та фотографій. Шлях від текстів до образів, який проходить читач «Історії Краси», на нашу думку, повністю відповідає плану ілюстрованого роману, який задумав У.Еко. Як в «Історії Краси», так і в «Чарівному полум'ї цариці Лоани» задіяні однакові три типи матеріалу: авторський текст, тексти оригінальних джерел (пісні, вірші, сторінки журналів і військові листівки, відтворені в їх первозданному вигляді) та ілюстрації, малюнки або фотографії (комікси, обкладинки книг, рекламні плакати, пропагандистські ілюстровані матеріали, марки, етикетки, кіноряд тощо).

У змістово-жанровому плані «Історія Краси» – це твір історико-популярного характеру, в якому синтетично реконструйовані різні моделі краси, вироблені західною цивілізацією в ході її історії. Крім коментарів та пояснень самих авторів, У.Еко збагачує книгу широким апаратом оригінальних письмових джерел і високохудожнім іконографічним матеріалом. Одна з ключових ідей «Історії Краси», яка потім з'явиться і в романі, полягає в співіснуванні і взаємодії в одну і ту ж епоху різних, часто діаметрально протилежних типів краси. Література може оспівувати модель краси, відмінну від моделі, прийнятої в живописі, скульптурі або в кіно того самого періоду; всі ці моделі можуть виявлятися з різною інтенсивністю і в різні епохи. Не є абсурдними непоодинокі випадки, коли всередині одного й того жанру (живопис, література, кіно, телебачення тощо) паралельно трансформуються і знов вводяться до мистецького простору протилежні моделі краси. Саме цей синкретизм, здається, і є однією з визначних рис естетичного виховання героя роману: постійне зіткнення з естетичними моделями різної природи і походження. В дитинстві пан Бодоні захоплюється багатьма еталонами чоловічої краси – Людина в масці, Джон Уейн, Фред Астер і Хамфрі Богарт, водночас його чарують спокусливі італійські красуні (Іза Бардзіза), млосні фатальні жінки (Ріта Хейуорт) і представниці нової екзотичної «кольорової» краси (Жозефіна Бейкер). Під знаком тотального синкретизму остаточно формується як естетичний та ідеологічний досвід головного героя роману, так і останній розділ «Історії краси», в якій за нашою епохою визнається максимальна відвертість відносно різних естетичних та ідеологічних моделей.

На нашу думку, заслуговує на увагу і той факт, що У.Еко не тільки показує Красу, яка повинна врятувати світ, але і демонструє можливості всіх ідеалів краси. Це не тільки «Історія Краси», це одночасно й історія «Уявлень про Красу» – з часів античності і до цього дня, з докладною зупинкою в XIX ст., перед архітектурою і декоративно-прикладним мистецтвом якого капітулюють стиль і мода сьогодення. Автору вдається гранично

точно і віртуозно лаконічно розповісти практично про всі теорії прекрасного. Чого варта, зокрема теза про два типи краси минулого століття: Краси протесту і Краси споживчих інтересів.

Оскільки в сучасному суспільстві точиться полеміка стосовно хрестових походів та «повернення» Середньовіччя, У.Еко не оминув такої нагоди і зробив порівняльний аналіз загальної Краси його улюбленого Середньовіччя і Краси бурхливого сьогодення: виявляється, ми дійсно набагато ближче до Середньовіччя, ніж, наприклад, до епохи будь-якого культурно-історичного злету. «Середні віки – цивілізація видовища, де собор, велика кам'яна книга, – одночасно і рекламний плакат, і телеекран, і містичний комікс, який повинен розповісти і пояснити, що таке народи землі, епізоди священної і світської історії... і життя святих (великі зразки для наслідування, подібні сьогоднішнім «зіркам» і естрадним співакам, тобто людям з еліти, які впливають на публіку з величезною силою)» [7, 266]. І за часів Середньовіччя, і в наші дні принцип Краси базується на «відчутті виблискуючого кольору і світла як фізичного елемента радості». Саме така Краса і здатна врятувати світ.

Отже, в роботах Умберто Еко ми спостерігаємо тісну взаємодію критичної рефлексії з авторською творчістю. Він прагне запозичувати від літературної практики ряд художніх прийомів, черпаючи фактологічні засоби з історичних розвідок, теоретичних і естетичних експериментів, здійснюваних ним у науці. Безумовно, цей симбіоз приносить позитивні плоди на всіх напрямах його творчої діяльності.

Література

1. История Красоты / Под ред. У. Эко; пер. с итал. А. А. Сабашниковой. – М. : Слово, 2005. – 440 с.
2. Костюкович Е. Четверть века переводя Умберто Э. – [Электронный ресурс] / Е. Костюкович ; Радиостанция «Эхо Москвы» ; передача «Непрошедшее время». – Режим доступа : http://www.eho.msk.ru/programs/ tims/519519-echo.
3. Ребеккини Д. Умберто Эко на рубеже веков: от теории к практике / Д. Ребеккини // НЛО. – 2006. – № 80. – С. 1–25.
4. Сабадаш Ю. С. Умберто Еко як виразник гуманістичних традицій італійської культури / Ю. С. Сабадаш // Ціннісно-смисловий універсум людини. – Донецьк, 2007. – С. 127–141.
5. Сабадаш Ю. С. Людські цінності у творчості Умберто Еко / Ю. С.Сабадаш // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2008. – № 3. – С. 11–15.
6. Сабадаш Ю. С. Переклад як форма збагачення культури в контексті дослідження Умберто Еко «Сказати майже те ж саме» / Ю. С.Сабадаш // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2009. – № 1. – С. 27–31.
7. Эко У. Средние века уже начались / У. Эко // Иностранная литература. – 1994. – № 4. – С. 259–268.
8. Eco U. Sulla letteratura / U. Eco. – Milano : Bompiani, 2002. – 359 p.
9. Eco U. La misterioosa fiamma della regina Loana / U. Eco. – Milano : Bompiani, 2004. – 454 p.
10. Horkheimer M. Kulturindustrie. Aufklarung als Massenbetrug / M. Horkheimer, Th. Adorno // Adorno Th. Gesammelte Schriften / Herausgegeben von R. Tiedemann – Bd.3. – Frankfurt am Main Suhrkamp, 1997. – P. 141–191.

References

1. Istoriia Krasoty / Pod red. U. Eko; per. s ital. A. A. Sabashnikovoi. – M. : Slovo, 2005. – 440 s.
2. Kostiukovich E. Chetvert' veka perevodia Umberto E. – [Elektronnyi resurs] / E. Kostiukovich ; Radiostantsiia «Ekho Moskvy» ; peredacha «Neproshedshee vremia». – Rezhim dostupa : http://www.eho.msk.ru/programs/ tims/519519-echo.
3. Rebekkini D. Umberto Eko na rubezhe vekov: ot teorii k praktike / D. Rebekkini // NLO. – 2006. – № 80. – S. 1–25.
4. Sabadash Yu. S. Umberto Eko yak vyraznyk humanistychnykh tradytsii italiiskoi kultury / Yu. S. Sabadash // Tsinnisno-smyslovyi universum liudyny. – Donetsk, 2007. – S. 127–141.
5. Sabadash Yu. S. Liudski tsinnosti u tvorchosti Umberto Eko / Yu. S.Sabadash // Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. – K., 2008. – № 3. – S. 11–15.
6. Sabadash Yu. S. Pereklad yak forma zbahachennia kultury v konteksti doslidzhennia Umberto Eko «Skazaty maizhe te zh same» / Yu. S.Sabadash // Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. – K., 2009. – № 1. – S. 27–31.
7. Eko U. Srednie veka uzhe nachalis' / U. Eko // Inostrannaia literatura. – 1994. – № 4. – S. 259–268.
8. Eco U. Sulla letteratura / U. Eco. – Milano : Bompiani, 2002. – 359 p.
9. Eco U. La misterioosa fiamma della regina Loana / U. Eco. – Milano : Bompiani, 2004. – 454 p.
10. Horkheimer M. Kulturindustrie. Aufklarung als Massenbetrug / M. Horkheimer, Th. Adorno // Adorno Th. Gesammelte Schriften / Herausgegeben von R. Tiedemann – Bd.3. – Frankfurt am Main Suhrkamp, 1997. – P. 141–191.

УДК 82:008

Личковах Володимир Анатолійович,
доктор філософських наук, професор,
завідувач кафедри суспільних
дисциплін та українознавства Чернігівського
національного технологічного університету
Файзулліна Ганна Станіславівна,
аспірант кафедри культурології та інноваційних
культурно-мистецьких проектів
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА ЯК ЕТНОКУЛЬТУРОГРАФІЯ

У статті обґрунтовується новий напрямок культурологічного знання – «етнокультурографія» як синтез наукового і мистецького дискурсів щодо традиційної культури певного народу або регіону в контексті філософії етнокультури та культурологічної регіоніки. Світоглядно-ментальні та художньо-образні аспекти етнокультурографії виявляються, зокрема, у художній літературі, яка з часів Ренесансу виступає в якості «енциклопедії народного життя», відтворення «духу нації» та «культурної душі» народу. Найбільше етнокультурографічні риси літератури присутні у жанрах філософського, історичного, психологічного роману, в Україні – у творчості «народників» і «шістдесятників». Мотиви етнографізму та націєтворення представлені також у творах наукової фантастики, поезії й драматургії, пов'язаних з історією (в т.ч. «альтернативною») українського народу, з долею людини та її родоводу в культурно-історичних та соціально-психологічних вимірах буття етносу.

Ключові слова: *культурологія, етнокультурографія, художня література, філософія і література, філософський роман, етнос, ментальність, архетип, філософія етнокультури, культурологічна регіоніка.*

Личковах Владимир Анатольевич, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой общественных дисциплин и украиноведения Черниговского национального технологического университета

Файзуллина Анна Станиславовна, аспирант кафедры культурологии и инновационных проектов культуры и искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Художественная литература как этнокультурография

В статье обосновывается новое направление культурологического знания – «этнокультурография» как синтез научного и художественного дискурсов относительно традиционной культуры определенного народа или региона в контексте философии этнокультуры и культурологической регионики. Мировоззренчески-ментальные и художественно-образные аспекты этнокультурографии проявляются, в частности, в художественной литературе, которая со времен Ренессанса выступает в качестве «энциклопедии народной жизни», воссоздания «духа нации» и «культурной души» народа. Эстетико-этнокультурографические черты литературы наиболее присутствуют в жанрах философского, исторического, психологического романа, в Украине – в творчестве «народников» и «шестидесятников». Мотивы этнографизма и становления нации представлены также в произведениях научной фантастики, поэзии и драматургии, связанных с историей (в т.ч. «альтернативной») украинского народа, с судьбой человека и его родословной в культурно-исторических и социально-психологических измерениях бытия этноса.

Ключевые слова: культурология, этнокультурография, художественная литература, философия и литература, философский роман, этнос, ментальность, архетип, философия этнокультуры, культурологическая регионика.

Lychkovakh Vladimir, Doctor of Philosophy, Professor, the Head of Social Studies and Ukrainian Studies Chair of Chernihiv National Technological University

Fayzullina Anna, Postgraduate Student of the Chair of Culturology and Innovative projects in Culture and Arts of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Artistic literature as ethnoculturography

The article explains the new direction of cultural studies – «ethnoculturography» as a synthesis of scientific and artistic discourses regarding to the traditional culture of a particular nation or region in the context of the philosophy of ethnic culture and cultural regional culture studies. Ideologically-mental, artistic and imaginative aspects of the ethnoculturography manifested, in particular, in the literature, which since the Renaissance serves as «an encyclopedia of folk life», recreation «the spirit of the nation» and «cultural soul» of the people. Most ethnoculturographical features of literature present in the genres of literature such as philosophical, historical, psychological novel, in Ukraine – in the works of «populists» and «Sixties». Motives of ethnographism and nation are also represented in the works of science fiction, poetry and drama associated with the history (including "alternative") of the Ukrainian people, with the fate of the person and his bloodline in the cultural, historical and socio-psychological dimensions of being an ethnic group.

© Личковах В.А., Файзулліна Г.С., 2015

Key words: cultural studies, ethnoculturography, artistic literature, philosophy and literature, philosophical novel, ethnicity, mentality, the archetype, the philosophy of ethnic culture, regional culture studies.

У процесі становлення вітчизняної культурології виникають різні позиції у тлумаченні її сутності, предмета, завдань, взаємовідносин з іншими гуманітарними дисциплінами. Найгостріше дискутуються проблеми її наукової природи і статусу, специфічного місця та універсалізуючої ролі в системі сучасної гуманітарії. Так, акад. Ю. Богуцький розуміє предметну галузь культурології як інтеграцію досліджень різних аспектів культури в корпусі філософського, історичного, етнологічного, мистецтвознавчого, соціологічного, психологічного та іншого знання, що дозволяє синтезувати «знання про культуру та побачити єдність засад сучасних національних культур» [1, 9]. Проф. В. Шейко вважає, що культурологія склалася на основі компаративних методів аналізу, перш за все, в історичних та кроскультурних дослідженнях [23, 22]. На думку проф. І. Федорової, культурологія є сукупністю теоретичних і емпіричних знань про культуру як процес життєдіяльності людства, творення технологій людського буття, а її предметом є процес становлення і розвитку культури як соціального досвіду людини, соціальної пам'яті, що детермінує становлення індивіда тощо [18, 6-7].

Натомість, відомий західноєвропейський філософ, проф. Сарагоського університету Бенно Гюбнер доволі скептично ставиться до культурології як окремішньої наукової дисципліни. Для нього культурологія – це «все ще дискусійний концепт», що означає предмет, який вивчається «тільки в колишніх радянських республіках, але не в західних університетах» [21, 11]. У США, наприклад, викладаються «cultural studies» («культурологічні дослідження»), у деяких західних університетах є предмет «науки про культуру», як правило, у поєднанні з етнологією. І все ж таки, попри таку скептичну позицію щодо концепту і академічної дисциплінарності культурологічного знання, Б. Гюбнер визнає «культурологію» в широкому, діалогічному, плюральному та науковому сенсі, обґрунтованому Гумбольдтом і Марквардом. З його точки зору, це не стільки КУЛЬТУРО-логія, скільки Культуро-ЛОГІЯ, «яка повинна не тільки подолати, перевершити specialitates в Universitas, дати нам загальну думку, орієнтацію ЦІЛОГО» [21, 13].

З іншого боку, у предмет культурології входить не тільки вивчення культури як цілого в її універсальних вимірах, а й її специфіковані, «спеціалізовані» форми, в т.ч. і *художня культура*. Кожний вид мистецтва, процеси його творення, сприйняття і функціонування в суспільстві можуть бути предметом культурологічного дослідження – «культурологія мистецтва», «культурологічне мистецтвознавство» і таке інше. До речі, одним із теоретичних джерел культурології і було якраз літературознавство, хоча на сьогодні західні «cultural studies» виходять за рамки літератури і посилаються також на інші мистецькі артефакти і «культурні продукти».

Отже, проблема полягає в тому, чи може художня література, як і інші види мистецтва, бути предметом культурологічного аналізу як феномен художньої культури та «культурологічної герменевтики» (О. Колесник)? Іншими словами, чи є художня література своєрідною «культурологією», як у свій час, особливо в слов'янських країнах, вона була своєрідною «філософією», «ідеологією» і навіть «пророцтвом» («поэт в России – больше, чем поэт…», поет-пророк у творчості Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша, Лесі Українки). Актуальність цієї проблеми зростає у зв'язку з розширенням соціокультурних функцій мистецтва і літератури, зростанням впливу артефактів і текстів культури на соціо-, аксіо- та естетосферу сучасного інформаційного суспільства.

Хоча не всі філософи та культурологи визнають художню літературу як об'єкт спеціалізованих досліджень, в українській та світовій гуманітарії існує потужна традиція компаративного аналізу філософських та літературних текстів, тенденція зближення і взаємозбагачення філософсько-культурологічного та естетико-мистецького дискурсів.

В історії західноєвропейської культури таке наближення літератури (белетристики) до філософії як «енциклопедії» національного життя розпочинається, традиційно з Данте Аліг'єрі («Божественна комедія») та продовжується в інших ренесансних письменників, поетів, драматургів – Еразм Роттердамський, Мігель де Сервантес, Вільям Шекспір. Цю тенденцію підхоплює й розвиває Просвітництво, як французьке (А. Руссо, Д. Дідро, Вольтер), так і німецьке (Г.-Е. Лесінг, Й. Ф. Шіллер, Й. В. Гете). Майже цілковите ототожнення художньої літератури з філософією та «культурним духом» нації відбулося в німецькому романтизмі – брати Шлегелі, Ф. Гельдерлін, Новаліс, що теоретично було закріплено у філософсько-естетичних працях Ф. В. Шеллінга, А. Шопенгавера, Ф. Ніцше (який був, до речі, професором класичної філології й «філософом життя» одночасно). У літературознавстві виникають й розвиваються концепції «культурологічної герменевтики» (Ф. Шлейєрмахер, В. фон Гумбольдт, В. Дільтей, М. Гайдеггер, Г.-Г. Гадамер, Г. Гессе), які трактують художню літературу як складову частину «наук про дух» з її методами вживання, відчування, перенесення, ідентифікації – «розуміння». Навіть реалістична література XIX ст. трактується як паранаукове джерело пізнання (з творів Оноре де Бальзака, наприклад, можна довідатись про французьке життя того часу більше, ніж із праць істориків, економістів, юристів разом узятих, – вважали основоположники марксизму). А «натуралізм» в літературі (вплив позитивізму) взагалі ґрунтувався на даних психології, фізіології, медицини і був своєрідною «соціологією» французького суспільства того часу (напр., творчість Е. Золя, бр. Гонкур тощо).

В Україні розуміння і перетворення літератури в «зерцало філософське», в «картини народного життя» розпочинається, мабуть, із творчості Г.С. Сковороди. Його «Сад божественних пісень», «Басні

харковскія», літературно-філософські діалоги і притчі стали правдивою «енциклопедією» українського життя (пост)барокової доби, «компендіумом» народної мудрості й етнокультури, сплавленими з біблійними, філософськими та етнографічними святостями нашого народу [9].

Подальший розвиток української художньої літератури – від І. Котляревського, Тараса Шевченка, П. Куліша до так званого «народницького» періоду кін. XIX ст. – був принциповим утвердженням у ній світогляду, культури, мови, ментальності, «духу» нації та національної ідеї в літературно-образній формі, в етнокультурній «душі» прози, поезії, драматургії. Попри царські утиски і заборони народна душа співала (навіть інколи французькою – це дозволялося, часом, в театрах!).

Дослідження історії української літератури як історії української культури в контексті філософії активно розпочались з кін. XIX ст. у працях видатних істориків, літературознавців, філософів: М. Грушевського, М. Євшана, М. Зерова, Ю. Клена, Є. Маланюка, О. Потебні, М. Хвильового, Д. Чижевського, Ю. Шереха-Шевельова. Багато хто з них, попри критику народницького «етнографізму», все ж таки шукали найглибші світоглядно-філософські коріння української літератури у міфології, релігійності, ментальності, звичаях і традиційному способі життя нашого народу [11].

На сьогодні в українській філософії, культурології, естетиці, літературознавстві спостерігається взаємний інтерес до винайдення філософсько-культурологічного змісту сучасної літератури, до утвердження її етнокультурологічного статусу в якості «художньої моделі» національної ідентичності [3].

У сучасній українській філософії до осмислення літератури як «способу філософування» у контексті традицій вітчизняної духовності звертаються філософи Г. Аляєв, Т. Андрійчук, Т. Біленко, О. Забужко, В. Малахов, М. Попович, Т. Суходуб, В. Табачковський, Н. Хамітов та інші антропологічно та екзистенціалістськи налаштовані дослідники. Серед естетиків літературно-філософська взаємодія розглядається у працях О. Білого, В. Герасимчук, Я. Голосовкера, М. Загорулько, М. Каранди, О. Кирилової, О. Оніщенко, О. Поліщук, В. Полянської, В. Пуліної, С. Стоян, Л. Чабак, науковця і письменника А. Федя. Українські літературознавці завжди тяжіли до філософсько-культурологічних узагальнень, до контекстуального аналізу літературних текстів, особливо філософської прози, публіцистики та інтимної лірики. Тут виділяються праці Т. Гундорової, І. Дзюби, Л. Донченко, М. Жулинського, Н. Зборовської, В. Нарівської, П. Павлишина, С. Павличко, В. Панченка, Є. Сверстюка, В. Шевчука. У зв'язку з цими дослідженнями вже побудована так звана «літературознавча концептологія» (Л. Тарнашивська).

Що стосується сучасної української культурології, то її зв'язок з художньою літературою, літературознавчим аналізом і критикою тільки починає осмислюватися і стверджуватися, хоча і не всіма культурологами. Серед тих, хто приймає літературу в якості об'єкта чи предмета культурологічного аналізу, хто вбачає в ній текстуальну основу для культурологічної «концептології», «контент-аналізу» і «герменевтики», можна назвати Є. Більченко, Т. Гром'яка, Ю. Джулая, О. Кирилюка, О. Колесник, Н. Кривду, І. Мойсеїва, М. Собуцького та інших представників кафедри культурології Національного університету «Києво-Могилянська Академія».

Однак, незважаючи на доволі значну кількість публікацій з цієї проблематики, культурологічні дослідження сучасної української літератури ще не знайшли своє місце у структурі предмета і не набули відповідного наукового статусу в змісті і основних напрямках розвитку культурологічного знання. Крім того, впровадження ідей, положень і методів дослідження сучасної етнокультурології у літературознавчий аналіз ще тільки розпочинається і конче потребує свого методологічного осмислення і теоретичної розробки в контексті «філософії етнокультури» (В. Личковах). Зокрема, предметом етнокультурологічного дослідження тут може стати і сучасний український філософський роман, узятий в його світоглядно-філософських і ментально-архетипових вимірах (Г. Файзулліна) [16, 17]. До того ж, у такий аналіз уводиться концепт «етнокультурографія», уперше запропонований В. Личковахом у статтях про творчість Ольги Петрової [10].

Отже, *мета статті* – обґрунтувати концепцію художньої літератури як «етнокультурографії», визначити етнокультурографічні виміри української літератури на прикладах творчості П. Куліша, П. Тичини, В. Шевчука, А. Федя та ін. Такий підхід глибше розкриє взаємозв'язки філософії, культурології, естетики, літератури, розширить кордони сучасного культурологічного та літературознавчого аналізу, збагатить культурологічний дискурс «філософією етнокультури», світоглядними ідеями, образами, мотивами, втіленими в літературних текстах (тезаурусі).

З точки зору епістемологічної класифікації науки бувають «логічними» і «графічними». ЛОГІЯ (від гр. – «слово», «думка», «вчення») визначає науку як аналітичне дослідження логіко-раціональними, дискурсивними методами диференціації та систематизації фактів (напр., геологія), а ГРАФІЯ (від гр. – «пишу», «описую», «окреслюю») позначає описовість наукової думки, її опору на образно-ілюстративний матеріал (напр., географія). У цьому сенсі в широкому дослідницькому полі філософії етнокультури розрізняють етнологію та етнографію, у мистецтвознавстві – іконологію та іконографію, в історичних науках – історіософію та історіографію тощо.

Так само культурологія як наука про культуру може доповнюватися *культурографією* – її «описанням», і не тільки логіко-науковими, а й художньо-образними, мистецькими засобами. З цієї точки зору етнокультурологія теж може розвиватися як у межах філософії етнокультури, так і в межах естетики міфу, фольклору, народних ремесел, звичаїв, обрядів, тобто як етнокультурографія, в т.ч. у різних видах мистецтва і літературі.

Відтак, *етнокультурографія*, на наш погляд, – це синтез наукової й мистецької рефлексії, що поєднує знання філософії етнокультури з їх естетичним відтворенням у художньо-образних формах. Етнокультурографія в *мистецтві* та *літературі* вимагає особливого типу дискурсу, де метафізика, естетика, семіотика, хронотопіка перехрещуються з художнім баченням, індивідуальною арт-практикою митця, письменника. У цій ситуації «духовна географія» краю (Фосильон), його культурний ландшафт втілюються у художніх образах, естетично переживаються через «графію» мистецтва і літератури. Етнокультурографія тут набуває наочного, художньо-образного характеру, але виконує не ілюстративну функцію, а стає самостійним методом етнокультурологічного дослідження. Через етнокультурографію митець (письменник) фактично перетворюється в дослідника [12], сполучаючи теоретичні й художні методи, наукові й мистецькі дискурси в єдине «логіко-графічне» ціле. Філософія етнокультури як новітній напрямок народознавства [8] у такий спосіб збагачується мистецтвознавчими й літературознавчими рефлексіями, образами мистецтва й літератури як «дзеркала» чи «задзеркалля» географії, світогляду, етноментальності, культурної історії й духовності окремих народів

Елементи етнокультурографії знаходимо вже у першому українському історичному романі «Чорна рада. Хроніка 1663 року» Пантелеймона Куліша (1857), у якому автор як прихильник державності вперше в українській літературі пов'язує ідею України з культуротворчими процесами, пояснюючи це тим, «що без розбудови національної культури неможливо виробити й елементарні форми державності». Звідси його послідовна подвижницька культурно-просвітня діяльність, постійний компроміс із самодержавством, пошуки легальних форм у справі розвитку українського соціального життя і слова, спроби об'єднатися навколо ідеї особливої етноцивілізації культурного відродження українського народу.

Романтизм П. Куліша визначається його своєрідною «хутірською філософією». Це філософія українського буття, яка формується в типових і цілком природних обставинах повсякденної діяльності українців (господарської, комунікативної та духовної), визначаючи їхній національний характер, етноменталітет. На думку П. Куліша, українська нація за самою природою є селянською, «хутірською», але не стільки в соціальному, скільки в духовному, етнокультурному розумінні. Крім того, характерними ментальними рисами українського етносу є, за П. Кулішем, лірична почуттєвість та глибока релігійність, пов'язані із світоглядним антеїзмом та «хутірською поезією».

З точки зору літературної етнокультурографії, основний філософський персонаж роману, в якому є втіленим стрижень української етнокультури, – це Кирило Тур. Саме цьому герою роману «Чорна рада» притаманні такі незбагненні риси етнонаціонального менталітету, як ірраціональні моменти психіки і поведінки, що становлять основу «бароковості» української людини. Світоглядно-філософський смисл феномену «бароковості» в українській культурі полягає в тому, що під ірраціоналізмом розуміється щось додатне до раціональності, яка неспроможна охопити всю різноманітність духовної та знаково-символічної реальності; щось трансцендентне, позасвідоме, інтуїтивне, збагачуюче «філософією реальності». Відтак, головною етнокультурографічною характеристикою героя роману виступає надзвичайна, екстремальна емоційність, кордоцентричний пафос українця-козака, лицаря степових просторів. Кирило Тур – це вибух емоцій, він ніби нічого не помічає навколо себе, а бачить лише самоцільну мету. Хоча вміє підпорядкувати «реальність» досягненню своїх «ідеалів».

В етнокультурографії роману П. Куліша простежується ще одна типова риса, генетично притаманна традиційному менталітету українця, – так звана інтровертність, відстороненість від світу, заглибленість у потаємну схованку своєї душі. Кирило Тур, з одного боку, виступає як пустельник, зі своєю правдою, зі своїм розумінням буття і світу, яке не збігається із колективною правдою громади, а з іншого, автор подає його індивідуальне існування як екзистенціальну істину, більш прозору і зрозумілу для традицій української етнокультури [14].

З позицій єдності історіософії та етнокультурографії у романі «Чорна рада» П. Куліш порушив також проблеми співвідношення людини і влади, особи і мас, трагедію братовбивства і абсурд кровопролиття, колізії батьків та дітей, кохання, вірності та зради. В аспекті філософії етнокультури розглядались питання народної моралі, стосунків України і Росії, боротьби за незалежність України, її державність та соборність, етнокультурографія національної самобутності.

Також є репрезентативним щодо етнокультурографії філософський роман *«Дім на горі»* В. Шевчука (1983), оскільки щільно є пов'язаним із традиціями української етнокультури. Дискурс і художня мова роману багаті фольклорними тропами, лірико-пісенною піднесеністю, що зближує твір з баладою, яка в Україні корелювала з козацькою «думою» як першоджерелом.

Якщо звернутися до літературних витоків творчості В. Шевчука, то естетично близькою до його філософських пошуків у художній літературі стала рання творчість Павла Тичини, а саме віршована збірка *«Сонячні кларнети»* (1918). «Символічний кларнетизм» П. Тичини наповнений панмузичністю, ритмом та гармонією як у смисловому та емоційному навантаженні, так і у стилістиці віршованої стопи, яку Ю. Лавріненко назвав «величаво-урочистим ямбом» [7, 465].

Естетикою «Сонячних кларнетів» П.Тичини наповнена повість-преамбула згаданого роману В. Шевчука, яка починається розділом «Спокій». У ньому автор звертає увагу на завмерле дійство навколо дому на горі біля річки Тетерів, тим самим маніфестуючи гармонію Людини і Природи. Для творчості

В. Шевчука, як і для П. Тичини, притаманні настрої «космізму», що в українському «святовідношенні» поєднують людину і природу, відтворюючи міфопоетику романтизму і символізму.

І для П. Тичини, і для В. Шевчука художньо-естетично є властивим синхронне відтворення різних почуттів-смислів, сполучення в літературному образі як «графії» не тільки символів та алегорій, а й кольору, звуку, запаху, дотику. Така синестезія, поєднуючи різні чуттєві враження, є характерною ознакою багатоколористичної панмузичності, що досягнута завдяки елементам імпресіоністичної стилістики в етнокультурографічній творчості обох митців. Міфопоетичне і космічне виявляються через панмузичну синестезію.

Отже, феномен «синестезійної поезії» Павла Тичини узмістовлює істотні риси української естетичної душі, виявляючись не лише у змістах, але й у формах художньої літератури як етнокультурографії. Зокрема, роман В. Шевчука «Дім на горі» став втіленням естетики «кларнетизму» у романно-баладній формі. Крім того, цей сучасний роман, за М. Жулинським, орієнтований на сковородинівське світобачення, що етноментально спирається на «серце» й містичну інтуїцію.

Радісний гімн природі, життєствердження та світова гармонія встановлюють зв'язки роману В. Шевчука «Дім на горі» також із винниченковою філософією вітаїзму, конче характерного для українського світовідношення як «СВЯТОвідношення» [8], що набуває в романі знаково-символічних, літературно-графічних форм. Якщо звернутись до вітаїзму В. Винниченка, то його літературні герої неабияк наділені «інстинктом життя», що складав світоглядно-філософське та ментально-естетичне кредо письменника. З цієї точки зору, роман В. Винниченка *«Лепрозорій»* (1938) можна розглядати як літературно-графічне втілення наукової концепції «конкордизму» (від лат. concordia – погодження, згода), яка задає певну схему лікування та відновлення життєвих, фізичних і духовних сил людства, базованої на погоджуваності цих сил між собою та на їхній рівновазі. Ментально-вітаїстичний складник творчості В. Винниченка вплинув на літературно-графічну методологію творення образів людей, що сміливо кидають виклик невблаганній фатальності людського буття, виявляючи характерні риси українського національного характеру. Обґрунтовуючи засади «конкордизму» як програми гармонійного розвитку майбутнього суспільства, В. Винниченко намагався створити етнокультурні та світоглядно-ментальні умови для морального вдосконалення людей на гуманістичних засадах народних етичних традицій.

З точки зору літературної етнокультурографії для роману В. Шевчука «Дім на горі» знаково-етноментальним є постійно наголошуваний зв'язок Людини і Природи. Автор співає художньо-образний, міфопоетичний гімн традиційному українському «антеїзму», що складає світоглядне підґрунтя етнокультури: «Іван сидів на розкладному стільці-палиці і був такий непорушний, що з сусіднього куща спустився безбоязно на невидимий, бозна-коли протягнутий павутинку-місток, невеликий срібний павук. Пішов, перебираючи ногами, а що павутини не було видно, здавалося, йде він по повітрі. […] Іван відчув, що той павучок проклав дорогу і до його серця» [22, 43]. Цей незбагненний етнокультурний дар саме так бачити й описувати рідну природу прописаний у поетичній душі народу, в його піснях і легендах, казках і міфах, коли добрі й злі духи, свої і чужі боги управляли сонцем і вітром, водою і вогнем, коли праукраїнське «святовідношення» було панестетичним.

Ще одним етнокультурографічно вагомим філософським романом є дилогія *«Листя землі»* Володимира Дрозда (1989), на основі якої можна простежити літературну маніфестацію одного з основних архетипових принципів української культурної ментальності, а саме *антеїзму*. Останній як принцип світоглядного й екзистенціального зв'язку з землею розкриває «вкоріненість» у природу, довкілля, обійстя, в рідний ґрунт. Вже у назву роману винесено дві архетипові лексеми – «листя» і «земля», – які перебувають у взаємозалежності, де «листя» підпорядковане «землі». Тобто, романні жителі Краю, що у дилогії мають метафоричне позначення «листя», є породженням Землі-Матері. Як і міфологічний Антей, який завжди був міцно пов'язаним з Матінкою-Землею, так і жителі романного села Пакуль прив'язані до власного ґрунту, довкілля, обійстя, – до природного і родового середовища свого рідного Краю. Тому для Кузьми, сина селянина Семирозума, «найкращою молитвою Богові є робота на землі» [4, 251].

Літературно-графічно розгортаючи тему життя людини та її роду, В. Дрозд звертається до міфологічного мотиву поклоніння дереву, що має етнокультурне значення «Дерева життя» – «Дерева роду». Етнокультурологічна ідея відродження роду пов'язана тут з мотивом воскресаючого дерева. Відповідно до міфологічних уявлень, пагони й гілки у названому творі В. Дрозда символізують нащадків роду: їх загибель – ознака загибелі роду. «Дерево життя» в романі В. Дрозда – не лише життя окремої людини, окремого роду, але й українського народу і його держави в цілому. Торкаючись майбутнього України («бути чи не бути Україні» [4, 447]), автор порівнює її з могутнім деревом, та коли «зрубувати гілля, врешті-решт засохне, і одімре коріння його в землі» [4].

Літературну етнокультурографію початку XXI ст. гідно представляє філософська проза Анатолія Федя – письменника і філософа з Донбасу. Для подальшого утвердження взаємозв'язку етнокультурології та художньої літератури детальніше розглянемо його філософський роман-дилогію *«Переддень Доби Водолієвої»* (2013), який став фактично першим епосом Донецького краю.

А. Федь народився в селі Миколаївка Донецької області, а довгий час живе і працює у Слов'янську, тобто його культурологічний *топос «Малої Вітчизни»* вибудуваний просторищами «Великого Українського Степу». Події роману «Переддень Доби Водолієвої» відбуваються на славнозвісній землі, що гартована кров'ю

праотців-козаків, яка несе в собі їхній енергоінформаційний код, їх Дух і пам'ять на землі, де зараз, у 2014 році, як і декілька століть тому, знов проливається кров за свободу.

З точки зору діалогіки культури А. Федь, торкаючись у своїх літературно-філософських творах широкого пласту історії української землі, зокрема Донеччини, спрямовує свій пророчий зір у майбутнє, адже присвячує свій твір «дітям, у 2048 яким виповниться п'ятнадцять» [20, 1]. Відтак, історіософський епос і культур-діалогіка тут набувають ознак *етнофутуризму*, що діалогічно сплітає минуле з майбутнім. Анатолій Федь у своєму етнокультурологічному романі переосмислює вітчизняну історію, родову пам'ять українського народу за допомогою постмодерної стилістики, залучаючи елементи філософсько-світоглядного космізму, та все ж не цураючись, а спираючись на етнокультурні традиції рідного краю, України в цілому.

Хронотоп роману вибудуваний у Часі між голодомором 1933 і голодом 1947, серед узвишшя донецького Степового Космосу. У філософа-письменника «Простір» втілюється у мислеобразі «Поле», що асоціюється з природним довкіллям української людини, безпосередньо пов'язаний з архетипом Землі, він позначає життєвий топос – «поле життя». Топос «Поле» у контексті філософії етнокультури набуває значення «Степу», що стає сакральним топосом Донбаського Краю: «Дід Леонтій вчився мудрості Степу, гармонійної краси, неозорості… В ньому, як в людині закладено великий запас творчої і фізичної наснаги» [20, 25].

Показово, що Л. Миколаєнко визначає питому особливість українського «Степу» епітетами – «широкий», «безмежний», «як море», «без краю», «безконечний» [13]. Неосяжність «Степу», його таємнича містичність в українській етнокультурі нагадують неохопну впорядкованість Космосу як спочатку «Дикого Поля», а потім – кулішевого «Хутора». У зв'язку з цим в аналізі етноментальних цінностей акад. С. Кримський зазначав, що «освоєння степу, перетворення його на поле було історичною місією українського народу, охарактеризованою феноменом козацького хутора як особисто відвойованої у степового хаосу землі» [6, 1]. У той само час, топос «Степ» символізує широту української душі, гостинність та духовне багатство, адже, по суті, є землею, де зароджувався антеїзм українського етносу, феноменологія його «життєвого світу» і «Малої Вітчизни». Взагалі українська ментальність характеризується перманентним діалогом етносу і природи, що знайшло свій відбиток в літературній етнокультурографія і сьогодні.

А. Федь зазначає: помилка людини в тому, що вона себе називає вінцем природи. Героїня романів письменника-філософа донеччанка Натка – «втілення українського народу, в його фізичній і духовній сутності» [20, 128] – розмовляє з коровою як з живою людиною й сина Антона привчає ставитись до природи й тварин як до «одухотвореної речі» [20, 47]. Інтелігентна харків'янка Феня Дмитрівна бачить у простих речах навколо себе одухотворені «Предмети»: гомонить з Коридором, прислухається, про що говорять Стіни, Кабінет, Дзвоник. Неодмінно скаже директорові-матеріалістові Кузьмі Миколайовичу, що ці Предмети мають Душу, цим самим наштовхуючи на думку про культур-діалогічні відгомони анімізму у сучасному світі. Таке відчуття навколишнього середовища свідчить про панестетизм українського світовідношення, про «налаштований локатор душі» [20, 394], що характерно як для етнокультури в цілому, так і для її регіональних вимірів, зокрема для Донбасу.

З позицій етнокультурографії донецький письменник-філософ на сторінках свого роману підіймає світоглядно-культурологічну проблематику загальнолюдського, всепланетного масштабу, як-то: походження людства? яке покликання людини? в чому сенс її життя, та куди вона прямує? Крім того, порушуються проблеми національного штибу: які причини великих трагедій України XX сторіччя? які передчуття українців у переддень «доби Водолієвої» – чи чекають вони приходу комунізму чи тішаться надією на збереження Незалежності української держави? Також у творі з позицій етнокультурології порушуються світоглядні проблеми окремого регіону: історія Донецького краю у «межичассі» – довоєнним голодомором і післявоєнним голодом. Іншими словами, у філософському романі «Переддень Доби Водолієвої» А. Федя присутній як етнокультурний, так і космічний рівень, що посилює його історіософські та літературно-етнографічні пошуки долі українства у планетарній, загальнолюдській площині в контексті діалогу культур та філософії етнокультури.

Отже, проведене нами дослідження претендує на обґрунтування нового напряму культурологічного знання – етнокультурографію як синтез наукової та мистецької рефлексії, що поєднує знання філософії етнокультури з їх естетичним відтворенням у художньо-образних формах. Зокрема, функції етнокультурографії може виконувати і художня література, особливо у жанрах філософського, історичного і психологічного роману, науковій фантастиці та «альтернативній історії». В Україні художня література як етнокультурографія започаткована творами Григорія Сковороди, Івана Котляревського, Тараса Шевченка. Практично вся «народницька» література, п'єси М. Старицького і М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, О. Кобилянської та І. Франка були «етнокультурографічними» за своєю художньо-естетичною природою. Великий внесок у розвиток української літератури як етнокультурографії зробили П. Куліш, П. Мирний, Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький, Леся Українка. В сучасній українській художній літературі етнокультурографічні елементи присутні у творах В. Шевчука, В. Дрозда, А. Федя та інших авторів, що тяжіють до жанру філософського роману в контексті філософії етнокультури й культурологічної регіоніки.

Література

1. Богуцький Ю.П. Переднє слово / Юрій Петрович Богуцький // Культурологічна думка: Щорічник наукових праць. – К., 2011. – № 4: Спец. вип. – С.9–10.
2. Бондар Є. До філософських джерел образу Сонячних Кларнетів / Є. Бондар // Слово і час. – Київ. – 1995. – №4. – С.71–73.
3. Донченко Л. Художні моделі національної ідентичності: Монографія / Лариса Донченко. – К.: КНТ, 2014. – 220 с.
4. Дрозд В. Листя землі : роман / Володимир Дрозд. – К.: Укр. письменник, 1992. – 559 с.
5. Кримський С. Архетипи української ментальності / Сергій Кримський // Проблеми теорії ментальності. – К.: Наукова думка, 2006. – С. 273–301.
6. Кримський С. Ментальні цінності в контексті виборчої кампанії / С. Кримський. – День. – 2004. – 3 серпня. – С. 1, 4.
7. Лавріненко Ю. Кларнетичний символізм / Ю. Лавріненко // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – К.: Рось, 1994. – Кн. 1. – С.590.
8. Личковах В. А. Філософія етнокультури: Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В.А. Личковах. – К.: ПАРАПАН, 2011. – 196 с.
9. Личковах В. Григорій Сковорода: Український Sacrum в «Саду божественних пісень» / Володимир Личковах // Еніоестетика імені: Акровірші. Статті. Есеї. – Чернігів, 2014. – С. 90–93.
10. Личковах В. Етнокультурографія у веселковій імперії Ольги Петрової / В.А. Личковах // Магістеріум. – К., 2013. – Вип. 52. – С. 61–64.
11. Личковах В. Микола Хвильовий: етноренесансна естетика / Володимир Личковах // Еніоестетика імені: Акровірші. Статті. Есеї. – Чернігів, 2014. – С. 95–101.
12. Личковах В. Федір Кравчук: митець як дослідник / Володимир Личковах // Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніки. – Чернігів, 2011. – С. 118–126.
13. Миколаєнко Л. Український степ як естетичний феномен / Л. Миколаєнко; ред кол.: Буряк Ю. (голов.ред.) та ін. Худ оформ. та ред. Бродая О. та ін. // Хроніка-2000: Український культурологічний альманах. Рік вид. ІХ: Україна: Філософський спадок століть. – К.: Фонд сприяння розвитку мистецтв, 2000. –Вип. 37–38. – С. 28–43.
14. Пуліна В.І. Етноментальні аспекти романтизму Пантелеймона Куліша / В.І.Пуліна // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка; за ред. проф. В.А. Личковаха. – Чернігів: ЧДПУ, 2010. – Вип. 75. – С. 61–64.
15. Тичина П. Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.ukrcenter.com/Література/Павло-Тичина/21170/Не-Зевс-не-Пан-не-Голуб-Дух
16. Файзулліна Г. Етнокультурологічні виміри українського філософського роману / Г.С. Файзулліна // Дні науки філософського факультету – 2013. – К.: Вид.-поліграф. центр "Київський університет", 2013. – Ч. 2. – С.219–221.
17. Файзулліна Г. Міфопоезис української етнокультури у філософському романі Валерія Шевчука «Дім на горі» / Г. Файзулліна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К.: Міленіум, 2013. – Вип. XXXI. – С.357–364.
18. Федорова І.І. Культурологія: навч. посіб. / І.І. Федорова. – К.: КПІ, 2009. – 160 с.
19. Федотова Т. Вогнепоклонник (Роздуми над збіркою Павла Тичини “Сонячні кларнети”) / Т. Федотова // Українська мова та література. – 1999. – №14. – С. 7–8.
20. Федь А. Переддень Доби Водолієвої / Анатолій Федь. – Канів: «Склянка часу» (Zeitglas Verlag), 2013. – 470 с.
21. Хюбнер Бенно. Моя чужість. Нездужання щодо культурології: рефлексія з іншої (західної) точки зору / Бенно Хюбнер // Культурологічна думка: Щорічник наукових праць. – К., 2011. – № 4: Спец. вип. – С. 11–13.
22. Шевчук В. Дім на горі / В. Шевчук – К.: Радянський письменник, 1983. – 487 с.
23. Шейко В.М. Культурологія та компаративістика: методологічні трансформації / Василь Миколайович Шейко // Культурологічна думка: Щорічник наукових праць. – К., 2011. – № 4: Спец. вип. – С. 19–26.

References

1. Bohutskyi Yu. P. Perednie slovo / Yurii Petrovych Bohutskyi // Kulturolohichna dumka: Shchorichnyk naukovykh prats. – K., 2011. – № 4: Spets. vyp. – S.9–10.
2. Bondar Ye. Do filosofskykh dzherel obrazu Soniachnykh Klarnetiv / Ye. Bondar // Slovo i chas. – Kyiv. – 1995. – №4. – S.71–73.
3. Donchenko L. Khudozhni modeli natsionalnoi identychnosti: Monohrafiia / Larysa Donchenko. – K.: KNT, 2014. – 220 s.
4. Drozd V. Lystia zemli : roman / Volodymyr Drozd. – K.: Ukr. pysmennyk, 1992. – 559 s.

5. Krymskyi S. Arkhetypy ukrainskoi mentalnosti / Serhii Krymskyi // Problemy teorii mentalnosti. – K.: Naukova dumka, 2006. – S. 273–301.
6. Krymskyi S. Mentalni tsinnosti v konteksti vyborchoi kampanii / S. Krymskyi. – Den. – 2004. – 3 serpnia. – S. 1, 4.
7. Lavrinenko Yu. Klarnetychnyi symvolizm / Yu. Lavrinenko // Ukrainske slovo: khrestomatiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky XX st. – K.: Ros, 1994. – Kn. 1. – S. 590.
8. Lychkovakh V. A. Filosofiia etnokultury: Teoretyko-metodolohichni ta estetychni aspekty istorii ukrainskoi kultury / V.A. Lychkovakh. – K.: PARAPAN, 2011. – 196 s.
9. Lychkovakh V. Hryhorii Skovoroda: Ukrainskyi Sacrum v «Sadu bozhestvennykh pisen» / Volodymyr Lychkovakh // Enioestetyka imeni: Akrovirshi. Statti. Esei. – Chernihiv, 2014. – S. 90–93.
10. Lychkovakh V. Etnokulturohrafiia u veselkovii imperii Olhy Petrovoi / V.A. Lychkovakh // Mahisterium. – K., 2013. – Vyp. 52. – S. 61–64.
11. Lychkovakh V. Mykola Khvylovyi: etnorenesansna estetyka / Volodymyr Lychkovakh // Enioestetyka imeni: Akrovirshi. Statti. Esei. – Chernihiv, 2014. – S. 95–101.
12. Lychkovakh V. Fedir Kravchuk: mytets yak doslidnyk / Volodymyr Lychkovakh // Chernihovo-Siverska kulturolohichna rehioniky. – Chernihiv, 2011. – S. 118–126.
13. Mykolaienko L. Ukrainskyi step yak estetychnyi fenomen / L. Mykolaienko; red kol.: Buriak Yu. (holov.red.) ta in. Khud oform. ta red. Brodaia O. ta in. // Khronika-2000: Ukrainskyi kulturolohichnyi almanakh. Rik vyd. IX: Ukraina: Filosofskyi spadok stolit. – K.: Fond spryiannia rozvytku mystetstv, 2000. –Vyp. 37-38. – S. 28–43.
14. Pulina V.I. Etnomentalni aspekty romantyzmu Panteleimona Kulisha / V.I.Pulina // Visnyk Chernihivskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni T.H. Shevchenka; za red. prof. V.A. Lychkovakha. – Chernihiv: ChDPU, 2010. – Vyp. 75. – S.61–64.
15. Tychyna P. Ne Zevs, ne Pan, ne Holub-Dukh [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://www.ukrcenter.com/Literatura/Pavlo-Tychyna/21170/Ne-Zevs-ne-Pan-ne-Holub-Dukh
16. Faizullina H. Etnokulturolohichni vymiry ukrainskoho filosofskoho romanu / H.S. Faizullina // Dni nauky filosofskoho fakultetu – 2013. – K.: Vyd.-polihraf. tsentr "Kyivskyi universytet", 2013. – Ch. 2. – S.219–221.
17. Faizullina H. Mifopoezys ukrainskoi etnokultury u filosofskomu romani Valeriia Shevchuka «Dim na hori» / H. Faizullina // Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. – K.: Milenium, 2013. – Vyp. XXXI. – S. 357–364.
18. Fedorova I.I. Kulturolohiia: navch. posib. / I.I. Fedorova. – K.: KPI, 2009. – 160 s.
19. Fedotova T. Vohnepoklonnyk (Rozdumy nad zbirkoiu Pavla Tychyny «Soniachni klarnety») / T. Fedotova // Ukrainska mova ta literatura. – 1999. – №14. – S.7–8.
20. Fed A. Peredden Doby Vodoliievoi / Anatolii Fed. – Kaniv: «Sklianka chasu» (Zeitglas Verlag), 2013. – 470 s.
21. Khiubner Benno. Moia chuzhist. Nezduzhannia shchodo kulturolohii: refleksiia z inshoi (zakhidnoi) tochky zoru / Benno Khiubner // Kulturolohichna dumka: Shchorichnyk naukovykh prats. – K., 2011. – № 4: Spets. vyp. – S.11–13.
22. Shevchuk V. Dim na hori / V. Shevchuk – K.: Radianskyi pysmennyk, 1983. – 487 s.
23. Sheiko V.M. Kulturolohiia ta komparatyvistyka: metodolohichni transformatsii / Vasyl Mykolaiovych Sheiko // Kulturolohichna dumka: Shchorichnyk naukovykh prats. – K., 2011. – № 4: Spets. vyp. – S. 19–26.

УДК 792.2(477.62-2)"1878/1922"(045)

Демідко Ольга Олександрівна,
здобувач Маріупольського державного університету

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МАРІУПОЛЯ (КІНЕЦЬ XIX–ПОЧАТОК XX СТОЛІТТЯ)

У статті висвітлено питання творчого становлення маріупольського театру в початковий період його діяльності. Зроблено історичний екскурс, що дозволило проаналізувати та визначити особливості діяльності маріупольського театру у XIX ст. – початку XX ст. Досліджено виникнення першої професійної трупи в місті, загальні тенденції розвитку маріупольського театру на початку XX ст., а також проаналізовано наявні проблеми в театральній культурі міста у зазначений період.

Ключові слова: *маріупольський театр, антрепренер, «Храм музи Мельпомени», концертний зал, зимовий театр.*

© Демідко О.О., 2015

Демидко Ольга Александровна, соискатель Мариупольского государственного университета

Становление и развитие театральной культуры Мариуполя (конец XIX – начало XX столетия)

В статье освещаются вопросы творческого становления Мариупольского театра в начальный период его деятельности. На основании имеющейся литературы исследованы возникновение первой профессиональной труппы в городе, общие тенденции развития мариупольского театра в начале XX в. Проанализированы имеющиеся проблемы в театральной культуре города в изучаемый период.

Ключевые слова: мариупольский театр, антрепренер, «Храм музы Мельпомены», концертный зал, зимний театр.

Demidko Olga, Postgraduate Student of Mariupol State University

Mariupol`s theatre culture forming and development (the end of the XIXth – the beginning of the XIXth century)

The author explores the history of Mariupol theater in the initial period of its activity. The research allowed to analyze the features of the theatrical life of Mariupol in the initial period of development of the theater. Based on the available literature, the author examined the general trends of formation and development of the theater in Mariupol in the late XIX - early XX century.

Key words: Mariupol theater, impresario, «Temple of the Muses Melpomene», a concert hall, a winter theater.

Сучасний період трансформацій українського суспільства впливає на всі складові культурної сфери. Науковий інтерес до питань історії розвитку театру як соціального феномену, регіональних особливостей становлення культури України, відродження та переосмислення забутих сторінок мистецького життя регіонів, дослідження їх ґенези активно актуалізується у вітчизняній науці сьогодення. Регіональна проекція, за допомогою якої розглядається ґенеза драматичного театру Маріуполя в цілісному культурно-історичному аспекті соціального, духовного, художнього, мистецького життя регіону кінця XIX – початку XX ст. уможливлює сучасну інтерпретацію культури України в її регіональних вимірах.

Маріупольський театр є унікальним соціальним інститутом, за допомогою якого вдалося зберегти матеріальну і духовну спадщину міста. Театр завжди відігравав істотну роль не тільки в розвитку культури, а й у суспільно-політичному житті. Дуже важлива проблема взаємодії театру і суспільства зараз, коли все більше уваги приділяється поверненню, відновленню багатовікової культурної спадщини народу. Протягом своєї історії маріупольський театр, незважаючи на провінційність, здійснював важливі соціальні функції. Разом з тим театр виступав як своєрідний засіб освіти, причому найпопулярніший, образний, художній і доступний публіці. Місцева громадськість розглядала театр також як виховний засіб, здатний прищепити правильні моральні норми та естетичні погляди по відношенню до літератури і драматичного мистецтва. Тому вивчення театру Маріуполя, його історії є актуальним, оскільки сприяє формуванню більш повної картини історико-культурного життя України. Зокрема, дослідження теми дозволяє проаналізувати взаємодію провінційної і столичної культур, зміни провінційної суспільної свідомості і способу життя, що відбувалися під впливом театру, глибину і ступінь впливу суспільно-політичних процесів на театральне мистецтво.

Метою статті є дослідження становлення та розвитку театральної культури Маріуполя з 1878 р. (створення першої маріупольської професійної трупи) до 1922 р. (діяльність театру у роки громадянської війни).

Вивчення та аналіз феномену маріупольського театру має певні традиції у вітчизняній науці. Першим історіографом театру в Маріуполі був викладач давніх мов Олександрійської гімназії О. Петрашевський. Він написав нарис, присвячений театру Маріуполя для відомого збірника «Мариуполь и его окрестности» [9]. У нарисі наводяться імена антрепренерів XIX ст., власників комор – перших театральних приміщень Маріуполя. О. Петрашевський залишив відомості й про відомий концертний зал В. Шаповалова. Дослідженню історії становлення і розвитку маріупольського театру присвячені роботи істориків: Л. Чуприк [15], краєзнавців: Л. Яруцького [16; 17], С. Бурова [2]; народної артистки України С. Отченашенко [2], журналістів Т. Коростельової [6; 7], П. Мазура [8], Н. Пожогіна [12]. Праці зазначених дослідників містять певний обсяг інформації з історії становлення та розвитку маріупольського театру, проте дають здебільшого історичну, а не мистецтвознавчо-культурологічну оцінку культурним трансформаціям у регіоні.

Незважаючи на те, що рубіжним роком історії маріупольського театру є 1878 р., вважаємо за потрібне звернутися до передісторії театру.

Уперше маріупольці ознайомилися з театральним мистецтвом у 1847 р. Трупа антрепренера В. Виноградова, приїхавши у місто, відкрила перший театральний сезон. З цієї нагоди купець М. Логафетов передав свою комору під театральний зал зі сценою. Раніше маріупольці не мали поняття про театр, і спочатку театральні вистави здалися їм дивними і незрозумілими. Але згодом сподобалися, і трупа Виноградова мала в Маріуполі успіх. Репертуар першого колективу, який відвідав Маріуполь, встановити не вдалося. Відомо, що в той час на сценах провінційних театрів найчастіше ставили твори В. Шекспіра, І. Шиллера, М. Гоголя, О. Грибоєдова, пізніше – О. Островського [9, 293].

Успіх першого сезону був настільки великий, що драматичні трупи стали досить часто відвідувати Маріуполь. Цим скористався ще один маріупольський купець – Н. Попов, який влаштував зі своєї комори на Торговій вулиці «Храм музи Мельпомени». У «Храмі» знаходилися невелика сцена, місце для оркестру, відокремлений бар'єром, партер з декількох рядів лав і галерея в кінці залу. Через кілька років господар

удосконалив театр: розширив сцену, влаштував ряд лож, а галерею з окремим входом підняв вище. Однак, як зауважує О. Петрашевський, театр мав не дуже значний вигляд, проте маріупольцям здавався «зручним і красивим» [9, 292]. На сцені «Храму музи Мельпомени» грали трупи та товариства М. Стрельського, А. Ярославцева, такі актори, як Є. Медведєва, І. Киселевський, М. Лентовський та ін. [16, 10]. За кілька років театр у Маріуполі став центром культури міського життя.

Поступово Маріуполь набуває популярності театрального міста, який охоче відвідували театральні трупи. А в 1868 р., в місто прибули одночасно дві трупи Пілоні і Міодушевского. Трупа Пілоні грала в театрі Н. Попова, а для трупи Міодушевского місцевий торговець Д. Айналов обладнав під театр свою комору на Катерининській вулиці.

Таким чином, в один і той же час у Маріуполі грали дві театральні трупи, і жодна з них не залишилася у збитку. І це при тому, що кількість мешканців у місті на той час становила 7. 644 осіб.

Перша друкарня в місті з'явилася в 1870 р. А до того часу театральні афіші були рукописними [14, 3].

Пізніше Н. Попов продав свій театр Кіоцце, а той у свою чергу – І. Деспоту [15, 180]. У театрі І. Деспота видатним антрепренером став місцевий громадянин В. Шаповалов. У 1878 р. він створив першу професійну трупу в Маріуполі. Саме 1878 р. вважається роком заснування маріупольського театру з багатьох причин. По-перше, в місті було створено спеціальне приміщення для театру, а по-друге, діяла постійна професійна маріупольська трупа.

Василь Леонтійович, син багатого маріупольського купця, був людиною цілеспрямованою, пристрасно люблячою театр. Саме ця пристрасть до мистецтва штовхнула В. Шаповалова на ризикований шлях театрального антрепренера. Василь Леонтійович був не тільки антрепренером, але й талановитим артистом, режисером, вихователем і організатором театрального колективу. Деякі маріупольські актори були запрошені в трупу М. Кропивницького, творця реалістичного українського театру, корифея української культури. І це найкраща атестація В. Шаповалову як режисеру і організатору [14, 4].

Завдяки трупі В. Шаповалова почали свій творчий шлях подружжя Загорські, Л. Ліницька та інші [16, 21]. У театральній історії Маріуполя В. Шаповалов здійснив постановку семи драм – трьох-, чотирьох- і п'яти-актів. Ставилися «Російське весілля», «Царська наречена», «Людина, яка сміється». Побачили тоді маріупольці і три «повнометражні» комедії, слухали трьохактну оперу «Фауст навиворіт», сміялися мешканці міста під час чотирьохактного водевілю «Бродяга». Успіхом користувалися також одноактні оперети. Всього в 1878 р. В. Шаповаловим було поставлено 22 вистави, що є знаковим для початкового періоду діяльності театру.

Перші вистави В. Шаповалова мали надзвичайний успіх, але незважаючи на це по закінченню сезону антрепренер знаходився у досить скрутному фінансову становищі. Позначилася, очевидно, відсутність комерційної жилки у В. Шаповалова, бо був він скоріше людиною творчою, ніж діловою. Та Василь Леонтійович не покинув улюбленої справи [1, 191].

Також ставились спектаклі з благодійною метою. Звичайно, місцева публіка, охоче відвідуючи вистави драматичного мистецтва завжди розуміла, що перед нею – не «присяжні» актори, а «добровольці» мистецтва, що полегшують життя найбідніших верств населення міста [9, 296].

Важливою подією стало створення Маріупольського драматично-музичного товариства у 1884 р. Члени товариства ставили аматорські вистави, влаштовували концерти, сприяли естетичному вихованню мешканців міста. Завдяки організатору товариства Є. Батієвському було поставлено безліч вистав, концертів [9, 297].

Разом з тим, В. Шаповалов доклав чимало зусиль для побудови справжнього театру. У 1887 р. він втілив в життя свою мрію – побудував театр на 800 місць з буфетом, фойє, касами, назвавши його «Концертним залом». У залі була велика сцена, зроблені зручні, пронумеровані сидіння для публіки, особливе, відокремлене від публіки, місце для оркестру, хори замість галереї. Зал був красивим і містким – на 800 місць. Це при 16 815 жителях в тодішньому Маріуполі [14, 5].

Концертний зал було урочисто відкрито 8 листопада 1887 р. прем'єрою «Ревізора» М. Гоголя. Зал був переповнений. В. Шаповалов з великим успіхом зіграв роль Городничого [10, 127].

Відкриття залу стало великою подією в культурному житті міста, про що писалось у столичних і провінційних газетах. Зал став залучати в приморське місто кращі театри України та Росії. У подяку міська влада звільнила В. Шаповалова від сплати податку за концертний зал на 10 років [14, 5].

При повному зборі Концертний зал давав тисячі рублів прибутку, отже, квиток коштував не менше рубля, і найбідніші верстви населення не могли дозволити собі таку розкіш – подивитись виставу. І все ж театр В. Шаповалова був демократичний, його відвідувала не тільки місцева інтелігенція, тоді ще дуже нечисленна, не тільки багаті купці і заможні міщани [15, 194].

Маріупольці були вдячні В. Шаповалову, любили і поважали його як антрепренера і актора, але й пред'являли до нього високі вимоги, бажаючи бачити на сцені Концертного залу сильний, професійний колектив, хороший репертуар. І В. Шаповалов показував землякам кращі вистави, запрошуючи в Маріуполь знаменитих гастролерів [14, 6].

У першому сезоні маріупольці ознайомилися з мистецтвом В. Андрєєва-Бурлака та М. Глєбової. В. Андрєєв-Бурлак був чудовим імпровізатором, імітатором, найталановитішим виконавцем власних гумористичних оповідань, які не писав, а створював прямо перед глядачами [15, 198]. М. Глєбова мала чудові зовнішні дані, красивий голос, драматичний темперамент. Вона запам'яталася ролями Катерини («Гроза»), Лідії («Скажені гроші»), Кручініної («Без вини винуваті»), Леді Мільфорд («Підступність і кохання»). Коли в

Концертному залі грала М. Глєбова, маріупольський театр завжди був переповнений [15, 199]. Навесні 1889 р. В. Шаповалов запропонував вступити в свою трупу (тимчасово) М. Іванову-Козельському. Це була зірка першої величини на тогочасній сцені. Видатний артист з успіхом виступав і в Олександрійському театрі, і в Москві в театрах Бренко, Корша, він грав і в Одесі, Харкові, Казані та інших містах. Приїзд актора такої величини сприяв ще більшому успіху Концертного залу В. Шаповалова [15, 199].

Збори від першого сезону в новому Концертному залі були «більш ніж задовільні». Більшість антрепренерів України в той сезон зазнали невдачі, на відміну від В. Шаповалова, який «залишився задоволений місцевою публікою». Підводячи підсумки зимового сезону, «Катеринославські губернські відомості» писали 26 березня 1888 р.: «Маріуполь – місто вельми інтелігентне, в якому мистецтво цінують на ділі» [15, 194].

Маріуполь відвідали зі своїми виступами генії української сцени М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Старицький. Популярними в Маріуполі стали спектаклі «Наталка-Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Сватання на Гончарівці», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Наймичка» та ін. На сцені концертного залу грали: А. Рютчі, Я. Козельський, Л. Манько та ін. На цій же сцені вперше в Маріуполі грала оперна трупа Д. Буховецького. Опера «Життя за царя», вперше поставлена в Маріуполі, пройшла при повних зборах. А в 1892 р. Маріуполь відвідала оперна трупа С. Черкасова. Вона показала 6 опер. Отже, завдяки концертному залу Шаповалова маріупольська публіка могла ознайомитися з оперою [9, 295].

З часом будівля перейшла у власність І. Уварова, у якого деякий час його орендувало місто. Господар називав свій театр «Ренесанс», «Гротеск», «Прогрес», але для всіх маріупольців він був «зимовим» [13, 3].

Навесні 1904 р. Міська дума орендувала у І. Уварова Зимовий театр (так називався тепер концертний зал) на 6 років. І. Уваров отримує від міста щорічно 2 тис. руб. орендної плати, але повинен був перебудувати і поліпшити концертний зал. Влітку власник міг користуватися театром на свій розсуд, а взимку ним розпоряджалося місто, здаючи його театральним колективам безкоштовно [12, 3]. Це приваблювало в Маріуполь чимало цікавих театральних труп. Досить назвати трупу під керівництвом В. Мейєрхольда. Її гастролі відбулися навесні 1908 р. та продовжилися протягом 5 днів. У репертуарі трупи були класичні п'єси Г. Ібсена, К. Гамсуна, Г. Гаунтмана. Газета «Маріупольське життя» писала тоді, що ці гастролі «безсумнівно, видатні явища в анналах нашого місцевого театрального життя». Але зборів не було. Пояснюється це тим, що вистави В. Мейєрхольда були новаторськими, незвичними, і глядач не був підготовлений до їх сприйняття [3, 191].

Після того, як В. Шаповалов відійшов від театральних справ, в маріупольському театрі настала криза. На початку XX ст. такої міцної, професійної трупи, подібно до тієї, що створив В. Шаповалов у місті вже не було. Але театральне життя не завмирало в Маріуполі ні на один рік. Навіть у роки громадянської війни в місті йшли вистави на кількох сценах: у театрах «Гротеск» (Зимовий), братів Яковенко (колишній цирк братів Яковенко). У 1918 р. був відкритий театр в Олександрівському парку [10, 175]. У цей час у місті не було постійної театральної трупи. Працювали в основному приїжджі колективи. Деякі з них, як наприклад, трупа В. Барського давала вистави в Маріуполі не один рік. Її репертуар був досить широким. Про це свідчать десятки назв вистав, які йшли на маріупольських сценах у 1918 – 1921 рр.: «Нове життя», «Потапенко», «Моряки», «Ланцюги» та ін. [4, 4].

Розширювала форми своєї діяльності місцева «Просвіта». 9 червня у міській газеті «Маріупольське слово» повідомлялося: «У неділю, 11 червня, в театрі Яковенко театральна секція маріупольської української організації «Просвіта» ставить спектаклі: «Панна Штукарка» і «Бувальщина». Театральна секція відмінно себе зарекомендувала 21-го травня постановкою п'єси «Дай серцю волю – заведе в неволю», що зібрала переповнений театр» [8].

У грудні 1918 р., коли місто переживало кризу з подачею електроенергії і були закриті всі кінематографи, «міська управа дозволила відпускати Зимовому театру електроенергію, хоча б в обмеженій кількості» [11, 4].

24 жовтня 1918 р. у театрі братів Яковенко відбулася єдина гастроль видатних акторів німого кіно Віри Холодної та Олега Рунича [10, 175].

У 1921 р. Зимовий театр перейменовують в театр ім. Леніна. На його підмостках часто виступають актори трупи В. Барського. Однак проблеми, з якими стикається театр у 1921–1922 рр., наростають, як сніжний ком: «загальнодержавна розруха, торкнувшись усіх сфер нашого життя, не пошкодувала і театр. За останні роки, здається, жоден з провінційних театрів не збагатився ні новими декораціями, ні реквізитом. Навпаки, все, що мав театр, застаріло, стало особливо помітним відсутність костюмів і гриму. Крім того, трагічним у житті є холод, через який багато артистів грають в зимових пальто, і тільки деякі сміливці, справжні ентузіасти, ризикуючи своїм здоров'ям, грають у холодному, нетопленому приміщенні без пальто» [5, 4].

Водночас у репертуарі театру переважає так званий легкий жанр: оперета, водевіль, музична комедія. Зникає з репертуару українська класика. Все рідше можна побачити російську класику. «Маріупольські новини» за 1918 р. пишуть про зниження театральних смаків публіки, тяжіння до легкого жанру. Але коли в 1918 р. у місто приїжджає Товариство московських оперних артистів і дає «Фауста», «Демона», «Травіату», «Кармен», «Євгенія Онєгіна», спектаклі проходять з великим успіхом. Отже, жива була в Маріуполі театральна культура, потяг до високого мистецтва [14, 8].

Щороку все більше театральних колективів приїжджають на гастролі в Маріуполь. І серед них чимало професійних труп із серйозним репертуаром. Міська влада була зацікавлена в таких гастролях, вона сприяла розвитку культури.

Таким чином, творче становлення та розвиток театральної культури Маріуполя почалося в середині XIX ст., коли в місті з'являлися перші приїжджі акторські трупи. Через відсутність відповідного приміщення спектаклі влаштовувалися в орендованих коморах, в яких часто не було найелементарніших умов. У 1878 р. в Маріуполі була створена перша місцева трупа, що складалася з професійних акторів. Після відкриття Концертного залу В. Шаповалова творча діяльність колективу була спрямована на постановку спектаклів російської та української класики. Маріупольський театр завжди залишався вірний традиціям минулого, зберігаючи рівень виконання і майстерність своїх постановок. Та з початком XX ст. соціокультурні умови, в яких працював театр, значно погіршилися, що було пов'язано з загальнодержавними проблемами.

Література

1. Артист. – 1893. – № 26. – С. 191.
2. Буров С., Отченашенко С. Из истории Мариупольського театра (Годы, события, имена) / С. Буров, С. Отченашенко. – Мариуполь: ЗАО «Газета «Приазовский рабочий», 2003. – 136 с.
3. Веригина В. П. Воспоминания / В. П. Веригина. – Ленинград: Искусство, 1974. – 247 с.
4. Егоров А. И. Драма В. В. Барского «Поташ и Перламутр» / А. И. Егоров // Мариупольские известия. – 1918. – № 10. – 15 декабря – С. 4.
5. Егоров А. И.Театр и искусство / А. И. Егоров // Мариупольские известия. – 1921. – № 15. – 5 февраля. – С. 4.
6. Коростелева Т. Наш театр старейший в Украине / Т. Коростелева // Приазовский рабочий. – 1997. – № 172. – 18 ноября – С. 4.
7. Коростелева Т. Феномен Мариупольського театра / Т. Коростелева // Прибой: Литературно-публицистический альманах. – Мариуполь, 2002. – С. 49–59.
8. Мазур П. 1917 год. Мариуполь: от февраля до октября / П. Мазур. [Електроний ресурс] // Старый Мариуполь. – 2012. – 15 марта – Доступно з: http://old-mariupol.com.ua/1917-god-mariupol-ot-fevralya-do-oktyabrya-3
9. Мариуполь и его окрестности / Издание почетного попечителя Д.А.Харджаева. – Мариуполь: Типо-Литография А. А. Франтова, 1892. – 461 с.
10. Мариуполь и его окрестности: взгляд из XXI века: / Р. П. Божко, Т. Ю. Були, Н. Н. Гашененко и др. – Мариуполь: Рената, 2008. – 428 с.
11. Освещение театра // Мариупольские известия. –1919. – № 24. – 2 января. – С. 4.
12. Пожогин Н. Мариупольский театр: вчера, сегодня, завтра / Н. Пожогин // Ильичевец. – 2014. – № 30. – 22 марта. – С. 3.
13. Театр И. И. Уварова // Мариупольская жизнь. – 1908. – № 669. – 13 ноября. – С. 3.
14. Чуприк Л. Н. Научная справка из истории Мариупольського театра. – Архив Мариупольського краеведческого музея / Л. Н. Чуприк. – Мариуполь, 1998. – 28 с.
15. Яруцкий Л. Д. Мариупольская старина: Рассказы краеведа / Л. Д. Яруцкий. – М.: Советский списатель, 1991. – 432 с.
16. Яруцкий Л. Д. Старейший в Украине (Из истории Донецкого областного драматического театра) / Л. Д. Яруцкий. – Мариуполь, 1998 – 104 с.

References

1. Artist. –1893. – № 26. – S. 191
2. Burov S., Otchenashenko S. Iz istorii Mariupolskogo teatra (Gody, sobytiya, imena) / S. Burov, S. Otchenashenko. – Mariupol: ZAO «Gazeta «Priazovskiy rabochiy», 2003. – 136 s.
3. Verigina V. P. Vospominaniya / V. P. Verigina. – Leningrad: Iskusstvo, 1974. – 247 s.
4. Egorov A. I. Drama V. V. Barskogo «Potash i Perlamutr» / A. I. Egorov // Mariupolskiye izvestiya. – 1918. – № 10. – 15 dekabrya – S. 4.
5. Egorov A. I.Teatr i iskusstvo / A. I. Egorov // Mariupolskiye izvestiya. – 1921. – № 15. – 5 fevralya. – S. 4.
6. Korosteleva T. Nash teatr stareyshiy v Ukraine / T. Korosteleva // Priazovskiy rabochiy. – 1997. – № 172. – 18 noyabrya – S. 4.
7. Korosteleva T. Fenomen Mariupolskogo teatra / T. Korosteleva // Priboy: Literaturno-publitsisticheskiy almanakh. – Mariupol, 2002. – S. 49–59.
8. Mazur P. 1917 god. Mariupol: ot fevralya do oktyabrya / P. Mazur. [Elektroniy resurs] // Staryy Mariupol. – 2012. – 15 marta – Dostupno z: http://old-mariupol.com.ua/1917-god-mariupol-ot-fevralya-do-oktyabrya-3
9. Mariupol i yego okrestnosti / Izdaniye pochetnogo popechitelya D. A. Khardzhayeva. – Mariupol: Tipo-Litografiya A. A. Frantova, 1892. – 461 s.

10. Mariupol i yego okrestnosti: vzglyad iz XXI veka: / R. P. Bozhko, T. Yu. Buli, N. N. Gashenenko i dr. – Mariupol: «Renata», 2008. – 428 s.
11. Osveshcheniye teatra // Mariupolskiye izvestiya. –1919. – № 24. – 2 yanvarya. – S. 4.
12. Pozhogin N. Mariupolskiy teatr: vchera, segodnya, zavtra / N. Pozhogin // Ilichevets. – 2014. – № 30. – 22 marta. – S. 3.
13. Teatr I. I. Uvarova // Mariupolskaya zhizn. – 1908. – № 669. – 13 noyabrya. – S. 3.
14. Chuprik L. N. Nauchnaya spravka iz istorii Mariupolskogo teatra. – Arkhiv Mariupolskogo krayevedcheskogo muzeya / L. N. Chuprik. – M. – 21. – Mariupol, 1998. – 28 s.
15. Yarutskiy L. D. Mariupolskaya starina: Rasskazy krayeveda / L. D. Yarutskiy. – M.: Sovetskiy spisatel, 1991. – 432 s.
16. Yarutskiy L. D. Stareyshiy v Ukraine (Iz istorii Donetskogo oblasnogo dramaticheskogo teatra) / L. D. Yarutskiy. – Mariupol, 1998 – 104 s.

УДК 130.2

Ємельянова Тетяна В'ячеславівна,
кандидат філософських наук, доцент, докторант
кафедри культурології та інноваційних
культурно-мистецьких проектів
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ЕСТЕТИКО-ПСИХОЛОГІЧНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ

У статті розглянуто сучасний стан європейської та української гуманістики, в логіці руху якої потужну роль починає відігравати культурологія. Наголошено на можливостях і перевагах культурологічного аналізу низки важливих естетико-психологічних проблем. Обґрунтовано, що роль і значення культурології на сучасному етапі потребує чіткого визначення специфіки культурологічного аналізу, наріжним принципом якого є міжнауковий підхід. Серед інших чинників, що підкреслюють самоцінність культурологічного аналізу, виокремлено наступні: систематизація та оновлення поняттєво-категоріального апарату, послідовна персоналізація досліджуваного матеріалу, масштабність та суперечливість глобалізаційних процесів, які актуалізують проблему моделювання культурної політики відповідно до традицій історико-культурного простору конкретної країни.

Ключові слова: *культурологічний аналіз, міжнауковий підхід, інтегративність, естетико-психологічна проблематика.*

Емельянова Татьяна Вячеславовна, кандидат философских наук, доцент, докторант кафедры культурологии и инновационных проектов культуры и искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Культурологический анализ эстетико-психологической проблематики

В статье рассматривается современное состояние европейской и украинской гуманистики, в логике движения которой значимую роль играет культурология. Отмечены возможности и преимущества культурологического анализа ряда важных эстетико-психологических проблем. Обосновано, что роль и значение культурологии на современном этапе требует чёткого определения специфики культурологического анализа, основоположным принципом которого является межнаучный подход. Среди иных факторов, которые подчёркивают самоценность культурологического анализа, выделены следующие: систематизация и обновление понятийно-категориального аппарата, последовательная персонализация исследуемого материала, масштабность и противоречивость глобализационных процессов, которые актуализуют проблему моделирования культурной политики соответственно традициям историко-культурного пространства конкретной страны.

Ключевые слова: культурологический анализ, межнаучный подход, интегративность, эстетико-психологическая проблематика.

Yemelyanova Tatyana, Ph.D. in Philosophy, Associate Professor, Doctoral Student of the Chair of Culturology and Innovative Projects of Culture and Arts of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Culturological analysis of aesthetic and psychological issues

Modern state of European and Ukrainian humanities in logic of movement of which culturology begins to play powerful role is described in this article. The possibilities and advantages of culturological analysis of a number of esthetic and psychological problems are accentuated.

© Ємельянова Т. В., 2015

It is substantiated that role and meaning of culturology on modern stage of development if humanitarian sciences needs exact definition of specifics of culturological analysis, angular principle of which is inter-scientific approach.

Such factors as systematization and renewing of notion and categorical apparatus which are the base of concrete humanitarian sciences, gradual personalization of researched material, magnitude and contradiction of the processes of globalization, which actualize the problem of modeling of cultural policy according to the traditions of formation of historical and cultural space of certain country are separated among the factors which underline self-value of culturological analysis.

Key words: culturological analysis, inter-scientific approach, integrative, aesthetic and psychological problems.

На межі XX – XXI ст. європейська гуманістика почала досить активно спиратися на потенціал культурологічного знання, поступово обґрунтовуючи культурологію в якості провідної й засадничої науки серед наук гуманітарного циклу. Означена тенденція своїми коренями сягає початку XX ст., хоча її теоретико-методологічна спроможність яскраво виявила себе саме під впливом утвердження в низці європейських країн протягом трьох останніх десятиліть минулого століття постмодерністської манери філософування. Не новою є думка про те, що постмодернізм неоднозначно оцінюється сучасною як європейською, так і українською гуманістикою, оскільки те, що прийнято називати «постмодерністською манерою філософування», сприяло або «руйнуванню», або «розмиванню» змісту філософії як провідної гуманітарної науки та традицій доведення філософського знання. Представники постмодернізму абсолютизують феномен «авторського» бачення філософії, оперують некласичним поняттєво-категоріальним апаратом та спростовують значення спадкоємності в логіці розвитку філософського знання.

Показовою, на нашу думку, може бути позиція відомого американського культуролога Дж. Вейза [1], котрий, по-перше, звинувачує постмодернізм у нігілізмі та анархізмі, по-друге, висуває на перші ролі процес культуротворення – в найширшій його інтерпретації, – який формується значно раніше, ніж наука про культуру, і здатний переконливо демонструвати теоретико-практичний паритет, а по-третє, намагається відтворити ті суперечності сучасної культури, які здатні – в морально-психологічному плані – негативно впливати на суспільство, передусім, на ціннісні орієнтації молоді. Складність позиції сучасних науковців полягає в тому, що суперечності культури як такої обумовлюють суперечності теорії культури: доводиться стверджувати, що кількість існуючих теорій культури не трансформується в їх якість.

Так, Дж. Вейз критикує постмодерністів, зокрема деконструктивістів, котрі логіку культуротворчого руху подають у схематизованому, спрощеному вигляді: від Ф. Ніцше, який вважав, що «людська культура і життя є вираженням внутрішнього бажання влади», до К. Маркса, який «зводив культуру до класової боротьби і економічної експлуатації». У цьому русі присутній, на їхню (деконструктивістів) думку, і З. Фрейд, котрий говорив, що «культура є відображенням сексуальних заборон» [1, 51]. Наразі, який би перелік не запропонували постмодерністи (деконструктивісти), Дж. Вейз переконаний, що «всі вони мають одну спільну рису: для них істинна значимість культури лежить поза межами розуміння» [1, 51].

Водночас, незважаючи на всі труднощі, які властиві як культурі, так і теоріям, що її пояснюють, Дж. Вейз виокремлює і позитивні процеси, зокрема, пов'язані з теоретичною спадщиною відомого американського культуролога Нейла Постмана (1931 – 2003), монографії якого «Зникнення дитинства» (1983), «Ми дорозважалися до смерті» (1985), «Друге Просвітництво» (1999) стали потужним чинником утвердження потенціалу культурологічного аналізу в логіці розвитку сучасної гуманістики. Особливу увагу Дж. Вейз приділяє співставленню культури й освіти, на підґрунті якого Н. Постман «будує» свою концепцію: «Коли культура статична і обмежена, освіта повинна розв'язати людське мислення. Коли культура постійно змінюється, освіта повинна бути більш стабільною. У візуальному середовищі, орієнтованому на телебачення, школи як ніщо інше повинні приділяти увагу читанню та письму» [1, 236].

Процитований Дж. Вейзом фрагмент з розміркувань Н. Постмана є показовим у кількох аспектах, а саме: 1) йдеться – фактично – про взаємодію культурології та педагогіки. Важливо підкреслити, що науковці не звертаються до філософії, а оперують потенціалом інших гуманітарних наук; 2) в роботі «Ми дорозважалися до смерті» Н. Постман обґрунтовує тезу, згідно якої людська культура зовсім непомітно здійснила поворот від «культури думаючої» до «культури почуваючої та дивлячої». Загалом «культура», з одного боку, стає надбудовою, а з іншого, змушена «обслуговувати» «не-думаючу» людину. В такому контексті філософія, на жаль, «програє» культурології.

Незаперечним фактом є те, що теоретичне осмислення історії культури, яка засвідчує історично визначений рівень розвитку суспільства, творчих сил і здібностей людини, включає в себе і свідчення практичних досягнень людства на духовних і матеріальних теренах. Окрім цього, культуротворення співвідноситься з естетико-художніми, етико-психологічними шуканнями людства, з «творенням» принципово нового у різних сферах діяльності, а отже, простіше адаптується у світоставлення пересічної людини, ніж це здатна зробити, наприклад, філософія, оперування знаннями якої вимагає досить високого рівня олюдненості і певних професійних навичок.

Кризовий стан некласичної філософії, її трансформація, на думку низки філософів, у стан «постнекласичної», стимулював власне прагматичні наміри гуманітаріїв щодо підсилення ролі культурології в сучасній гуманістиці, відпрацювання культурологічного контексту, на тлі якого доцільніше розглядати ту чи іншу проблематику, визначення специфіки культурологічного аналізу та збереження певного теоретичного рівня як у наукових дослідженнях, так і в процесі впливу гуманітарних наук на різні соціальні прошарки

сучасного суспільства. Ми поділяємо думку українського філософа М. Бровка, котрий вважає, «…що як в історичному, так і в гносеологічному вимірі розвиток знань про культуру відбувався у тісному взаємозв'язку культурології з іншими гуманітарними науками. Причому тут спостерігається не однобоке корисливе ставлення культурології до інших наук, а спрацьовує методологічний принцип, сформульований сучасною компаративістикою, який орієнтує на порівняння і взаємодоповнення різних за своїм змістом і спрямованістю важливих галузей гуманітарного знання» [2, 102].

Окреслюючи роль і значення культурології на сучасному етапі розвитку гуманітарних наук, необхідно, передусім, чітко визначити специфіку культурологічного аналізу, який дозволяє «порівнювати і взаємодоповнювати різні за своїм змістом» гуманітарні науки. Ми приєднуємося до позиції низки українських науковців, котрі основним засадничим принципом культурологічного аналізу вважають властивий йому міжнауковий підхід. Зрозуміло, що міжнауковий підхід не є єдиним чинником, що визначає специфіку культурологічного аналізу. До переліку таких чинників слід віднести і стимулюючу роль культурології у систематизації та оновленні поняттєво-категоріального апарату, на який спираються конкретні гуманітарні науки, і послідовну персоналізацію досліджуваного матеріалу, і масштабність та суперечливість глобалізаційних процесів, які актуалізують проблему моделювання культурної політики відповідно до традицій формування історико-культурного простору конкретної країни. Враховуючи обсяг статті, ми зупинимося на розгляді міжнаукового підходу, який демонструє потенціал культурологічного аналізу.

Слід наголосити, що міжнауковий підхід – в межах культурологічного аналізу – вже має досить помітні напрацювання, витоки яких сягають початку XXI ст. Так, у 2000 р. відомий український естетик О. Оніщенко оприлюднює надзвичайно важливу – щодо предмету нашого аналізу – статтю: «Інтегративність як методологічне підґрунтя дослідження художньої творчості» [3]. На її сторінках вона показує, які науки і в яких зрізах власного змісту, не лише взаємодіють, а й визначають собою ті «прориви», що ми їх маємо сьогодні в осмисленні природи художньої творчості. Зазначимо, що О. Оніщенко безпомилково обирає в якості прикладу позитивної дії «інтегративності» проблему художньої творчості, сутність якої може бути виявлена саме на перетині кількох гуманітарних наук.

На думку О. Оніщенко, «інтегративний» підхід є складною структурою, яка поєднує три принципи, а саме: «перехресний», «пограничний», «комплексний». Аргументуючи таку структуру, вона, зокрема, зазначає: «…принципи "перехресного", "пограничного" та "комплексного" аналізу стимулюють відпрацювання блоків конкретних проблем, що у першому випадку пов'язані з розробкою питання взаємовпливу теорії і практики мистецтва, у другому – використання практики міжпредметних зв'язків і у третьому – з порівняльним аналізом західної і східної моделей аналізу проблеми художньої творчості» [3, 152]. Відтак, О. Оніщенко пропонує «вибудувати трьохрівневу структуру аналізу феномена художньої творчості, методологічною домінантою якої є інтегративний підхід» [3, 152].

Підкреслимо, що деталізуючи сутність як «інтегративного підходу», так і його структурних елементів – «перехресний», «пограничний», «комплексний» принципи – науковець вводить у процес демонстрації дії відпрацьованої структури такі чинники, які властиві саме історії та теорії культури, «вписуючись» у контекст культурологічного аналізу: «діалог між теорією і практикою мистецтва», «осмислення теоретичної спадщини митця», «місце мистецького явища у контексті культурного простору», «аналіз існуючих зразків теоретичної спадщини митців», феномен «моральних провокацій» та ін. [3, 152-153, 159].

Зауважимо, що протягом наступних п'ятнадцяти років – від року оприлюднення статті «Інтегративність як методологічне підґрунтя дослідження художньої творчості» – у О. Оніщенко вийшли друком три фундаментальні монографії, а саме: «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (2001), «Художня творчість: проект некласичної естетики» (2008), «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей» (2011). На сторінках цих досліджень «інтегративний підхід», зберігши властиву йому теоретичну сутність, по-перше, співіснує з «міжнауковим» – органічне поєднання психологічного, етичного та мистецтвознавчого параметрів, – а по-друге, значно підсилений інтересом до опрацювання як культурного простору, так і простору культури в процесі аналізу мотивів і стимулів творчості таких непересічних європейських персоналій, як маркіз де Сад, Л. фон Захер-Мазох, О. Уайльд, А. Франс, З. Фрейд, Лу Саломе, К. Юнг, І. Франко, С. Цвейг, Томас і Клаус Манн, Л. Вісконті, М. Павич та ін. На наше глибоке переконання, саме потенціал культурологічного аналізу дозволяє в певному теоретичному просторі об'єднати таких різних представників єдиного процесу культуротворення, зберігши при цьому їх самоцінність і самобутність.

Слід визнати, що протягом 2000-2015 років міжнауковий підхід досить широко використовувався в сучасній українській гуманістиці, не заперечуючи водночас наявність окремих розходжень у позиціях науковців. Показовим виявилося обговорення міжнаукового підходу в процесі роботи «Круглого столу», присвяченого проблемам естетичної теорії [4]. Практично всі фахівці, а учасниками обговорення сучасного стану естетики й перспектив її подальшого розвитку були провідні українські теоретики, визнали методологічний потенціал міжнаукового підходу. Предметом дискусій виступали термінологічні розходження, оскільки низка фахівців вважає більш коректним поняття «міждисциплінарний». Наразі, незалежно від того, який термін виявиться остаточним й прийнятним для всіх, суть справи це не змінює, адже за останні десятиліття завдяки монографічним дослідженням І. Вернудіної, Н. Жукової, О. Кодьєвої, Т. Кривошеї, Л. Левчук, А. Морозова, О. Оніщенко, О. Поліщук та ін. яскраво доведена теоретична спроможність міжнаукового підходу як потужного чинника культурологічного аналізу.

Міжнауковий підхід, який у процесі дослідження наріжних проблем сучасної гуманістики «вибудовує» дослідницький простір на перетині кількох гуманітарних наук, робить актуальним виявлення сфер їх взаємодії та окреслення меж «переходу» змісту однієї науки в іншу. У цьому напрямку досить скрупульозну роботу здійснив М. Бровко, співставивши культурологію з такими науками, як філософія, історія, археологія, етнологія, психологія та соціологія [2, 97-102]. Хоча науковець представив потужний перелік наук і чітко окреслив надзвичайно важливі, в контексті наших розміркувань, межі «переходу» змісту однієї науки в іншу, все ж поза його увагою залишилися і естетика, і етика, і мистецтвознавство, і педагогіка, культурологічний й культуротворчий «підтекст» яких не викликає жодних сумнівів.

Оскільки предметом наскрізних наукових інтересів автора даної статті є становлення і розвиток німецької психологічної естетики на межі XIX –XX століть, то цілком зрозуміло наше бажання з'ясувати проблему співвідношення естетики і психології як наук гуманітарного циклу. На сторінках статті «Естетика та психологія: досвід міжнаукової взаємодії» [5] ми показали, що видатні німецькі психологи – В. Вундт, Т. Ліппс, К. Гроос, О. Кюльпе – не лише обґрунтували досить продуктивну для свого часу модель, котра відома сьогодні як «психологічна естетика», але й виявили потенціал цих двох наук щодо пояснення низки естетико-психологічних феноменів.

В означеній статті ми намагалися показати, що хоча «психологічній естетиці», з огляду на різні причини і не вдалося допомогти сучасній естетиці та психології дійти значущих фундаментальних теоретичних висновків, але цілком очевидно, що їй вдалося виокремити певні істотні риси мистецтва, пов'язані головним чином із закономірностями естетичного формоутворення та естетичних «почувань»…» [5, 173]. Нам видається, що зв'язок естетики і психології не тільки цікавий сам по собі, – це переконливо показує обґрунтована німецькими науковцями «психологічна естетика», – а й формує «певну фундаментальну евристичну лінію, що спростовує наші традиційні уявлення про конкретну науку як про певну самообмежену, «камерну» галузь знання» [5, 174].

Зрозуміло, що наші висновки, наш особистий інтерес до проблеми співвідношення естетики і психології обмежений логікою функціонування концепції «психологічна естетика», проте специфіка взаємодії естетики і психології присутня і у наукових розробках тих теоретиків, які стоять осторонь «психологічної естетики». Ми вважаємо за необхідне підкреслити, що міжнауковий підхід – на прикладі двох названих наук – не обов'язково «прив'язується» до якоїсь концепції, а носить об'єктивний характер, який визначає певні коливання між значенням, так би мовити, першорядністю чи то естетики, чи то психології в логіці розвитку конкретної проблеми. Якщо на межі XIX – XX століть, – принаймні в просторі німецької гуманістики, – на перші ролі висувалася психологія, то пізніше – протягом минулого століття – естетичні ідеї А. Бергсона, З. Фрейда, Б. Кроче, Е. Суріо, Г. Ріда, М. Дюфренна обумовили естетичну проблематику як таку, що ангажувала психологічні напрацювання. Означений феномен достатньо виразно представлений і в українській гуманістиці, принаймні, починаючи від 70-х рр. XX ст. Він стосується широкого кола проблем, серед яких виокремимо наступні: 1) «життєвий світ» людини, який має естетичний, культурологічний, етико-психологічний зрізи; 2) естетика як наука про становлення і розвиток людської чуттєвості з урахуванням її (*естетичної чуттєвості – Т. Є.*) синестезійних витоках; 3) художня творчість, специфіка творчого процесу з наголосом на персоналізованому підході; 4) естетико-психологічне підґрунтя «створення – сприймання» художнього твору в контексті зміни мистецтвознавчих структурних елементів: симулякр, деконструкція, міжтекстуальність, шизоаналіз, колаж, цитування; 5) естетичний, психологічний, моральний стан реципієнта в просторі «масової» та «елітарної» культури, мистецтва та художньої діяльності.

При бажанні перелік проблем такого плану можна досить легко продовжити, враховуючи при цьому, що кожна з них, по-перше, актуальна та принципово важлива в розвитку як естетики, так і психології та культурології, а по-друге, досить ґрунтовно представлена в роботах Н. Жукової, А. Залужної, О. Колотової, Л. Левчук, О. Сарнавської, К. Станіславської, О. Шульган. Названі нами автори репрезентують українську гуманістику, якою ми обмежуємося, враховуючи можливості статті, але подібні напрацювання присутні як в просторі європейської, так і російської теорії. Навіть стислий аналіз представлених нами п'яти наріжних проблем дозволяє реконструювати досить перспективний дослідницький простір, в якому можливості міжнаукового підходу спираються на культурологічний аналіз і утверджуються ним. Як приклад, проаналізуємо декілька проблем із заявлених нами.

Так, розглядаючи життєвий світ людини в якості смислового універсуму культури, А. Залужна, спираючись на засадничі принципи культурологічного аналізу, доводить, що «моральні та естетичні смисли, що вкорінені у життєві процеси, пронизують смислові пласти світу культури і формують людський зміст світу» [6, 22]. Культурологічно-культуротворчий підхід до розгляду «вимірів людської буттєвості в контексті історико-філософського досвіду» дозволяє А. Залужній у сконцентрованій формі відтворити рух від античного світорозуміння з його абсолютизацією «блага» й «калокагатії» до Бога у середньовічному мисленні, а від нього – до людини (доба Відродження). На відміну від попередніх епох, Новий час утвердив «суб'єкт – об'єктний підхід до вищих начал людського існування та обумовив розщепленість триєдності "Істина, Добро, Краса"» [6, 21]. Український культуролог також показує, як в логіці кантівської філософії автономізується естетична сфера, а в позиції Ф. Шеллінга абсолютизується «Краса як визначальний критерій Істини і Добра».

Слід зауважити, що проводячи аналіз на перетині історії культури, філософії, естетики і етики, А. Залужна цілком слушно наголошує на динаміці поняттєво-категоріального апарату, який, з одного боку,

розвивається в межах традиційних вимог, наприклад, естетики (краса, прекрасне, ідеал, естетизм) чи етики (мораль, добро, зло), а з другого, – доповнюється поняттями, які притаманні культурології (діалог, діалогічність, життєсвіт, «справжність-несправжність», відкритість).

Як ми вже зазначали, міжнауковий підхід у дослідженні А. Залужної реалізується на перетині історії культури, філософії, етики і естетики. Наразі, аналіз такого складного феномену, як «життєсвіт» не може здійснюватися поза психологічним виміром, котрий, виходячи із завдань її докторської дисертації, просто уособлено не заявляється, проте постійно присутній у контексті роботи. Звернення А. Залужної до таких складних психофізіологічних станів людини, як переживання, співстраждання, почуттєвий акт фіксує потенціал, який обумовлює перспективність подальшого «розгортання» «міжнауковості» проблеми життєсвіту людини.

Якщо ж зосередити увагу на структурних елементах, які об'єднує поняття «художня творчість», то найпростіше і водночас найпоказовіше стосовно цієї проблеми виявляє себе саме міжнауковий підхід. Художня творчість традиційно розглядалася як проблема психологічної науки. Роль психології в дослідженні низки аспектів художньої творчості залишається потужною й до сьогодні. Підтвердженням цього можуть слугувати досить перспективні наукові розвідки на теренах синестезійності. Ми поділяємо як шлях дослідження, так і висновки, які представлені в дисертаційному дослідженні О. Сарнавської «Синестезійні витоки естетичної чуттєвості» [7]. Слід визнати, що феномен «чуттєвість» є і естетичним, і психологічним, так само як і синестезія є, передусім, міжчуттєвою асоціацією. На нашу думку, О. Сарнавська досить коректно відтворила естетико-психологічну та естетико-мистецтвознавчу – розглядаючи природу синестезійної метафори в поезії – «плинність» чуттєвості, її органічні «переходи» з площини естетики в площину психології. Все це зроблено на тлі історико-культурних традицій.

Спираючись на здобутки психології та оприлюднення нею тих зрізів творчості, які не є предметом лише психологічного аналізу, до вивчення означеної проблеми почали долучатися естетика та мистецтвознавство. Щодо геніальності та талановитості, то протягом XVIII ст. в осмисленні цих складних й суперечливих феноменів був задіяний потенціал морально-етичного знання. Міжнауковість художньої творчості настільки визнана в сучасній гуманістиці, що наводиться в якості переконливого позитивного прикладу як існування, так і дії цього підходу. Від середини XX ст. поступово формуються спроби розглядати творчість взагалі і художню творчість, зокрема в контексті культурологічного аналізу. Це, як вважає відомий український естетик Л. Левчук, – значною мірою – стимулювалося точкою зору Євгена Маланюка (1897 – 1968) – українського культуролога, котрий у ґрунтовному дослідженні «Нариси з історії нашої культури» (1954) пропонував ототожнювати поняття «культура» та «творчість» [8, 9].

На нашу думку, спроба «вписати» творчість в контекст історії культури і зробити теоретичні узагальнення щодо використання потенціалу їх взаємовпливу розширює дослідницький простір і дозволяє говорити про «чисто» культурологічні чинники, а саме: мультикультуралізм, який формується в процесі активного використання мистецтва як феномена художньої творчості, діалог культур, відкритість культур щодо сприймання й переосмислення нового та ін. Не можна залишити поза увагою і той факт, що саме культурологічний аналіз, який останнім часом досить сміливо залучався до розгляду як творчого потенціалу видової специфіки мистецтва, так і до з'ясування мотивів, стимулів, шляхів реалізації творчого задуму, діючих в кожному конкретному виді мистецтва, призвів до реальних теоретичних відкриттів на теренах такої «важкої» для осмислення естетико-мистецтвознавчої проблеми, як види мистецтва.

Підсумовуючи матеріал статті, необхідно наголосити на наступному: 1) розвиток гуманістики на межі XX – XXI ст. позначений активізацією культурології, яка є відповіддю на кризу некласичної – «постнекласичної» філософії та неоднозначним ставленням сучасних науковців до «постмодерністської манери філософування»; 2) одним із чинників культурологічного аналізу є міжнауковий підхід, який дозволяє досліджувати конкретну проблему із використанням теоретичного потенціалу кількох гуманітарних наук; 3) відтворено ставлення сучасних українських науковців як до культурологічного аналізу низки проблем, зокрема до питань, що постають в процесі дослідження художньої творчості, так і до міжнаукового підходу. Стосовно останнього окреслено існуючі сьогодні термінологічні розходження (інтегративний, міждисциплінарний, міжнауковий, перехресний та ін.); 4) виокремлені ті п'ять естетико-психологічних проблем, де теоретичний потенціал міжнаукового підходу виявляється найвиразніше; 5) наголос саме на естетико-психологічній проблематиці як прикладі ефективності культурологічного аналізу пояснюється особистісними науковими інтересами автора статті, котрий досліджує історію становлення і специфіку розвитку німецької моделі «психологічної естетики».

Література

1. Вейз Дж. Времена постмодерна / Дж Вейз; пер. с англ. – М. : Фонд «Лютеранское наследие». World Wide Printing, 2002. – 240 с.
2. Бровко М. Культурологія в системі гуманітарного знання / Микола Бровко // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Збірник наукових праць. – К. : Видавничий центр КНЛ. – 2007. – Вип. 20. – С. 96–102.
3. Оніщенко О. Інтегративність як методологічне підґрунтя дослідження художньої творчості / Олена

Оніщенко // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Збірник наукових праць. – К. : Знання, 2000. – С.151–160.

4. Естетика в Україні: сьогодення і майбутнє: Матеріали круглого столу 25 вересня 2009 року // Філософська думка. – 2009. – № 6. – С. 21–38.

5. Ємельянова Т. Естетика та психологія: досвід міжнаукової взаємодії / Тетяна Ємельянова // Мультиверсум. Філософський альманах. – 2012. – № 6 (114). – С. 170 – 180.

6. Залужна А. Життєвий світ людини як смисловий універсам культури: морально-естетичні виміри / А. Залужна; автореферат дисертації на здобуття наук. ступеня доктора філософ. наук. – К., 2012. – С. 32.

7. Сарнавська О. Синестезійні витоки естетичної чуттєвості / О. Сарнавська; Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук. – К., 2011. – С. 16.

8. Левчук Л. Художня творчість як міжнаукова проблема: досвід поняттєво-категоріального забезпечення / Лариса Левчук // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія. Культурологія. Соціологія. – Маріуполь, 2012. – № 4. – С.7 – 11.

References

1. Veiz Dzh. Vremena postmoderna / Dzh Veiz; per. s angl. – M. : Fond «Liuteranskoe nasledie». World Wide Printing, 2002. – 240 s.

2. Brovko M. Kulturolohiia v systemi humanitarnoho znannia / Mykola Brovko // Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti. Zbirnyk naukovykh prats. – K. : Vydavnychyi tsentr KNL. – 2007. – Vyp. 20. – S. 96–102.

3. Onishchenko O. Intehratyvnist yak metodolohichne pidgruntia doslidzhennia khudozhnoi tvorchosti / Olena Onishchenko // Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti. Zbirnyk naukovykh prats. – K. : Znannia, 2000. – S. 151–160.

4. Estetyka v Ukraini: sohodennia i maibutnie: Materialy kruhloho stolu 25 veresnia 2009 roku // Filosofska dumka. – 2009. – № 6. – S. 21–38.

5. Yemelianova T. Estetyka ta psykholohiia: dosvid mizhnaukovoi vzaiemodii / Tetiana Yemelianova // Multyversum. Filosofskyi almanakh. – 2012. – № 6 (114). – S. 170–180.

6. Zaluzhna A. Zhyttievyi svit liudyny yak smyslovyi universam kultury: moralno-estetychni vymiry: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia doktora filosof. nauk. / A. Zaluzhna – K., 2012. – S. 32.

7. Sarnavska O. Synesteziini vytoky estetychnoi chuttievosti: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kandydata filosofskykh nauk /O. Sarnavska – K., 2011. – S. 16.

8. Levchuk L. Khudozhnia tvorchist yak mizhnaukova problema: dosvid poniattievo-katehorialnoho zabezpechennia / Larysa Levchuk // Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Seriia: Filosofiia. Kulturolohiia. Sotsiolohiia. – Mariupol, 2012. – № 4. – S. 7–11.

УДК 069.01:316

Карпов Віктор Васильович,
кандидат історичних наук, доцент кафедри
суспільних наук Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

СОЦІОЛОГІЯ МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ

У статті характеризуються теоретико-методологічні підходи соціології музейної справи. Розглядається понятійний апарат наукової дисципліни. Дається визначення таких понять, як соціологія музейної справи, об'єкт соціологічного пізнання в музейній справі, об'єкт і предмет соціології музейної справи, соціологічна концепція музейної справи. Зауважується, що дослідження проблематики музеїв є ширшим та охоплює поняття музейної справи як суспільного явища і виявляє вплив інших суспільних процесів на галузь.

Ключові слова: *соціологія, музейна справа, музеєзнавство.*

Карпов Виктор Васильевич, кандидат исторических наук, доцент кафедры общественных наук Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Социология музейного дела. Теоретико-методологические подходы

Характеризуются теоретико-методологические подходы социологии музейного дела. Рассматривается понятийный аппарат научной дисциплины. Дается определение таких понятий, как социология музейного дела, объект социологического познания в музейном деле, объект и предмет социологии музейного дела, социологическая концепция музейного дела.

© Карпов В.В., 2015

Подчеркивается, что исследование проблематики музеев подразумевает расскрытие понятия музейного дела как общественного явления и выявления влияния других общественных процессов на отрасль.

Ключевые слова: социология, музейное дело, музееведение.

Karpov Viktor, Ph.D. in History, Associate Professor of Social Studies Chair of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Museum sociology. Theoretical and methodological approaches

Theoretical and methodological approaches of museum sociology are characterized. We consider the conceptual framework of the scientific discipline. Such concepts as museum sociology, an object of sociological knowledge in museology, object and subject of s museum sociology, museum sociological concept are defined. It is stated that research issues of museums are much wider. It is stressed that the research of museums issues presupposes the discovery of the notion of museology as a social phenomenom and the influence of the other social processes on the branch.

Key words: sociology, museums, museology.

Музей і музейна справа як суспільне явище в усіх їх проявах є об'єктом музеєзнавства. Ця наукова дисципліна вивчає історію та закономірності розвитку музеїв, їхні суспільні функції, питання теорії і методики музейної справи, систему наукового комплектування музейних фондів, документування й зберігання колекцій, а також методики побудови музейних експозицій і виставок, різних форм науково-освітньої діяльності музеїв [1, 30].

Якщо музеєзнавство є науковою дисципліною, то музейна справа – спеціальний вид наукової та культурно-освітньої діяльності, що включає комплектування, зберігання, охорону та використання музеями культурних цінностей та об'єктів культурної спадщини України, в тому числі їх консервацію, реставрацію, музеєфікацію, наукове вивчення, експонування та популяризацію [1, 34]. Іншими словами, музейна справа є процесом, що характеризує суспільні відносини у царині культури загалом та культурної спадщини зокрема.

Україна володіє значним потенціалом музейної галузі – це 570 музейних закладів, 63 історико-культурних заповідника, 52 ареали історичних населених місць, понад 12 млн. пам'яток, загалом цінні об'єкти культурної спадщини знаходяться у 401 місті та понад 600 селах. У музеях працює понад 5 тисяч наукових співробітників. За даними Міністерства культури України, у 2012 р. музеї відвідало 22 млн. осіб.

Міжнародна рада музеїв (ICOM) визначає музеї як установи на службі суспільства та його розвитку, як фактор соціальних змін і культурної незалежності [2, 131]. У зв'язку з цим у 80-х рр. XX ст. виник новий напрям у музеології, зафіксований у Квебекській декларації 1984 року. Теоретики цього напряму розглядають музей як форму для вирішення актуальних проблем суспільства та громади [1, 38]. В Україні 371 музейний заклад комунальної форми власності, що відносяться до сфери управління районних міст у деякій мірі відповідає концепції нової музеології.

У фахівців музейної галузі діє усталене уявлення про соціологію музейної справи як про процес вивчення закономірностей розвитку власне музею. І у зв'язку з цим, слід наголосити, що соціологія музейної справи – це не тільки діяльність виключно музеїв як закладів, що створені для вивчення, збереження, використання та популяризації музейних предметів та музейних колекцій з науковою та освітньою метою, залучення громадян до надбань національної та світової культурної спадщини. До поняття соціології музейної справи відноситься також діяльність, пов'язана із функцією управління музейною галуззю, виробленням наукових рекомендацій її розвитку та функціонування, визначення місця і ролі музеїв у суспільстві та відношення суспільства до проблеми збереження культурно-історичного надбання.

Отже, поле діяльності соціології у царині музейної справи не обмежується лише дослідженням проблематики музеїв, а є ширшим та охоплює поняття музейної справи як суспільного явища і виявляє вплив інших суспільних процесів на галузь.

З'ясовуючи науковий статус соціології музейної справи, важливо розрізняти її об'єкт і предмет. З точки зору загальної соціології процеси, пов'язані із реалізацією завдань музейної справи, відносяться до галузевої соціології – соціології культури – і можуть слугувати об'єктом уваги науковців, а музейна справа тут є предметом дослідження.

Об'єктом соціологічного пізнання в музейній справі є саме суспільство як цілісна соціальна реальність, що відбиває його інтереси у сфері культурної спадщини. З цим тісно пов'язані такі явища, як соціальні відносини, соціальні зв'язки, соціальні організації та розвиток і функціонування музеїв як соціальних інститутів суспільства.

Предмет соціології в музейній справі – загальні і специфічні закони та закономірності розвитку цієї галузі та її функціонування як соціальної системи, форми та механізм дії цих законів і закономірностей у діяльності особистостей, соціальних груп та соціальних інститутів.

Отже, з'ясувавши об'єкт і предмет соціології музейної справи, можна дати наступне, найбільш загальне її визначення – *це наука про становлення і розвиток, функціонування соціальних процесів, механізми і принципи їх взаємодії, пов'язані з потребою соціальних відносин у сфері збереження матеріальної та нематеріальної спадщини суспільства*. Соціологія музейної справи є частиною соціології культури та являє собою систему суспільних відносин, що викликані потребою проектування минулого задля сьогодення та майбутнього.

Вчений В.В. Машталір, підкреслюючи соціальну значимість, вбачає місію сучасних музеїв у тому, щоб зробити культурно-історичну спадщину невичерпним джерелом знань і знаряддям суспільного розвитку [8, 1]. Музеєзнавець Л.О. Гріффен розглядає музей як соціальний інститут, завданням якого є соціалізація індивіда [3, 60]. Проблема соціалізації людини за допомогою музейних засобів є одним із головних завдань соціології музейної справи – допомогти людині визначити свої особистісні та групові координати в багатовимірному соціальному просторі існування і її особисто, і суспільства в цілому [5, 20].

Соціалізація людини, на думку музеєзнавця Н.І.Капустіної, відбувається не лише одноосібно, а у складі соціальних груп та спільнот, що пов'язані єдністю цілеспрямованої діяльності [4, 16]. Цей процес супроводжується створенням відповідних соціальних інститутів – сталих форм організації спільної діяльності людей, що склалися історично. Завдяки їм відбувається функціонування спільнот і всього суспільного організму, здійснюється соціалізація індивідів, тобто їх входження у життя суспільства і виконання ними певних соціальних функцій і ролей.

У такому значенні музей як соціальний інститут є одним із механізмів самоорганізації спільного життя людей та органом управління ним.

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

З такої точки зору соціологію музейної справи можна визначити як *науку про становлення та функціонування соціальних спільнот, між якими складаються соціальні відносини і взаємодія щодо пізнання та використання культурної спадщини, а також про людину як складову цих спільнот та головного рушія розвитку історичного процесу*.

Реалізація функціонального призначення музейної галузі відбувається посередництвом *соціального діалогу* в якому провідну роль відіграють відвідувачі як сторона діалогу та музей як інша сторона цього діалогу в якості інституціональної форми. Відвідувач звертається до музею аби задовольнити свою потребу у пізнанні історії суспільства та природи. Власне кажучи, відвідувач прагне відчути та пізнати час, минуле у його суспільно-історичних зв'язках, а музей, за посередництва музейного предмета та музейної експозиції задовольнити цю потребу.

Соціальна функція музейного предмета є проблемою соціологічного пізнання в галузі музейної справи, адже пам'ятка історії та культури несе в собі інформацію про суспільство, що її створило на певному історичному етапі свого розвитку. Розкриття суспільно-історичних зв'язків такої пам'ятки можна назвати соціологією предмета. Соціальна функція музейного предмета реалізується у формі музейної експозиції та у документальній формі в результаті проведення наукової експертизи предмета. Від повноти розкриття інформації, закладеної у музейному предметі, залежить його суспільна значимість та статус.

Як приклад, Скіфська золота царська пектораль, віднайдена Б.М.Мозолевським в кургані Товста Могила у 1971 році. Тільки багаторічні дослідження дали можливість стверджувати, що пектораль – не лише шедевр мистецтва, а й концептуальний виріб культового призначення, композиція котрого відбиває космогонічні уявлення скіфів – їхню концепцію потрійності світобудови [6, 173]. На підставі цього Скіфська золота царська пектораль має статус національного надбання та найвищу ступінь суспільної значимості.

Розвиток соціології музейної справи спрямований також на вивчення музейної аудиторії як складової соціального діалогу з метою реалізації місії музею в соціумі. Для цього використовуються різноманітні та багаторівневі методики залежно від цілей і завдань досліджень, серед яких найбільш поширені пілотажне дослідження, моніторинг, спостереження, опитування [1, 68]. Цікавим є спостереження Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д.Яворницького, яке свідчить, що за останні 25 років його музейна аудиторія стала значно молодшою. Дослідження, проведене Національним військово-історичним музеєм України, дало відповідь на питання про шляхи отримання відвідувачами інформації про музей. Понад 30 відсотків відвідувачів музею отримали інформацію від друзів. Як висновок, музей спрямував свої зусилля на отримання високої якості музейного продукту, від якого залежить не тільки відвідуваність музею, але і його пізнаваність та місце у суспільстві.

Однак, майже поза увагою дослідників знаходиться проблема вивчення потреб суспільства щодо визначення напрямів розвитку музейної справи. Тобто, у якості висновку, соціальний діалог у музейні справі відбувається за активності музеїв як соціальних інститутів. Провідна роль у цьому діалозі з боку суспільства належить громадським об'єднанням. Їхня діяльність виглядає як продовження соціальної функції музейної галузі. Роль музейної аудиторії відображається в індикативній функції – збільшення чи зменшення відвідувачів музею свідчить про рівень реалізації його соціальної функції та задоволення культурно-історичних потреб суспільства. Важливою соціальною функцією музейної галузі в Україні є формування системи духовних цінностей суспільства, української ідентичності, утвердження ідеї української держави як національного пріоритету. Соціологічне дослідження, проведене Інститутом стратегічних досліджень ім. С. Разумкова, свідчить про регіональну відмінність у відображенні музейними засобами історичної долі України і, у зв'язку з цим, про складність процесу формування історичної пам'яті в Україні. Вчений Л.В. Чупрій підкреслює, що проблема формування спільної історичної пам'яті та подолання розбіжностей у тлумаченні ключових історичних подій різними соціальними, регіональними та етнічними групами є одним із стратегічних завдань держави і одну з головних ролей при вирішенні цього завдання повинні відігравати музеї. На його думку, *музей – це історично обумовлений багатофункціональний інститут*

соціальної пам'яті, через посередництво якого реалізується потреба суспільства у відборі, зберіганні і репрезентації специфічної групи культурних і природних об'єктів, які усвідомлюються суспільством як цінності, що передаються із покоління в покоління [7]. До такої думки доходить і вчений В.В.Машталір у своєму дослідженні військових аспектів культурної спадщини України [8, 8]. Це визначення підкреслює соціальну спрямованість музейної галузі та важливість соціології у вивченні проблем її розвитку.

Особливе значення соціології музейної справи виявляється в її здатності об'єктивно оцінювати соціальні явища і процеси, формувати і сприяти накопиченню знань про музейної справу як соціальну дійсність. Соціологічні знання в галузі музейної справи важливі при розробці та здійсненні соціальних проектів у цій сфері суспільного життя.

Література

1. Музеєзнавство: словник базових термінів / Уклад.-упоряд. Л. М. Міненко; за заг. ред.. к.і.н., полковника Карпова В. В. – Фенікс; Національний військово-історичний музей України, 2013. – 152 с.

2. Х'ю де Варін. Музей як соціальний фактор розвитку // Військовий музей (науково-методичний збірник). – К.: ЦМЗСУ. – 2008. – Вип. 9. – 136 с.

3. Гріффен Л. Музейний експонат і музейна експозиція // Український технічний музей: історія, досвід, перспективи: Матер. 9-ї Всеукр. наук.-практ. конф. (30-31 трав. 2013 р., м. Севастополь): відп. ред.. Л. О. Гріффен: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК; Нац. військ-істор. муз. України; Ас-ція праців. музеїв тех. профілю; Акад. інж. наук України. – К.: 2013. – 268 с.

4. Роль музеїв у культурному просторі України і світу: стан, проблеми, перспективи розвитку музейної галузі : Зб. матеріалів загальноукраїнської наукової конференції з проблем музеєзнавства, присвяченої 160-річчю заснування Дніпропетровського історичного музею ім.. Д. І. Яворницького. – Д.: АРТ-ПРОЕС, 2009. – Вип. 11. – 608 с.

5. Карпов В. Музейна справа у Збройних силах України (1996 – 2006). – К., 2007. – С. 96.

6. Мозолевський Б. Скіфський степ: Літературно-художнє видання. – К.: Темпора, 2005. – 192 с.

7. Чупрій Л.В. Стан та проблеми розвитку музейної сфери в умовах сучасних викликів // режим доступу: http://museum-ukraine.org.ua/?p=3010.

8. Машталір В. Військово-історичні споруди XIX – XX століть як об'єкти культурної спадщини: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата історичних наук / В. Машталір. – К.: Центр пам'яткознавства Національної академії наук України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, 2014. – 20 с.

References

1. Muzeieznavstvo: slovnyk bazovykh terminiv / Uklad.-uporiad. L. M. Minenko; za zah. red.. k.i.n., polkovnyka Karpova V.V. – Feniks; Natsionalnyi viiskovo-istorychnyi muzei Ukrainy, 2013. – 152 s.

2. Khiu de Varin. Muzei yak sotsialnyi faktor rozvytku // Viiskovyi muzei (naukovo-metodychnyi zbirnyk). – K.: TsMZSU. – 2008. – Vyp. 9. – 136 s.

3.Hriffen L. Muzeinyi eksponat i muzeina ekspozytsiia // Ukrainskyi tekhnichnyi muzei: istoriia, dosvid, perspektyvy: Mater. 9-yi Vseukr. nauk.-prakt. konf. (30-31 trav. 2013 r., m. Sevastopol): vidp. red.. L.O.Hriffen: Tsentr pamiatkoznavstva NAN Ukrainy i UTOPIK; Nats. viisk-istor. muz. Ukrainy; As-tsiia pratsiv. muzeiv tekh. profiliu; Akad. inzh. nauk Ukrainy. – K.: 2013. – 268 s.

4. Rol muzeiv u kulturnomu prostori Ukrainy i svitu: stan, problemy, perspektyvy rozvytku muzeinoi haluzi : Zb. materialiv zahalnoukrainskoi naukovoi konferentsii z problem muzeieznavstva, prysviachenoi 160-richchiu zasnuvannia Dnipropetrovskoho istorychnoho muzeiu im.. D.I.Yavornytskoho. – D.: ART-PROES, 2009. – Vyp. 11. – 608 s.

5. Karpov V. Muzeina sprava u Zbroinykh sylakh Ukrainy (1996 – 2006). – K., 2007. – S. 96.

6. Mozolevskyi B. Skifskyi step: Literaturno-khudozhnie vydannia. – K.: Tempora, 2005. – 192 s.

7. Chuprii L.V. Stan ta problemy rozvytku muzeinoi sfery v umovakh suchasnykh vyklykiv // rezhym dostupu: http://museum-ukraine.org.ua/?p=3010.

8. Mashtalir V. Viiskovo-istorychni sporudy XIX – XX stolit yak obiekty kulturnoi spadshchyny: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kandydata istorychnykh nauk / V. Mashtalir. – K.: Tsentr pamiatkoznavstva Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy i Ukrainskoho tovarystva okhorony pamiatok istorii ta kultury, 2014. – 20 s.

УДК 008(075.8)

Крижановська Наталія Євгенівна,
кандидат історичних наук, доцент

ФЕНОМЕН ДИРИГЕНТА В СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ (ФЕНОМЕНАЛЬНА ОСОБИСТІСТЬ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА)

Стаття присвячена культурологічному аналізу «творчої особистості» як складної системи, що є складовою поняття «феномен». Розглянуто проблему особистості диригента-хормейстера, визначено критерії його творчої індивідуальності. Осмислено роль «феноменальної особистості» в сучасних культурних процесах.

Ключові слова: *хорова творчість, художня комунікація, ментальність, естетична уява, художньо-естетична свідомість.*

Крижановская Наталья Евгеньевна, кандидат исторических наук, доцент

Феномен дирижера в современных культурных процессах (феноменальная личность дирижера-хормейстера как культурологическая проблема)

Статья посвящена культурологическому анализу «творческой личности» как сложной системы, которая является составляющей понятия «феномен». Рассмотрена проблема личности дирижера-хормейстера, определены критерии его творческой индивидуальности. Осмыслена роль «феноменальной личности» в современных культурных процессах.

Ключевые слова: хоровое творчество, художественная коммуникация, ментальность, эстетическое воображение, художественно-эстетическое сознание.

Kryzhanovs'ka Natalia, Ph.D. in History, Associate Professor

Conductor phenomenon in contemporary cultural processes (phenomenal personality of conductor-choirmaster as a cultural problem)

The article is devoted to cultural analysis of a «creative personality» as a complex system, which is a component of the concept «phenomenon». The author deals with the problem of individual conductor-choirmaster. The criteria of a creative personality, meaningful role of «phenomenal individual» in contemporary cultural processes are defined.

Key words: choral creativity, artistic communication, mentality, aesthetic imagination, artistic and aesthetic consciousness.

Вивчення сучасного стану вітчизняної художньої культури стає неможливим без комплексного дослідження особистості диригента. На сьогодні національне музичне мистецтво в своїй регіональній специфіці виконує функції трансляції культурних цінностей у сучасному інформативному просторі. Прикладом цьому слугують досягнення творчих колективів мистецьких навчальних закладів, професіональних та аматорських колективів Півдня України, що вийшли на світовий рівень. Актуальність дослідження обумовлена вагомим внеском представників хорового мистецтва регіону до національної та світової скарбниці, міжнародним визнанням їх виконавської майстерності та диригентського мистецтва і відсутністю наукових розробок даного питання. Вивчення позначеної проблеми передбачає осмислення поняття «феномен» та виведення критеріїв визначення особистості як феноменальної, що є метою пропонованої статті. Матеріалом для неї слугує методологічна література з питань філософії, естетики, хорознавства.

Протягом історії термін «феномен» розглядався вченими у різних вимірах – як явище, дане нам у досвіді, чуттєвому пізнанні, або як суб'єктивний зміст, що не відображає об'єктивної дійсності. В основу сучасної феноменології покладена філософія Е. Гуссерля – його вчення про шлях розвитку людської свідомості, що розуміється як саморозвиток духу. Аналіз «світу феноменів» приводить автора до висновку про існування певної його структури, ряду «шарів», що виступають водночас як структура самого суб'єкта. Ядром пізнавальних проблем при цьому є розуміння його творчої активності [6, 105]. Нагадаємо, що суб'єкт – це філософська категорія, що трактується нині як активнодіючий і пізнаючий, володіючий свідомістю і волею індивід [6, 463]. (В нашому дослідженні він розуміється як окремо взята людина). Індивід стає індивідуальністю по мірі того, як перестає бути тільки «одиницею» людського роду і здобуває самостійність свого буття в суспільстві, стає особистістю.

Особистість соціальна за своєю суттю та індивідуальна за способом існування. Індивідуальність її розглядається як єдність унікальних та універсальних властивостей, цілісна система, що формується в процесі діалектичної взаємодії властивостей: загальних, типологічних (загальнолюдських природних і соціальних ознак), особливих (конкретно-історичних) та одиничних (неповторних тілесних та духовно-психічних характеристик). Визначальними факторами розвитку особистості є не її природні властивості, а властивості соціальні – погляди, здібності, потреби, інтереси, моральні переконання тощо. «Особистість – це динамічна, відносно стійка цілісна система інтелектуальних, соціокультурних та морально-вольових властивостей людини, виражених в індивідуальних особливостях її свідомості та діяльності» [6, 238]. Її можна розглядати як

© Крижановська Н.Є., 2015

соціальний феномен та суб'єкт, що реалізує себе в різноманітних видах соціального спілкування та дії. Внутрішній зміст особистості, її суб'єктивний світ – це не результат механічного впровадження в її свідомість різноманітних зовнішніх впливів, а результат тієї внутрішньої роботи самої особистості, в процесі якої зовнішнє, проходячи через її суб'єктивність, переробляється, засвоюється та застосовується нею в практичній діяльності.

Створена таким чином система вихованих та самостійно вироблених індивідом соціальних властивостей виявляється в суб'єктивній формі (ідеї, цінності, інтереси, направленість і т.д.), що відображає взаємодію особистості з навколишнім об'єктивним світом. Залежно від умов середовища, рівня знань та сили волі індивід має можливість чинити більший або менший вплив на фактори його розвитку. Характер світогляду особистості, що формується соціальним оточенням, вихованням і самовихованням, є однією з найважливіших її властивостей. Світогляд особистості в значній мірі визначає напрямок і особливості всіх соціально значущих її рішень і вчинків. Зазначимо, що поняття «світогляд» ми розглядаємо як систему принципів, поглядів, цінностей, ідеалів і переконань, що визначають напрямок діяльності окремої людини [1, 294]. Систему світогляду складають філософські, наукові, моральні та естетичні погляди. Важливу роль у становленні світогляду диригента відіграють соціально-психологічні та соціально-культурні умови, традиції, ментальність тощо. На основі принципів світогляду формується власна філософія життя. Її центром – образом мислення – є музична творчість.

Поняття «творчість» тлумачиться філософією як процес людської діяльності, що створює якісно нові матеріальні і духовні цінності [5, 124]. Важливим фактором у розумінні феномену творчості є поняття екзистенції індивіду. На думку філософів-екзистенціоналістів саме вона являє собою те центральне ядро людського «Я», завдяки якому останнє виступає не просто як окремий емпіричний індивід і не як «мислячий розум», тобто щось загальне (загальнолюдське), а саме як конкретна неповторна особистість. В екзистенціоналізмі К. Ясперса найбільш повно представлена проблема комунікативності. Комунікація невід'ємно присутня в предметній діяльності індивіду, взятій як процес встановлення та відновлення зв'язків спадкоємності і творчості. У процесі передачі художньої інформації відбувається художнє спілкування, тобто здійснення інтелектуально-емоційного творчого зв'язку автора – виконавця – реципієнта. Сама інформація утримує певне відношення до світу, художню концепцію, стійкі ціннісні орієнтації.

У структурі диригент – виконавський колектив – реципієнт засобом художньої комунікації є авторський твір як культурний текст. У ньому утримується стійка програма ціннісних орієнтацій і змісту. Ця інформаційна програма, за широкої варіативності можливостей її засвоєння і трактування диригентом, інваріантна і забезпечує «рухливе» прочитання змісту. Але вона лишається в стійких рамках, заданих автором. У ході художньої комунікації здійснюються відносини: диригент – автор, диригент – виконавський колектив, диригент – реципієнт. Художнє спілкування починається з творчого процесу сприйняття авторського твору. В тексті останнього художня думка виражена за допомогою мови даного виду мистецтва. При прочитанні тексту диригентом відбувається розшифровка (декодування) знакової системи. Далі текст і втілений у ньому життєвий досвід автора вступають у взаємовідносини з особистим досвідом диригента. В цьому процесі відбувається реалізація художнього тексту. В процесі художнього спілкування відбувається передача різноманітних змістовних параметрів художньої культури, що коріняться в товщі традицій. Відтворення диригентом змісту художнього твору обумовлює процесуальність передачі цінностей. Фактор комунікативності диригента-хормейстера передбачає так зване опосередковане спілкування. Таке творче спілкування здатне осягнути великі групи як виконавців (музичний колектив), так і реципієнтів.

Унаслідок роботи з масовою аудиторією диригент стає інструментом формування масової художньо-естетичної свідомості. Він виступає інтерпретатором текстів різноманітних епох. Залежно від історичної дистанції між текстом і реципієнтом, особистість диригента виконує функцію медіуму, посередника. У вирішенні диригентом таких завдань застосовується метод автокомунікації (самоспілкування). Він здійснюється через внутрішнє обміркування складної проблеми, зваження «за» і «проти», внутрішній монолог у формі діалогу, що слугує опануванню цієї проблеми, та через «діалог» свідомості і підсвідомості. Тож, у процесі творчого спілкування робота диригента виступає як культурний полілог. Завдяки його феномену творчості музичний твір як предмет мистецтва втілюється, реалізується в культурному соціумі.

У розумінні феномену мистецтва диригента великого значення набуває поняття досвіду. Зміст цього поняття багаторівневий. Воно включає досвід духовний, мистецький, професіональний, естетичний, етичний, педагогічний, психологічний тощо. Розглянуті теорії приводять до висновку, що під поняттям «творчість» диригента слід розуміти здатність суб'єкта (особистості) творити нову реальність на основі власного світогляду, філософії життя, професіональної майстерності, творчої інтуїції, естетичної уяви диригента як творця культури.

Художня уява – це перехідна між сприйняттям і розумінням, узагальнення широких шарів суспільної практики. Уява утримує в собі як значення, так і зміст явища. Для того, щоб художня уява стала відома аудиторії, її треба об'єктивувати. Тож художній образ і є об'єктивацією системи художніх уявлень. Він не тільки володіє всіма рисами конкретності уяви, а й утримує в знятому вигляді результати мисленнєвої діяльності. Для художнього мислення характерна специфічна образність, що поєднує узагальнення і конкретику з особистісною формою. Художньо-образна система текстів, з якими працюють диригенти, являє собою нерозривну, взаємопроникливу «єдність об'єктивного і суб'єктивного, логічного і чуттєвого, раціонального і

емоційного, опосередкованого й безпосереднього, абстрактного й конкретного, загального й індивідуального, необхідного й випадкового, внутрішнього (закономірного) й зовнішнього, цілого й частини, сутності і явища, змісту й форми» [6, 531]. Завдяки злиттю в ході творчого процесу цих протилежних сторін в єдиний, цілісний, живий образ мистецтва суб'єкт (диригент) одержує можливість досягнути потрібного результату (з допомогою специфічних засобів – звукоінтонації, ритму, слова тощо). Тож він (суб'єкт) створює образи-характери, образи-події, образи-обставини, образи-конфлікти, образи-деталі, що виражають певні естетичні ідеї та почуття.

Художньо-естетичні емоції та уява окреслюються в контексті категорії окремого. Це один із факторів виявлення феномену особистості. Вони залежать від типу нервової діяльності. Стенічні типи – мають позитивний емоційний тон – підвищують життєдіяльність людини, астенічні – несуть негативний емоційний тон – знижують її. Художні емоції – соціальні. Вони фіксують соціально-історичне, необхідне, стійке, важливе для великої кількості людей. Це соціально цінні емоції, що узагальнюють досвід взаємин, їх переживання надає естетичної насолоди. Вони існують у художній системі. Не засвоївши цю систему, нічого не можна ні зрозуміти, ні пережити в мистецтві. Людська психіка дає оцінки як за значенням, що фіксуються в поняттях, судженнях, розумових висновках (сфера науки), так і за особистісним змістом, який виражається в особистісних почуттях.

На думку Ю. Борєва, у людини дві системи оцінок: за об'єктивним значенням (оцінка об'єктів з точки зору їх значущості в суспільному виробництві) та за особистісним змістом (відповідно до індивідуального досвіду людини, що поєднує в собі суб'єктивне та історично обумовлене). Естетична оцінка є особистісною і відображає історично обумовлений, стійкий, необхідний зв'язок суб'єкта з об'єктом [2, 110]. Для феноменальної особистості характерна діалектична взаємодія духовних та художніх цінностей, що свідчить про цілісність художньої особистості як феномену, внутрішню єдність загального, окремого і особливого. З цього випливає розуміння культурної цінності феномену диригентської діяльності. Під культурною цінністю розуміємо історично найповнішу гармонійну єдність суб'єкту і об'єкту, людини, суспільства і природи, що знаходить вираження у вільному і універсальному розвитку людських творчих сил як самоцілі [5, 67].

Тож, «творча особистість» – це складна система, що є складовою поняття «феномен». Крім соціально-психологічних властивостей, до неї входять і професіональні якості, необхідні для певної специфіки діяльності суб'єкта. Під терміном «диригент» розуміється керівник колективного виконання музики. Він проводить підготовчу (репетиційну, педагогічну) роботу, під час концертів творчо організує виконавців. Надихаючись художніми образами творів, диригент за допомогою різноманітних засобів впливу на колектив (жест, погляд, на репетиціях – слово, показ) втілює через нього свій творчий задум – уявну «модель» виконання. «Диригент має перед собою велику кількість різноманітних індивідуальностей (хористів), яких він повинен об'єднати в одне ціле, в один спаяний колектив так, щоб хор зазвучав під його керівництвом як добре налаштований інструмент» [3, 3]. Ураховуючи специфіку диригентської справи, складність завдання керівника колективу, диригент повинен володіти специфічними особливостями, широкою музично-теоретичною і практичною підготовкою та знаннями. Як музикант-виконавець він повинен мати відмінний музичний слух, бездоганне почуття ритму, темпу, музичної форми, стилю, музичний смак, почуття міри, музичну пам'ять, темперамент, творчу фантазію тощо. Диригент має володіти фундаментальними знаннями в галузі теорії музики, сольфеджіо (інтонування, ритміки), гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів, історії музики, естетики та специфічних диригентських дисциплін – читання хорової партитури (глибоке засвоєння), методики роботи з хором, аранжування, вокалу. Зрозуміло, що він повинен бути ознайомлений з близькими видами мистецтва (літературою, образотворчим, театральним мистецтвами тощо). Щоб передати авторський задум з максимальною точністю, дати трактовку музиці, що виконується, керівник колективу повинен бездоганно володіти технікою диригування. Специфічним для диригента є вміння за допомогою доцільних і пластичних жестів рук та відповідного виразу обличчя передати учасникам колективу внутрішній зміст музичного твору. М.Ф. Колесса порівнює це вміння з акторським мистецтвом [3, 4]. При цьому диригент повинен уміти володіти собою. Добра орієнтація та швидкість реакції в поєднанні з витримкою необхідні диригенту для того, щоб він міг виходити з непередбаченої ситуації, що може трапитися при виконанні колективом музичного твору перед аудиторією. У диригента мають гармонійно поєднуватись такі властивості характеру, як ініціативність, наполегливість, дисциплінованість, організаторський талант і водночас делікатність, стриманість, почуття такту. Тобто, для успішної роботи з колективом диригент повинен бути чуйним і вмілим психологом та педагогом. Сучасний диригент розвиває своє мистецтво у взаємодії з художньою спадщиною. «Художня спадщина – це історично неминуще в культурі, створеній в минулі епохи, художні цінності минулого, що мають загальнонаціональну або загальнолюдську значущість» [2, 344]. З художньої спадщини формується традиція. Вона розуміється як пам'ять художньої культури, як актуальне і сучасне в її арсеналі, як та спадщина, що жива й сьогодні, та минуле, що важливе для наших сучасників.

Традиція – це присутність минулого в сьогоденні [2, 345]. Провідниками співацьких традицій у музичній культурі стали хорові школи. В процесі боротьби «старого» й «нового» в хоровому мистецтві кожна школа лишала за собою стиль, що суттєво відрізнявся від інших, нові засоби в камерно-хоровій та вокально-ансамблевій практиці. У галузі мануальної техніки створювались диригентські школи. У середовищі хормейстерів таких об'єднань формувались певні художньо-естетичні погляди. В ході історії хорового мистецтва розвиваються традиційні виконавські напрямки, що на сучасному етапі набувають рис синтезу з метою взаємозбагачення.

Отже, між протилежними поняттями традиції і новаторства розміщується все музичне мистецтво: його художні властивості, засоби, форми, тематичний зміст, характер його гуманістичного звернення до особистості. Традиція – поняття вибіркове. Художня культура пам'ятає і зберігає лише те, що потрібно сучасності, і в тому вигляді, в якому воно актуальне. Тож освоюючи традиції, творча особистість диригента вирішує певні завдання. Це критичне ознайомлення з досвідом, вираження його у формах, придатних до засвоєння, осягнення дійсності з позицій цього досвіду та на основі нових вимог суспільної практики. Спадщина повертається у видозміненому, пристосованому до сучасності вигляді. Іноді з глибини пам'яті видобувається забуте, за умови що в ньому з'являється необхідність. Ю. Борєв називає її «актуалізованою культурою минулого» [2, 345]. Традиції бувають давні, відносно нові та новітні. У художньому процесі продовженням традицій є спадкоємність, головним життєдайним фактором якої є новаторство. «Новаторство – зміни, що ведуть мистецтво шляхом прогресу, сприяють підвищенню художньо-концептуальних можливостей твору. Найяскравіше новаторство спирається на традицію, і сама новаторська художня культура вимагає бережливого ставлення до художньої спадщини» [2, 345]. Спадкоємність тлумачиться автором як діалектика традицій і новаторства, – необхідних складових художнього процесу, що здійснюється через різні типи та рівні художньої взаємодії [2, 346].

Особистість диригента вибірково ставиться до традицій і новаторства, вільно обираючи домінанту творчості. У синтезі традицій і новаторства важливим є процес розуміння художнього тексту. Зрозуміти – означає засвоїти зміст, відкрити і відчути той духовний стан, в якому перебував автор під час акту створення даного тексту. Адже в знаковій системі втілені як думки, почуття, мета людини, так і реальність, що відображена в людській свідомості. У процесі розуміння авторського твору відбувається його диригентська інтерпретація. «Усвідомлюючи текст, особистість включає його до свого внутрішнього індивідуального смислового контексту, зіставляючи та погоджуючи з ним смислові одиниці, та через ці зіставлення інтерпретує текст і виявляє його зміст. Розуміння завжди влаштовано в певну культурну традицію та спирається на об'єктивну інваріантну програму переживання та смислотворення, закладену в тексті» [2, 425]. Ступінь розуміння в значній мірі залежить від рівня адекватності, близькості тих традицій, що утримується, з одного боку, в музичному тексті, а з іншого – в духовному світі та культурній підготовці інтерпретатора-диригента. Тобто, розуміння є творчим результатом процесу інтерпретації. Термін «інтерпретація» ми розглядаємо як тлумачення диригентом музичного твору. Правильність, глибина, яскравість інтерпретації залежать від творчої особистості диригента (його музичної обдарованості, освіти, сумління у вивченні твору та його стилю, зацікавленості твором), а також від здатності керівника передати власні наміри колективу та провести з ним відповідну підготовчу роботу. Важливим фактором у процесі інтерпретації є художнє мислення. Воно розуміється нами як відображення духовного життя композитора, диригента-виконавця, реципієнта за допомогою художньої аргументації музичних засобів. Сфера діяльності художнього мислення багатовекторна, вона торкається виразних властивостей жанру, стилю, традицій і новаторства.

Джерелом знань, дій, творчості є ідея, що реалізується в художньому образі. Вона може існувати не тільки в рамках музичного твору, а й пронизувати жанри, напрямки сфери хорової чи інструментальної музики та існувати в зрізах епох. Водночас вона пов'язана з явищем закономірного руху життя. Становлення і розвиток художньої ідеї відбувається в образі, а далі – у сфері виконавців та реципієнтів і, в кінцевому рахунку – в духовності музичного мистецтва. Тобто, вона знаходиться у постійному русі і трансформації. У процесі прочитання диригентом музичного твору художній образ та ідея в певній мірі підпорядковані художньому баченню самого диригента. Якщо художній образ твору цементується ідеєю, то всі компоненти творчості диригента (емоції, інтуїція, розум, фантазія тощо) виступають силами розкриття ідеї, але ця властивість фіксується свідомістю. «Ідея, що розвивається, лишаючись в системі асоціативно-предметного та складно-опосередкованого мислення, не вказує, не називає і не пояснює, а виокремлює моменти, тобто діє на людину за допомогою її уяви» [4, 76].

Масштабність ідеї музичного образу створює для диригента можливість варіювання акцентів, трактувань і навіть смислу в художньому змісті. Фактором розвитку художньої ідеї можна вважати соціально-культурний досвід диригента. Розвиток ідеї здійснюється через його зацікавлене відношення, рівень культури, здатність до зміни інтерпретацій. Останнє дуже важливо для виконавства, оскільки ідея розвивається в силу взаємовідношень музичного мистецтва з життям. Хід історії унеможливлює стійкість сформованої раніше ідеї, то ж вона кожного разу з'являється у новій інтерпретації. Ширина та багатовекторність художньої ідеї в художньому мисленні впливає на розуміння проблеми спадкоємності. Саме той аспект, що спадкоємність у музичній культурі специфічна (мається на увазі вибір важливого для сучасності), актуалізує або, навпаки, відносить у забуття художню ідею на тому чи іншому етапі її розвитку. Тож спадкоємність несе не лише традицію досвіду, а й регулюється суспільно-соціальним контекстом музичної культури, формуючи при цьому власні образно-понятійні властивості. Ключем до їх розуміння виступає художня ідея, що за таких обставин має пряме відношення до проблеми комунікативності. Якщо брати соціальний аспект функціонування музичного мистецтва, то комунікативність його художніх ідей – це не просто передача інформації, а завжди взаємодія як з виконавським колективом, так і масовим реципієнтом через диригента-інтерпретатора. Художня ідея впливає на тактику самого інтерпретаторства, репертуарну політику, виконавський напрямок, художній метод, музикознавчі пошуки, композиторську діяльність та естетичні смаки – увесь творчий потенціал диригента. Тож художнє мислення є необхідною властивістю цілісної особистості. У трактуванні цього поняття нами

простежуються два напрямки: всебічний обсяг усіх якісних сторін суб'єкта та його внутрішня обумовленість – те, що визначає специфіку, унікальність особистості.

Таким чином, проблема осмислення особистості диригента як феномену культури вирішується шляхом створення синтетичного знання про суб'єкт як діалектичну взаємодію об'єктивних та суб'єктивних рис. Особистісний потенціал керівника як творчого генератора художнього колективу сприяє прогресу національного мистецтва, його інтеграції в світовий культурний простір, безпосередньо впливає на новітні процеси культуроґенезу. Діяльність диригентів Південноукраїнського регіону є прикладом для системного погляду на предмет і може слугувати матеріалом для наступних наукових розвідок.

Література

1. Большой психологический словарь / Сост. и общ. Б. Мещеряков, В. Зинченко. – СПБ.: Прайм-Еврознак, 2004. – 672 с.
2. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – М., 1988. – 496 с.
3. Колесса Н. Ф. Основы техники дирижирования / Н. Ф. Колеса. – К.,1981. – 207 с.
4. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. Лащенко. – К., 1989. – 133 с.
5. Словник філософських та культурологічних термінів / За заг. ред. В.І. Полянської. – Херсон, 2014. – 150 с.
6. Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. – М., 1987. – 590 с.

References

1. Bolshoi psihologicheskii slovar / [sost. i obsh. B. Mesheriakov, V. Zinchenko]. – SPB. Projm – Yevroznak, 2004. – 672 s.
2. Borev Yu. B. Estetika / Yu. B. Borev. – M., 1988. – 496 s.
3. Kolessa N. F. Osnovy tehniki dirizhirovaniia / N. F. Kolessa. – K.,1981. – 207 s.
4. Lashchenko A. Horovaia kultura: aspekty izuchenia razvitia / A. Lashchenko. – K., 1989. – 133 s.
5. Slovnyk filosofskyh ta kulturologichnyh terminiv / [za zag. red. V. I. Polianskoii]. – Herson, 2014. – 150 s.
6. Filosofskii slovar / Pod red. I. T. Frolova. – M., 1987. – 590 s.

УДК 168.522

Овчарук Ольга Володимирівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри культурології
та інноваційних культурно-мистецьких проектів,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ КОНЦЕПЦІЇ ЯК ФОРМИ НАУКОВОГО ПІЗНАННЯ КУЛЬТУРИ ТА ЛЮДИНИ

На основі аналізу філософського досвіду понять «концепт» та «концепція» у статті осмислено сутність поняття «культурологічна концепція» з позицій пізнавальної парадигми культурології, виявлено її гносеологічний потенціал як форми наукового пізнання культури та людини – об'єктів і суб'єктів культурології.

Ключові слова: *концепт, концепція, ідея, теорія, культурологічна концепція, форма пізнання, парадигма культурології.*

Овчарук Ольга Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры культурологии и инновационных проектов культуры и искусства, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Культурологические концепции как формы научного познания культуры и человека

В статье на основе анализа философского опыта осмысления понятий «концепт» и «концепция» обоснованно сущность понятия «культурологическая концепция» с позиций познавательной парадигмы культурологии, выявлено ее гносеологический потенциал как формы научного познания культуры и человека – объектов и субъектов культурологии.

Ключевые слова: концепт, концепция, идея, теория, культурологическая концепция, форма познания, парадигма культурологии.

© Овчарук О.В., 2015

***Ovcharuk Olga*,** Ph.D. in Pedagogy, Associate Professor, Professor of the Chair of Culturology and Innovative Culture and Arts Projects, Doctoral Student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The concepts of culture science as the forms of scientific cognition of culture and human-being

The development of modern humanities encourages further development of science as a cultural expanded system of theoretical and practical knowledge about the culture. Continues to develop the conceptual framework of the methodology of cultural studies, and structural elements - norms, principles, methods, remains a central issue equipment conceptual-categorical apparatus of cultural knowledge.

Key words: concept, concept, idea, theory, cultural concept, a form of knowledge, cultural studies paradigm.

Розвиток сучасного гуманітарного знання стимулює подальше становлення культурологічної науки як розгорнутої системи теоретичних та практичних знань про культуру. З огляду на складність пізнання такого об'єкту, як культура, культурологічний спосіб дослідження обумовлює вихід за межі монодисциплінарного підходу, актуалізує використання понятійного апарату та методологічного інструментарію міждисциплінарних дослідницьких програм і комунікативних стратегій. Попри доволі успішне розв'язання сучасними культурологами цих завдань, процес теоретико-методологічної модернізації культурологічного знання ще далекий від свого завершення. Продовжується вироблення концептуальних засад методології культурології, її структурних елементів – норм, принципів, методів, основною залишається проблема становлення понятійно-категоріального апарату культурологічного знання тощо.

Попри наявні ґрунтовні дослідження вітчизняних та зарубіжних вчених (О. В. Антонюк, О. М. Астафьєва, Ю. П. Богуцький, М. С. Каган, С. Б. Кримський, М. В. Попович, С. С. Нєрєтіна, О. П. Огурцов, Т. І. Орлова, К. Е. Разлогов, В. М. Розін, А. Я.Флієр, П. В. Копнін, В. І. Шинкарук, В. М. Шейко та ін.), присвячені широкому спектру методологічних проблем культурології як складової соціально-гуманітарного знання, недостатньо обґрунтованим у сучасному культурологічному дискурсі залишається поняття «культурологічна концепція», що в теоретичному плані одночасно виступає як категорія та форма наукового пізнання культури. Наявність великої кількості значень та смислів, у яких вживається окреслене поняття у різних сферах гуманітаристики, стимулює до його конкретизації в межах культурологічного знання. Разом з тим залишається відкритим питання щодо можливості залучення поняття «культурологічна концепція» у вимірах осмислення співвідношення понять «людина-культура» у якості двоєдиної складової процесів символічного духовного виробництва, яким визначається специфічно культурне існування людства.

Отже, метою статті є виявлення сутності поняття «культурологічна концепція» з позицій пізнавальної парадигми культурології та виявлення її гносеологічного змісту як форми наукового осмислення культури та людини.

Заданий вектор дослідження обумовлює необхідність звернення до філософського досвіду опрацювання понять «концепт» та «концепція». У зазначеному контексті слід відзначити, що вагомий внесок у процес дослідження вказаних понять як форм наукового пізнання на засадах переосмислення досягнень світової філософії й логіки науки зроблено визначним радянським вченим другої половини XX ст. П. В. Копніним та його науковою школою. У працях П. В. Копніна «Гіпотеза та пізнання дійсності» [3], «Ідея як форма мислення» [2] у якості форм мислення розглядаються не тільки судження або умовиводи, а й такі структурні одиниці, як гіпотеза та ідея. Вченим уперше в існуючій науковій літературі було охарактеризовано специфіку форм мислення та пізнання, логічних структур знання та розроблено питання їх типологізації. Як зазначає М. В. Попович, «думка розглянути ідею або концепцію у якості структуроутворювального принципу науки повністю належить П. В. Копніну і має лише віддалену схожість із відповідними сторінками «Логіки» Гегеля» [9, 414].

Простежити подальший процес наукового осмислення понять «концепт» та «концепція» можливо на основі порівняльного аналізу їх визначень та зіставлення варіантів їх тлумачення, поданих у довідково-інформаційних виданнях кінця XX – початку XXI ст. Так, у «Філософському словнику» [14], виданому за редакцією І. Т. Фролова, поняття «концепт» (лат. conceptus – поняття) тлумачиться як формулювання, мислений образ, загальна думка, поняття [14, 217]. «Словник іншомовних слів» [11] за редакцією академіка АН УРСР О. С. Мельничука вміщує більш розгорнутий спектр значень досліджуваних понять. Концепт визначається як загальна думка, формулювання, а концепція (від лат. conceptus – сприйняття) трактується як система поглядів на певне явище, а також спосіб розуміння якихось явищ. Вказується на те, що представники концептуалізму (напряму середньовічної філософії) П. Абеляр та І. Солбертійський доводили, що загальні поняття не існують поза розумом суб'єкта пізнання незалежно від конкретних речей [14, 450].

Зіставляючи варіанти визначення понять «концепт» та «концепція» в обох виданнях, можна констатувати спорідненість їх інтерпретацій. Про це свідчить зроблений у двох джерелах наголос на смисловому потенціалі концепту у розумінні певних явищ. Доречною, на нашу думку, видається й можливість визначення співвідношення понять «концепт» та «концепція». Відповідно, поняття «концепт» є більш вузьким за змістовим навантаженням, на противагу поняттю «концепція» – ширшому за значенням, що демонструє сукупність певних поглядів на досліджуваний процес або явище.

У сучасних наукових виданнях поняття концепту та концепції розглядаються з різних методологічних позицій гуманітарного знання. Так, авторами-укладачами наукового видання «Философский словарь» [13]

І. В. Андрущенко, О. А. Вусатюка, С. В. Лінецького, А. В. Шуби, «концепція» (від лат. conceptus – думка, поняття, conceptio – сприйняття) розглядається як провідний задум, конструктивний принцип художнього, технічного та інших видів діяльності; визначальний спосіб розуміння, трактування будь-чого; основна ідея систематичного підходу, основний погляд на предмет, процес або явище; одна з форм наукового пізнання (поряд з ідеями, теоріями та ін.). У такому варіанті тлумачення концепції простежується спільність підходів сучасних вчених із позицією П. В. Копніна, який у концепції за її смисловим навантаженням убачав саме ідею як форму розумового осягнення явищ об'єктивної дійсності, тим самим розкриваючи її евристичний потенціал. Важливо відзначити ще один із аспектів визначення концепції. На думку авторів, іноді концепцією користуються тоді, коли прагнуть висловити думку про ще неусталене знання, його гіпотетичність. Разом з тим, змісту концепції як поняттю властива цілісність розуміння, єдина теоретична спрямованість. У зазначеному вимірі концепція являє собою своєрідний спосіб інтерпретації, спосіб розуміння несамоочевидних наукових висловів» [13, 436].

Структура наукових концепцій складається з наступних елементів: 1) зміст відповідних категорій, ідей, ідеалів, норм; 2) соціокультурні смисли та аксіологічні висловлювання, що висвітлюють розуміння тих чи інших наукових висловлювань та суджень; 3) висловлювання, що відтворюють цілісність об'єкта знання; 4) висловлювання, що розкривають процедури втілення знань у практичну діяльність людини.

В енциклопедичному науковому виданні «Новая философская энциклопедия» [7] визначення аналізованих понять здійснено відомими російськими вченими-філософами С. С. Нєрєтіною та О. П. Огурцовим. Дослідники підкреслюють приналежність понять «концепт» та «концепція» до філософського дискурсу. Спираючись на латинське «conception» – схоплення, поняття «концепція» тлумачиться як «акт схоплення, розуміння та осягнення смислів у ході мовного обговорення та конфлікту інтерпретацій, або їх результат, представлений різноманіттям концептів, що не відкладаються в однозначних та загальнозначущих формах понять» [7, 425]. Важливим видається акцент, зроблений дослідниками на зв'язку концепції із концептом, а також із розробкою та розгортанням особистісного знання, яке на відміну від теорії не отримує завершеної дедуктивно-системної форми організації, а його елементами є не ідеальні об'єкти, аксіоми та поняття, а «концепти – стійкі смислові згущення, що виникають та функціонують у процесі діалогу та мовної комунікації» [7, 426]. В енциклопедичному культурологічному виданні «Культурология. Энциклопедия» [5, 6], головний редактор и автор проекту С. Я. Левіт, «концепт» (лат. conceptus – поняття) інтерпретується як термін, який активно використовується логіками, методологами, лінгвістами, а також дослідниками гуманітарного знання, історії філософії, культурології та ін. Проте, є очевидним, що значення, які вкладаються дослідниками у термін «концепт», можуть розходитися, а його евристичні можливості використовуються недостатньо навіть там, де його застосування є гостро необхідним.

Заслуговує на увагу твердження про те, що у когнітивних науках концепт означає основну одиницю збереження та передачі інформації, а також структуру, що віддзеркалює знання та досвід людини; оперативну змістовну одиницю пам'яті, ментального лексикона, концептуальної системи та мови мозку. «Концепт – це уявлення індивіда про смисли, «кванти» знання про реальні та уявні світи; форма обробки суб'єктивного досвіду шляхом підведення його під певні категорії та класи» [5, 985]. Аналізуючи спільність та відмінність підходів у трактуванні досліджуваних понять, здійснених науковцями на різних історичних етапах розвитку наукового знання та з позицій різних наукових парадигм, слід відзначити, що серед дослідників одностайним є розуміння концептів як ядра концепцій, які постають у множинності та незавершеності наукових форм вираження. Це підтверджується й дослідженнями представників сучасного постмодернізму (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі), у яких філософія розуміється як «творчість концептів» [8, 56], а власне, самі концепти розглядаються як «дещо внутрішньо присутнє в думці, умова самої її можливості, жива категорія, елемент трансцендентного досвіду» [8, 11]; як «фрагментарні єдності», що навчають розумінню, а не пізнанню, як «архіпелаг островів» смислу [8, 40].

Безперечно, спільність підходів демонструється дослідниками на рівні усвідомлення ролі концепцій у процесі смислового осягнення певних явищ. З гносеологічних методологічних позицій концепція постає як форма наукового пізнання, яка є способом розуміння, пояснення, тлумачення основної ідеї теорії, але на відміну від теорії не отримує завершеної дедуктивно-системної форми організації та не може бути втілена у чітку логічну систему точних наукових понять. Не менш важливою ознакою концепції є можливість її вироблення на основі загальновизнаних теорій певної наукової школи. Утім, концепція постає як спосіб розгортання особистісного знання й, відповідно, може бути представлена як авторська концепція, тим самим розкриваючи погляди певного дослідника навіть у формі гіпотетичного знання.

Відмінність інтерпретацій досліджуваних понять ґрунтується на виявленні у сучасних наукових трактуваннях комунікативної природи концептів та концепцій. Це не дозволяє описати їх за допомогою інтенціональної феноменології, яка робить акцент на спрямованості свідомості на річ, утім, сприяє їх подальшому осмисленню у контексті широкого спектру теорій комунікації, адже йдеться про осягнення смислів у процесі мовного обговорення, діалогу та різності інтерпретацій. Таким чином, саме комунікативний аспект може бути використаний як продуктивний чинник обґрунтування сутності поняття «культурологічна концепція». З окреслених позицій привертає увагу ще один важливий акцент, пов'язаний із тлумаченням концепції у вимірах розробки та розгортання особистісного знання. Це, у свою чергу, дає можливість говорити про концепцію як форму віддзеркалення власних, особистісних уявлень та поглядів стосовно певного об'єкту або явища, що

демонструють персональну авторську позицію. Постановка проблеми саме у такому ракурсі забезпечує наявність широкого дослідницького поля, в межах якого тривалий час відбувається дослідження різноманітних за науковим спрямуванням концепцій – філософських, соціологічних, педагогічних, мистецтвознавчих тощо, представлених поглядами конкретних персоналій. Торкаючись питання визначення сутності концепції в системі культурологічного знання, варто зупинитися, передусім, на тих визначниках, які відрізняють культурологічну концепцію від філософської або концепції філософії культури тощо. У цьому зв'язку скористаємося думкою російських вчених-авторів праці «Философия культури» [12], у якій йдеться про можливості відмежування, перш за все, проблемного поля філософії культури та культурології на основі виявлення специфічних аспектів досліджуваного феномену, тобто культури. Виходячи з цієї логіки, автори пропонують розглядати спектр проблем філософії культури, що окреслюються відношенням культури у її цілісності до таких форм буття, як природа, суспільство, людина. Натомість спрямованість культурологічного знання на конкретні феномени культури – етнічні, історичні, соціальні, професійні тощо, тим самим окреслюючи для нього й відповідну сферу пізнання – етнографічну, соціологічну, семіотичну, історико-мистецтвознавчу. При цьому суб'єктно-ціннісна позиція, очищена від об'єктно-пізнавальної, надає культурологічним розмислам художньої форми втілення [12, 7]. Продовжуючи запропоновану логіку щодо виокремлення проблемного поля культурології, слід підкреслити, що культурологія як гуманітарна дисципліна, на відміну від філософії культури, не ставить своїм завданням розкрити сутнісні основи та універсальні принципи культури. Її мета, на думку сучасних культурологів, – це реконструкція універсальної картини світу, яка визначає цілісне світосприйняття людини конкретної історичної епохи. Разом з тим, становлення культурології як науки відбувається на основі загальнонаукових принципів пізнання, шляхом утворення різних за значенням ціннісно-смислових концептів, культурологічних концепцій або парадигм, які постають як форми наукового пізнання культури у сукупності її історичних форм. З методологічної точки зору прикладом тлумачення поняття «культурологічна концепція» може слугувати позиція російського дослідника В. М. Розіна, який зазначає: «Говорячи про концепції, або парадигми культурології, я маю на увазі передусім у більшій або меншій мірі усвідомлені (відрефлектовані) теоретичні та методологічні уявлення, які розділяють та використовують представники даних напрямів» [10, 58]. У даному визначені привертає увагу ототожнення вченим концепції культурології із парадигмою, що зближує його позицію із ідеями автора відомої праці «Структуры научных революций» Т. Куна. Такий підхід уможливлює розгляд культурологічної концепції або парадигми як цілісної системи теоретичних та методологічних положень, сформованих на різних етапах становлення наукового знання про культуру, що демонструють значимі наукові константи, актуальні для розвитку культурології як науки про культуру у сукупності її історичних форм. Разом з тим, будь-яка авторська концепція культури, або цілий напрям, що акумулює спільні моделі поглядів представників наукової думки, спрямованих на впорядкування емпіричних даних та пояснення культурних фактів, постають як форми теоретичного пізнання людиною функціонування та розвитку культури. Залучені до певного історичного контексту, вони як втілення людської думки, формують різноманіття життєвих смислів та загальнолюдських цінностей, генерують домінантні основи людського існування – смисли, ідеї, ідеали, норми тощо. З огляду на це, культурологічні концепції можуть бути визначені як культурні феномени, що стають невід'ємною складовою процесів породження, функціонування, трансляції змістів та смислів культури. Визначаючи сутність культурологічних концепцій як форм наукового пізнання культури, враховуючи їх гносеологічне значення, слід зауважити, що культурологія як наука принципово відрізняється від усіх інших наук, адже як гуманітарна дисципліна не обмежується вивченням лише культури у сукупності її цільних історичних форм, а виходить на творця культури – конкретного індивіда. Оскільки культура постає як сфера реалізації людської творчості та свободи, що є основою для різноманіття культур та форм культурного розвитку, які виявляються перед кожним наступним поколінням у вигляді сформованих культурних зразків, то таким чином створюється надіндивідуальна логіка культури, яка не залежить від волі окремої людини, втім здатна визначати думки та почуття багатьох людей. Отже, культура як продукт людської творчості сама творить людину, у свою чергу людина через культуру відкриває та змінює світ і саму себе. «Культура – і таким є її визначення in optima forma – людина, homo totus, узятий у всьому потенціалі осмислених здійснень; вона – культ (точніше культивування) людського буття, важка та довготривала сублімація цього буття – від даності матеріалу до блискучої художньої форми. Як підкреслює К. А. Свасьян, створюючи культуру, людина створює себе – йде мова про лінеарний контрапункт, аналітичну геометрію, політичну економію або періодичну таблицю елементів, всюди йде мова про людину і весь цей «терплячий лабіринт ліній ретельно складає риси його власного обличчя» [1, 227]. Таким чином, суб'єкт, який сам пізнає культуру, пізнає самого себе. Тобто людина є і суб'єктом, і об'єктом культурології. Як зауважує російський вчений А. А. Радугін, нові смислові основи створюються індивідуальною творчістю, вони народжуються у глибинах людської суб'єктивності. Втім, щоб народилася нова культура необхідно, щоби ці смисли були закріплені у символічних формах у якості зразку, стали смисловими домінантами [4]. Їх створення відбувається у різних соціокультурних сферах – матеріальних та духовних, утім, неодмінно створюється людиною. Саме цим пояснюється необхідністю дослідження означеного феномену культурологічною наукою.

Таким чином, людина як суб'єкт соціально-історичної діяльності, творець та одночасно продукт культури постає як об'єкт культурологічного дослідження. Не менш суттєвим аспектом вивчення є визначення основ, структури та сенсу власне людського існування, а також аналізу сутності та типології людської особистості, творчих можливостей людини та умов, що визначають її поведінку. «Проблема людини в

культурології являє собою особливу точку зору на її предмет – культуру: досліджувані культурологією образи людини – слово культури, сказане нею самою про себе і досить складно зашифроване, а тому вимагає особливої герменевтичної роботи» [6, 931]. Утім, слід зауважити, що не дивлячись на природній інтерес культурології до феномену людини, її підходи суттєво відрізняються від підходів антропології (у всіх її варіантах), філософії, психології, соціології, історії, етнографії та інших наук, хоч і спирається на їх принципи та досягнення. Культурологія з її пріоритетним міждисциплінарним підходом, ставить за мету не просто систематизувати історично та культурно обумовлені образи людини й тим самим створити певну антропологічну схему з претензіями на її завершеність та досконалість, а виявити умови, за яких створюються історично змінні образи людини та механізми їх взаємозв'язку із культурою в цілому, а також з її різноманітними аспектами. Відтак, одним із основних для культурології постає питання про те, якими типами культури визначається та стають необхідними ті чи інші образи та поняття людини, з яких причин відбувається перехід від одних образів та понять людини до інших, а також у яких культурах та при яких умовах можливе їх вільне конструювання для того, щоб перетворити ці образи та поняття в джерело прогнозованих змін культури, яка їх створила. Шляхом до розв'язання окресленого кола завдань має стати звернення до культурологічних концепцій, сформованих видатними мислителями вітчизняної та європейської думки, чиї ідеї у свій час не отримали відповідної оцінки та визнання у якості «культурологічних», оскільки культурологічний дискурс не мав у той час самостійного статусу. Тепер сформована культурологічна наука дозволяє прочитати спадщину багатьох мислителів минулого у відповідності із культурологічною стратегією і при цьому виявити спектр ідей та концептуальних побудов, що органічно вписуються у проблемне поле культурології, часом не помічених або не достатньо оцінених сучасниками. Таким чином, факт самовизначення культурології як науки сприяє диференційованому опануванню спадщини гуманітарної думки та маркуванню певних концепцій тих чи інших авторів як культурологічних. Разом з тим, слід врахувати, що культурологічне знання у загальному вигляді не вкладається у власне теоретичний дискурс, властивий для науки в цілому й не може характеризуватися одним лише атрибутом науковості. Йому притаманна і філософічність, і художність та широка варіативна асоціативність. З огляду на це, джерелом аналізу культурологічних концепцій, можуть бути тексти культурологічного змісту – від трактатів та конкретних емпіричних досліджень до жанрів есеїстки філософсько-публіцистичного або художньо-асоціативного характеру, поетичні твори тощо. І цей доволі широкий спектр текстів, незалежно від ступеня їх науковості та аргументованості, можна вважати зразками культурологічної думки, основу якої складають концептуальні погляди її представників. Різноманіття культурологічних концепцій обумовлено наявністю у сфері культури значної кількості проблем, можливістю виявлення різних сторін та граней культури, що стали предметом дослідження, а також динаміки самого культурно-історичного процесу, у якому ті чи інші теорії втрачають актуальність та уступають місце новим, які відповідають вимогам часу.

Література

1. Кассирер Э. Опыт о человеке / Э. Кассирер; пер. Б. Вимер и др.; сост. С. Я. Левит. – М.: Гардарика, 1998. – 780 с.
2. Копнин П. В. Идея как форма мышления / П. В. Копнин. – М. : Изд-во Киевского ун-та, 1963. – 106 с.
3. Копнин П. В. Гипотеза и ее роль в познании / П. В. Копнин. – М. : Знание, 1961. – 40 с.
4. Культурология : Учеб. пособ. / сост. и отв. ред. А. А. Радугин. – М.: Центр, 2001. – 304 с.
5. Культурология. Энциклопедия: В 2-х т. / Гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит. – М. : РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – 1392 с.
6. Культурология. Энциклопедия: В 2-х т. / Гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит. – М. : РОССПЭН, 2007. – Т. 2. – 1184 с.
7. Новая философская энциклопедия / ред. совет: Степин В.С., Гусейнов А.А., Семигин Г.Ю., Огурцов А.П. и др. – М.: Мысль, 2010. – 744 с.
8. Орлова Т. І. Естетика синтезу: категорії, універсалії, парадигми в контексті художньої творчості / Т. І. Орлова. – К. : Абрис, 2002. – 160 с.
9. Попович М. В. П. В. Копнин: человек и философ / М. В. Попович // Философия не кончается… Из истории отечественной философии. XX век: В 2-х кн. – М.: РОССПЭН, 1998. – Кн. II. – С. 412–425.
10. Розин В. М. Культурология: Учеб. / В. М. Розин. – М. : Гардарики, 2003. – 462 с.
11. Словник іншомовних слів / За ред. академіка АН УРСР О. С. Мельничука. – К.: Головна ред. УРЕ, 1985. – 966 с.
12. Философия культуры. Становление и развитие. – СПб.: Лань, 1998. – 448 с.
13. Философский словарь / Авт. сост. И. В. Андрущенко, О. А. Вусатик, С. В. Линецкий, А. В. Шуба. – К. : А. С. К., 2006. – 1056 с.
14. Философский словарь / Под. ред И. Т. Фролова. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1986. – 590 с.
15. Философский словарь: разъяснение филос. категорий, понятий, терминов. Описание осн. филос. направлений, философов от античности до современности. Целостный взгляд на философию / И. В. Андрущенко и др. авт.-сост. – К.: А.С.К., 2006. – 1053 с.

References

1. Kassirer E. Opyt o cheloveke / E. Kassirer; per. B. Vimer i dr.; sost. S. Ia. Levit. – M.: Gardarika, 1998. – 780 s.
2. Kopnin P. V. Ideia kak forma myshleniia / P. V. Kopnin. – M. : Izd-vo Kievskogo un-ta, 1963. – 106 s.
3. Kopnin P. V. Gipoteza i ee rol' v poznanii / P. V. Kopnin. – M.: Znanie, 1961. – 40 s.
4. Kul'turologiia : Ucheb. posob. / sost. i otv. red. A. A. Radugin. – M.: Tsentr, 2001. – 304 s.
5. Kul'turologiia. Entsiklopediia: V 2-kh t. / Gl. red. i avt. proekta S. Ia. Levit. – M.: ROSSPEN, 2007. – T. 1. – 1392 s.
6. Kul'turologiia. Entsiklopediia: V 2-kh t. / Gl. red. i avt. proekta S. Ia. Levit. – M.: ROSSPEN, 2007. – T. 2. – 1184 s.
7. Novaia filosofskaia entsiklopediia / red. sovet: Stepin V. S., Guseinov A. A., Semigin G. Iu., Ogurtsov A. P. i dr. – M.: Mysl', 2010. – 744 s.
8. Орлова Т. І. Естетика синтезу: категорії, універсалії, парадигми в контексті художньої творчості / Т. І. Орлова. – К.: Абрис, 2002. – 160 с.
9. Popovich M. V. P. V. Kopnin: chelovek i filosof / M. V. Popovich // Filosofiia ne konchaetsia… Iz istorii otechestvennoi filosofii. XX vek: V 2-kh kn. – M.: ROSSPEN, 1998. – Kn. II. – S. 412-425.
10. Rozin V. M. Kul'turologiia: Ucheb. / V. M. Rozin. – M. : Gardariki, 2003. – 462 s.
11. Словник іншомовних слів / За ред. академіка АН УРСР О. С. Мельничука. – К.: Головна ред. УРЕ, 1985. – 966 с.
12. Filosofiia kul'tury. Stanovlenie i razvitie. – SPb.: Lan', 1998. – 448 s.
13. Filosofskii slovar' / Avt. sost. I. V. Andrushchenko, O. A. Vusatik, S. V. Linetskii, A. V. Shuba. – K.: A.S.K., 2006. – 1056 s.
14. Filosofskii slovar' / Pod. red I. T. Frolova. – M.: Izd-vo polit. lit-ry, 1986. – 590 s.
15. Filosofskii slovar': raz"iasnenie filos. kategorii, poniatii, terminov. Opisanie osn. filos. napravlenii, filosofov ot antichnosti do sovremennosti. Tselostnyi vzgliad na filosofiiu / I. V. Andrushchenko i dr. avt.-sost. – K.: A.S.K., 2006. – 1053 s.

УДК 008

Барандій Артем Юрійович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ АВСТРО-УГОРСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПОЛІТИКИ У ФОРМУВАННІ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ ГАЛИЧИНИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

У статті аналізуються концепції, які стосуються державної стратегії по відношенню до національних меншин в умовах багатонаціональної держави. На прикладі Австро-Угорщини розглядається модель «м'якого мультикультуралізму» Ч. Кукатаса та наслідки її реалізації для українців Східної Галичини.

Ключові слова: *Галичина, мультикультуралізм, Австро-Угорщина*.

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

Роль австро-венгерской национальной политики в формировании идентичности украинцев Галичины конца XIX – начала XX столетия

В статье анализируется концепции, касающиеся государственной стратегии по отношению к национальным меньшинствам в условиях многонационального государства. На примере Австро-Венгрии рассматривается модель «мягкого мультикультурализма» Ч. Кукатаса и последствия ее реализации для украинцев Восточной Галичины.

Ключевые слова: Галичина, мультикультурализм, Австро-Венгрия.

Barandiy Artem, Postgraduate Student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The role of the Austro-Hungarian national policy in shaping of Ukrainian identity in Galicia in the end of the XIXth – the beginning of XXth century

The article analyzes the existing concepts concerning the government strategy towards the minority in terms of the multinational state. The example of Austria-Hungary, the model of «soft multiculturalism» Charles Kukatasa and its implications for Galicia (Eastern Ukrainian).

Key words: Galicia, multiculturalism, Austria-Hungary.

© Барандій А. Ю., 2015

У кінці XIX – початку XX ст. Східна Галичина стала «П'ємонтом» українського національного Відродження (за висловом Грушевського), що стало можливе передусім завдяки соціокультурній політиці Австро-Угорщини.

Австро-Угорської національної політики відносно українців Галичини торкалися такі вітчизняні автори, як: М. Грушевський, К. Левицький, В. Липинський, Н. Шлемкевич, І. Лисяк-Рудський, М. Аркеас, О. Субтельний, Я. Грицак, О. Середа, М. Мудрий, О. Аркуша та ін.; російські дослідники С. Щегольов, А. Погодін, Н. Пошаєва, В.Савченко, А.Міллер, І. Міхутіна, А. Бахтуріна, М. Клопова та ін.; польські автори К. Левандовський, О. Бушко, Ф. Буйек, В. Сулея, В. Серчік, П. Партач та ін. Також слід згадати роботи канадського історика П. Магочі, австрійських дослідників А. Каппелера, А. Вендлянда та ін. Однак недостатньо дослідженим залишилось питання теорії культури австро-угорської соціокультурної політики, яка стала визначальною основою культурного злету Східної Галичини.

Мета статті – проаналізувати існуючі концепції державної політики по відношенню до національних меншин багатонаціональних держав на прикладі застосування конкретної моделі в Австро-Угорщині до галицьких українців.

Соціокультурну політику епохи дуалізму можна охарактеризувати як мультикультуралізм. Поняття мультикультуралізму можна розглядати на трьох рівнях:

- як означення самого факту культурного різноманіття, багатоетнічності певного суспільства;
- як ідеологія чи методика, що ставиться в основу соціальної (освітньої) політики;
- як державна політика [4].

Саме як державну політику розглянемо мультикультуралізм в Австро-Угорщині.

У політичній філософії поняття мультикультуралізму розроблялось як в ліберальних, так і коммунітарних доктринах. Ліберальний підхід вважає базовою цінністю суспільства свободу індивіда і його інтереси. Певна група розглядається як вторинне утворення та існує поки її цілісність підтримують індивіди. Коммунітаристи, в свою чергу, індивідуальні особливості визначають груповими інтересами, за допомогою участі в групових соціальних відносинах людина отримує статус та соціальну позицію. Індивідуальні цінності є вторинними. Основним завданням держави тут є підтримання балансу між особистісними та груповими інтересами [3, 5-6].

До першого підходу відноситься теорія ліберального культуралізму У. Кімлікі, до другого – «м'який» мультикультуралізм Ч. Кукатаса та «середній» варіант – егалітаристична критика мультикультурлізму Б. Беррі.

Який же з цих трьох підходів можна віднести до Австро-Угорського мультикультуралізму? Спробуємо розібратися у цьому питанні.

Ліберальний культуралізм У. Кімлікі допускає закріплення таких групових прав, які захищають свободу індивіда всередині групи і сприяють відносинам міжгрупової рівності. Це передусім ліберальна модель, а потім вже модель культурної взаємодії. Тому намагання окремих меншин обмежити політичні і громадянські права індивідів, які входять до них, в ім'я спільних групових інтересів ніяк не може бути нею підтримано. Основним тезисом цієї концепції є те, що наділення меншин особливими правами повністю співставне з принципами свободи і рівності [3,10].

Ч. Кукатас пропонує наступну класифікацію реакції держави на проблему зіткнення культурних стандартів: ізоляціонізм, асиміляторство, «м'який» мультикультуралізм, «жорсткий» мультикультуралізм та апартеїд. [3, 11].

Ізоляціонізм Ч. Кукатас вважає не ефективним, тому що міграція – не єдиний канал обміну культурними стандартами. Асиміляторство теж вважає не прийнятним, як для корінної, так і для емігрантської культури приїжджих. Адже не факт, що відбудеться сам цей процес. Апартеїд протиставляється політиці асиміляторства, оскільки допускає міграцію, однак не приймає змішання культур. Апартеїд потребує постійних репресивних засобів від держави, тому не може бути постійною політикою. «Жорсткий» мультикультуралізм відображає ідеї сучасного лібералізму, а «м'який» –варіант класичного. «Жорсткий» мультикультуралізм пропонує підтримання культури меншин будь-якими методами, а «м'який» пропонує підтримання загального культурного поля. Однак він пропонує рівне відношення до усіх культур меншин, які намагаються зберегти свої локальні особливості. Головний принцип «м'якого» мультикультуралізму – підтримувати «спільну» культуру і не заважати існуванню локальних культур [3, 12].

Ч. Кукатас називає класичний ліберальний підхід і його мультикультурну політику «режимом найбільшої толерантності»: не надаючи нікому переваг, він допускає різноманітність, навіть полярну по відношенню до висхідної «інтегральної» культури [3, 12].

Ч. Кукатас зазначає, що реальне втілення вибраної ним політики мізерне, оскільки існування нейтрального (і в моральному, і в культурному плані) політичного режиму навряд чи можливе [3, 12].

Основний тезис Б. Беррі полягає в тому, що ідея мультикультурності несумісна з ліберальною політикою. Тому він є головним критиком концепції У. Кімліки, в якій держава повинна допускати у своїх кордонах неліберальні дії національних меншин для збереження їх національної культури. Б. Беррі вважає, що це вже не лібералізм. Головним для нього являється індивід та його інтереси, усі є рівними в правах від природи. Завданням держави є забезпечення цієї свободи та рівності. Б. Беррі критикує доктрину націоналізму. Для вирішення цього питання він пропонує політику космополітизму. Б. Беррі вважає, що будь-які програми підтримки національної ідентичності у вигляді державних програм по збереженню національної мови та

культури призводять до загострення етнічних конфліктів. Він підкреслює, що націоналізм призводить до поділу людей у державі на громадян першого і другого сортів, а мультикультуралізм як політика не тільки не вирішує, а навпаки, посилює подібний поділ. Б Беррі закликає ігнорувати на держаному рівні особливості спільнот, як на конфесійному, так і на етнічному рівні, расовому, гендерному і т.д. [2, 13].

З розглянутих основних сучасних підходів до проблеми мультикультуралізму як державної політики, яка проводилась в Австро-Угорщині на рубежі XIX – поч. XX століть, найбільш підходить «м'який» мультикультуралізм Ч. Кукатаса. Адже Австро-Угорщина, проголосивши рівність усіх народів, абсолютно не відмовилась від інтегральної домінуючої ролі німецької нації в цій державі. Про це свідчать письмово висловлені думки та посилення ролі німецьких націоналістів у той час, коли всім народам були надані регіональні культурні права.

Рудольф фон Скала, Гарольд Штайнахер, Фрідріх Кайндаль та ін. активно підтримували ідею Мітеттельєвропи, німецьку колонізацію на Схід, введення «особливого становища» (Sonderstellung) для Галичини та Буковини, німецької мови як державної для національно змішаних областей. [2, 53-56]. Це свідчить про те, що в Австро-Угорщині, не дивлячись на надання прав локальним культурним меншинам, не відмовились від домінування «основної» німецької нації. Проте це відіграло позитивну роль для розвитку української культури.

Українська культура періоду кін. XIX – поч. XX ст. виявляла нахил до окцидентальних зміщень. В цей період розширюються контакти в усіх сферах літературно-мистецького життя, спостерігається взаємодія між культурами багатьох європейських народів, зростає роль різних центрів, що прискорюють процеси зближення й єднання [2,16].

Входження української культури в західну культуру і цивілізацію було органічне. Такий інтерес був не випадковий. І те, що це зацікавлення зростало, ставало динамічним, мало причину в розвитку демократичних ідей, прагненні до визвольно творчих накреслень та суспільних спрямувань до загального пробудження. Воно виявилось в ціннісних переорієнтаціях і усвідомленні значення особистого внеску, збільшенні ваги індивідуального «Я». Розвиток національної літератури на чолі з такими гігантами, як І.Франко, Л. Українка, М. Драгоманов чи М. Павлик, розгортав панораму окцидентальних орієнтацій, сприяв зародженню демократичних рухів [2, 18].

Невипадково наприкінці XIX ст. виопуклюється культурна місія містечок у Галичині, Буковині (Бережани, Кременець, Косів, Вижниця, Коломия, Бучач), зростає роль культури у селах, чому сприяла діяльність «Просвіти», хат-читалень, хорових товариств і т. д. [2,19].

Починаючи з 1849 року, в конституційних актах Австрії проголошувалася формальна рівноправність усіх народів, які проживали під владою Габсбургів, а також право кожного народу вільно розвивати свою мову та культуру. У 1850 році, коли було ухвалено крайову Конституцію для Галичини, офіційно визнано існування руського (тобто українського) народу, який має власну мову; проголошено рівноправність польського та українського народів; польська та українська мови отримали рівнозначний статус «краєвих мов». Для українців це стало певною гарантією національної рівноправності в Галичині. Підставою мовного законодавства Австро-Угорщини стала ст. 19 Конституції від 21 грудня 1867 року, у якій було задекларовано право кожного народу берегти і розвивати свою національність і мову. Відтак, на теренах Східної Галичини українською мовою можна було звертатися в будь-якій справі до адміністрації, державних чи самоврядних органів управління, до фінансових, податкових, залізничних і поштових установ, прокуратури, шкільної влади та жандармерії. Ця норма Конституції давала право будь-якому громадянинові звертатися до суду з приводу порушення його мовних прав. Враховуючи судову практику, українські правники XIX – поч. XX ст. пропонували українцям посилатись саме на це положення основного закону у тих випадках, коли в суді чи інших органах державної влади були порушені їхні мовні права. Можна було виголошувати промови українською мовою і в Австрійському парламенті, хоч робилося це, як пише Р. Домбчевський, «звичайно для політичної демонстрації». Вісник Державних законів вміщував, окрім німецького автентичного тексту, й урядові переклади законів українською мовою [1].

Вищенаведені документи свідчать про створення благодатних умов для розвитку української культури в правовому полі. Відтак це впливало на літературний процес.

Українська книжка у Відні другої половини XIX ст. не була ні сенсацією, ні випадковістю. Як свідчать фонди Австрійської Національної бібліотеки, віденські книгозбірки, видавці виявляли щире зацікавлення у таких виданнях, бо вбачали у цьому не лише матеріальну вигоду. У зазначений період у Відні мали змогу друкуватися західноукраїнські письменники, вчені-філологи, гімназійні професори. І не лише у Відні, а й у Львові, Перемишлі, Стрию,Чернівцях та ін. [2, 204].

Звичайно, більшість книг прославляли діючий у монархії режим, самобутність української нації та її права окремо не підкреслювались. Але українська література популяризувалась: виходили цикли «Бібліотека Воєнна Культурної Ради» (Відень, 1915), «Бібліотека Української воєнної управи» (1915), що свідчить про позитивні тенденції розвитку.

Читач мав достатню за обсягом й різноманітну за змістом лектуру. Але особлива функція була покладена на українську навчальну книгу в школі. Українські читанки, хрестоматії, граматики для середніх і вищих шкіл видавалися українською, російською («язичієм»), німецькою і польською мовами, етимологічним і,

пізніше, фонетичним правописами, видавали народовці й русофіли (наприклад, «Русской хрестоматий для высшой гімназыи у Ведні, накладом правительства», 1854) [2, 206].

Усі праці становлять пізнавальну цінність як для історії мови, так і для історії педагогіки. Це і «Руска читанка для нижчої гімназії» (Ч.І, Відень,1852) Василя Ковальського, «Читанка руска для учеников школ повторительних в Австрийской державе», що була видана 1859 року.

Вагому роль у написанні української навчальної книги відіграв учитель, наставник педагогів, інспектор шкіл Омелян Попович. Його підручники друкувалися в Чернівцях, де він жив і працював, у Львові і Відні. Його «Перша руска читанка для школ народных в Буковині» (одне з видань –Відень, 1887) була підготовлена у співпраці з Л. Кориловичем і М. Шкурганом. Поряд з традиційним для граматики матеріалом вона містить групу питань (по 15-20), які стосуються Буковини, її історії, історії Австрії, народів, що там живуть, та їх мови. А в додатку подано інформацію про етимологічне письмо.

У співавторстві з С.Шпойнаровським у 1903 році Омелян Попович повторно перевидав підручник з граматичним розділом про особливості синтаксису української мови «Ruthenisches Sprachbuch» (Ч. ІІІ). Підручник був надрукований готичним шрифтом, а українські ілюстрації подані фонетичним правописом, який на той час утвердився в Буковині [2,207].

Вища школа завдячує науково-методичним забезпеченням Степану Смаль-Стоцькому і Теодору Гартнеру. 1913 року у Відні вийшла друком їхня «Grammatik der ruthenischen Sprache», що була не просто підручником, а науковою граматикою з нетрадиційними поглядами на проблему походження української мови та її правопис.

Отже, проаналізувавши існуючі концепції державної політики по відношенню до національних меншин багатонаціональних держав на прикладі застосування конкретної моделі в Австро-Угорщині до галицьких українців, можна зробити висновок, що в Австро-Угорщині застосовувався класичний ліберальний підхід, який у загальних рисах відповідає теорії «м'якого» мультикультуралізму Ч. Кукатаса. Правами були наділені локальні культури національних меншин без надання пріоритетів. Право на використання власної мови давалось на регіональному рівні, державною мовою залишалась в одній частині держави – німецька, в іншій – угорська. Такий варіант політики мультикультуралізму, на думку Ч. Кукатаса, є більш плідним. Про це свідчить неймовірний культурний злет у Східній Галичині, головним детермінантом якого стала соціокультурна політика Австро-Угорщини. Австро-Угорщина вдало зуміла надати права національним меншинам, тому вони зберегли свою ідентичність і збагачувались завдяки інтегруючій німецькій культурі у її австрійському варіанті. Це було надзвичайно вигідно, адже так українці у Галичині були не повноцінною нацією, а тільки регіональною меншиною. Про це свідчить і те, що австрійський уряд відмовлявся до останнього визнавати самоназву українців на Галичині і продовжував іменувати їх рутенами [2, 29].

Література

1. Марковський В. Я. Правовий статус української мови в Австро-Угорській імперії / В.Я. Марковський // Наук.вісник ЛДУВС. – Львів, 2010. – № 1.

2. Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини XIX – початку XX століття / Національна комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей; Посольство Австрійської Республіки в Україні; Чернівецька міська рада; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ-Чернівці, 1999. – 360 с.

3. Фундаментальные проблемы культурологии: Культурное многообразие: теории и стратеги / Отв. редактор Д. Л. Спивак. – М.-СПб.: Новый хронограф, Эйдос, 2009. – Т. VII. – 256 с.

4. Гриценко А. О. Мультикультуралізм, багатокультурність, полікультурність [Електронний ресурс] / А. О. Гриценко, Н. К. Гончаренко, Є. А. Мяка // Українські культурні дослідження. – 2005. – Режим доступу до ресурсу: http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2005_1_9.php.

References

1. Markovskyi V. Ya. Pravovyi status ukrainskoi movy v Avstro-Uhorskii imperii / V.Ya. Markovskyi // Nauk.visnyk LDUVS. – Lviv, 2010. – № 1.

2. Ukrainsko-avstriiski kulturni vzaiemyny druhoi polovyny XIX – pochatku XX stolittia / Natsionalna komisiia z pytan povernennia v Ukrainu kulturnykh tsinnostei; Posolstvo Avstriiskoi Respubliky v Ukraini; Chernivetska miska rada; Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. – Kyiv–Chernivtsi, 1999. – 360 s.

3. Fundamental'nye problemy kul'turologii: Kul'turnoe mnogoobrazie: teorii i strategi / Otv. redaktor D. L. Spivak. – M.–SPb.: Novyi khronograf, Eidos, 2009. – T. VII. – 256 s.

4. Hrytsenko A. O. Multykulturalizm, bahatokulturnist, polikulturnist [Elektronnyi resurs] / A. O. Hrytsenko, N. K. Honcharenko, Ye. A. Miaka // Ukrainski kulturni doslidzhennia. – 2005. – Rezhym dostupu do resursu: http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2005_1_9.php.

УДК 316.4+78.01+13.02

Бойко Зінаїда Василівна,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ КОНЦЕПТУ «СЕРЦЕ»

У статті аналізується одне з фундаментальних понять культурології – поняття «серце», що має символічне значення в багатьох культурах світу, представляючи в кожній з них внутрішній центр душевного і духовного життя народів. Особливо цінним, на наш погляд, є вирішення проблеми кордоцентричності українськими митцями слова, театру, кіно, образотворчого мистецтва та ін. за допомогою такої особливої української філософської системи, як «філософія серця».

Ключові слова: *концепт «серце», анамнезіс, екзистенціалізм, антеїзм, образ, символ, кордоцентричність, «філософія серця», українська ментальність, культурно значущі концепти.*

Бойко Зинаида Васильевна, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Философско-культурологический аспект концепта «сердце»

В статье анализируется одно из основополагающих понятий культурологии – понятие «сердца», имеющее символическое значение во многих культурах мира и представляющее в каждом из них внутренний центр умственной и духовной жизни людей. Особенно ценным, на наш взгляд, является решение проблемы кордоцентричности украинскими художниками слова, театра, кино, изобразительного искусства, и т.д. с помощью особенной украинской философской системы – «философии сердца».

Ключевые слова: концепт «серце», анамнезис, экзистенциализм, антеизм, образ, символ, кордоцентричность, «философия сердца», украинская ментальность, культурно значимые концепты.

Boiko Zinaida, Postgraduate Student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The concept «heart»: its philosophic and culturology aspect

The basic notion of science of culture – the «heart» – whcich has symbolic meaning in many world cultures and represents in each the inner centre of mental and spiritual life of human-being is studied in the research. We believe that the most important is the decisison of the cordocentrism problem by Ukrainian artists with the use of special Ukrainian philosophic system – «the philosophy of heart».

Key words: concept of «heart», anamnesìs, existentialism, anteism, image, symbol, cordial centrism, «philosophy of the heart», Ukrainian mentality, culturally meaningful concept.

Загальний стан культурологічних досліджень зумовив необхідність пошуку і теоретичного обґрунтування загальнокультурних феноменів, культурно значущих концептів, «ключових слів» мистецької освіти – унікального образно-чуттєвого бачення концептуальної картини світу українським народом, серед яких провідне місце посідає концепт «серце».

Описовий характер досліджень кордоцентричної проблематики в сучасній культурології, зокрема в мистецтві (в ширшому розумінні слова), зумовлює необхідність висвітлення аспектів, що потребують додаткового аналізу, зумовленого насамперед нестачею інформації, по-перше, про те, як саме реалізується значення серця в культурному процесі, а по-друге, специфікою даних про пізнавальні здібності серця, що визначають критерії і принципи кордологічного пізнання (філософсько-культурологічний аспект).

Дослідження української ментальності беруть свій початок ще з XIX ст. в роботах М. Костомарова, І. Нечуя-Левицького і продовжуються у XX ст. О. Кульчицьким, В. Русанівським, М. Холодним, Б. Цимбалістим, особливо Д. Чижевським. Однією із заслуг Д.Чижевського як «історика духу» (так він називав себе) є культурологічний підхід до історико-філософського процесу в Україні. Ґрунтуючись на такому підході, він увів до українознавчих філософських студій Т. Шевченка, М. Гоголя. П. Куліша, М. Костомарова, твори яких кардинально вплинули на розвиток філософського мислення в Україні поряд із такими філософами, як П. Лодій, П. Юркевич, С. Гогоцький та ін. Розглядаючи питання про критерії, що визначають предмет і зміст української філософії, Д.Чижевський звертається до характеристики національного типу, яку можна скласти, досліджуючи зокрема доробок видатних діячів української культури. Аналіз творчої спадщини Г. Сковороди, М. Гоголя, П. Куліша, П. Юркевича як типових представників національної філософської традиції приводить Д.Чижевського до формулювання поняття «філософія серця», що «характеристична для української думки» [11].

© Бойко З. В., 2015

Статтю Бойко З.В., опубліковану в Міжнародному віснику, випуск II (3) 2014, уважати недійсною через технічну помилку.

Розглядаючи чинники, пов'язані з виникненням «філософії серця» на українському ґрунті, Д.Чижевський спирається на *емоційність* (передусім не побутову, а творчу), яка притаманна українській вдачі й «виявляється у високій оцінці почуттєвого життя»; вона характеризується такими особливостями, як *своєрідне бачення природи* (образ степу – образ величності, буяння природи); *гумор*, в якому відбивається українській «артистизм» (гоголівський чорт – суто український зі свинячим рилом); *естетизм* народного життя та обрядовості. На цьому тлі почуття й емоції трактуються навіть як шлях пізнання, а серце як *центр* «мікрокосмосу» (людини), бо в «сердечній глибині» криється усе, що є в цілому світі.

Порушивши проблему «кордоцентризму» в українській культурі, Д.Чижевський став не тільки фундатором самого поняття «філософія серця», а й засновником «світської» традиції на противагу релігійній. Кордоцентризм як одну з ознак української ментальності досліджують у своїх працях С. Ярмусь, Є. Калужний, В. Цимбалістий, О. Кульчицький, І. Мірчук та ін. У науковій літературі навіть домінує погляд, що у «філософії серця» сконцентровано всю специфіку українського світобачення, а також основні риси національного світогляду та психології. Проте, на думку І.В. Валявко, жодне вчення не може представляти всю багатоманітність національного самовияву, оскільки етнопсихіка зазнає різних впливів, а в одній національній культурі одночасно співіснують різні філософські ідеї, течії, думки (іноді зовсім протилежні) [2]. Згадаймо хоча би дискусії навколо кордоцентричної традиції в українській філософській думці: деякі дослідники її категорично заперечують, інші – простежують це явище в інших народів [8]. Наприклад, Т.Закидальський заперечує кордоцентричність української філософії, аргументуючи це тим, що: 1) тема «серця» обмежена кількома українськими мислителями; 2) ця тема не є в них головною; 3) ці філософи не складають певної філософської традиції [5]. Як справедливо зауважує І.В. Валявко, «глибинні архетипи, які пов'язані зі своєрідною внутрішньою (творчою) емоційністю і тому глибоким сприйняттям релігії (сприйняттям душею не релігійних форм, а сутності Слова Божого), що становить підґрунтя українського духовного життя, проте такий погляд на "серце" не є надбанням лише української культури» [2]. У філософському сенсі предтечею кордоцентризму вважається саме платонівський світ ідей, уявлення про «спалахування душі», про «іскру душевну».

В античності слово «kardia» означало не тільки серце, але й душу, погляд, думку, настрій, благородство, розум, переконання тощо, тобто слово було багатозначним. Цей широкий спектр значень, кожне з яких заслуговує на самостійний філософський статус, дозволяє стверджувати, що при зародженні європейського мислення (в Греції – це Хризип, Филон, Прокл і, особливо, Платон) мало місце формування такої неоднозначної категорії людської сутності, як «серце». Відомий російський філософ Б.П.Вишеславцев пише, що Одіссей розмірковував і приймав рішення у «милому серці». В «Іліаді» нерозумна людина називається людиною з «нерозумним серцем» [3]. Раціоналістичний підхід, культивований протягом століть на висновку, що отримання знань неможливе без участі розуму, переглянуто відповідно до платонівської концепції про безсмертність душі, що стала основою християнської традиції, для якої не розум, а серце є органом спілкування людини з Богом. Звернення до пізнавальної здатності серця в творах перших філософів людства та їхніх поглядів на природу пізнання розкриває самобутність концепції анамнезіса (пригадування) Платона. У діалозі «Федон» Платон стверджував, що «знання є нічим іншим, як пригадуванням: те, що ми тепер пригадуємо, ми повинні були знати в минулому. Але це було би неможливо, якщо б наша душа не існувала вже в якомусь іншому місці, перш ніж народитися в нашому людському образі» [7]. Однак для реалізації пригадування потрібний деякий стимул звернення до наявних знань. Тому в іншому діалозі «Теетет» Платон дивується стимулом філософського мислення. На його думку, той, хто позбавлений такої здатності, не має покликання до філософського мислення. Сучасною мовою анамнезіс Платона означає, що про серце можна говорити як про носія і джерело знань; про подив, інтерес і потяг, що супроводжується напругою чи болем; як про стимул звернення до серця.

З прийняттям християнства багато уваги приділяється образу серця у Святому Письмі. В ньому говориться про «таємну людину серця» [3, 4]. У текстах Старого Завіту символ серця згадується 851 раз. У подальшому цей символ вживають такі духовні отці, як Климент, Оріген, Григорій Назіянський, Григорій Ниський, Августин, П. Флоренський та інші. Так, о. П. Флоренський – відомий російський філософ − в XXI розділі своєї праці «Стовп і утвердження істини» (1914) під одноіменною назвою твору П. Юркевича «Серце і його значення в духовному житті людини…» виокремлює чотири найважливіші постулати серця, підкріплюючи їх біблійними прикладами. Подаємо цитати мовою оригіналу: 1) «сердце есть средоточие душевной и духовной жизни человека…; оно есть седалище воли и ее хотений, которые обозначаются выражениями: «благоволение сердца» (Рим. 10:2), "изволение сердца" (2Кор. 9:7, Деян. 11:23). «Когда мы делаем что-нибудь охотно, то наш поступок происходит от сердца» (Рим. 6:17)…; 2) «сердце есть седалище всех познавательных действий души, размышление есть «предложение сердца» (Притч. 16:11). Уразуметь «сердцем» значит понять (Втор. 8:5); познать «всем сердцем» – «понять всецело» (Иис. Нав. 23:14); 3) «сердце есть средоточие многообразных душевных чувствований, волнений и страстей. Сердцу усвояются все степени *радости* [курс. наш – З.Б.], от *благодушия* (Ис. 65:14) до *восторга и ликования* пред лицем Бога (Ис. 83:3, Деян. 2:46) – все степени *скорбей*, от *печального настроения* – когда «припадшая страсть в телеси сердце оскорбляет и когда печаль мужу вредит сердце» (Притч. 25:20,21), − до *сокрушающего горя*, когда человек «вопиет в болезни сердца своего» (Ис.65:14) и когда он чувствует, что «возмятеся сердце его и отторжеся от места своего» (Иов. 37:1); все степени *вражды*, от *ревнования* и «*горькой зависти*» (Притч. 23:17, Ион. 3:14) до

ярости, в которой человек скрежещет зубами своими (Деян. 7:54) и от которой сердце его разгорается местию (Втор. 19:6)»; 4) «сердце есть средоточие нравственной жизни человека. В сердце соединяются все нравственные состояния человека, от высочайшей таинственной любви к Богу… до того высокомерия, которое, обожая себя, полагает «сердце свое яко сердце Божие» (Иез. 28:2) и говорит «азм есмь Бог» (Иез.28:2). По различию нравственных недугов сердце омрачается, одебелевает, делается жестким, деляческим, звериным. Сердце есть исходное место доброго и злого в словах, мыслях и поступках человека, есть доброе или злое сокровище человека…» [10].

Наука про серце проходить під різними назвами через усю схоластику і стає одним із головних пунктів у творчості німецьких містиків: Екгарта, Тавлєра, Сузо, Вайгеля, Арндта, Беме. Образ серця відображається у віршах Сілезія, Етінгера та Гана. Роздуми про роль серця є також у Паскаля, який, поділяючи функції розуму та серця, виводить особливу «логіку серця». Філософи-романтики Й.Гаманн, Ф.Якобі, Й.Гердер наголошували на почутті серця як на ключі до пізнання Бога і глибшої природи людини. Головним представником цієї течії у XIX ст. був Фрідріх Шлейєрмахер, у філософії якого почуття та емоції відіграють важливу роль. Розвиток цієї проблеми знаходимо і у С. К'єркегора, який стверджував, що релігійна та етична правда прозрівається й сприймається людиною індивідуально, суб'єктивно і тільки в самій глибині людського серця. Подальшою розробкою концепту «серця» у XX ст. займалися Макс Шелер (у своїй теорії «емоційного інтуїтивізму»), Б.П.Вишеславцев, І.О.Ільїн, С.Л.Франк, а також вчитель Д.Чижевського − В.В.Зеньківський [6].

У різних культурах серце як емоційний та релігійний центр має різні назви: в буддизмі він зветься «сітта», у китайців – «сінь», у японців – «кокоро», у арабів –«аль-кулуб» [8]. У східній філософії поняття «серце» часто синтезує в собі волю, розум та чуття. Важливе місце образ серця займав і у віруваннях давніх єгиптян, персів, китайців, монголів та інших народів. Отже, кожна культура разом із загальними ознаками відбиває і власне сприйняття цього образу. Так, незважаючи на тотожні риси щодо образу серця між індійською та християнською містикою (наприклад, глибина серця − центр зіткнення із Божеством, Богом), між ними є і відмінності. «Серце» в Індії позначає лише «внутрішній» світ: приховану центральність та серцевинність атмана − чистої божественної частини людини (духовного серця людини (центру душі) по відношенню до всього, але воно не має тієї емоційності, еротичного та естетичного забарвлення, яке присутнє у «християнському серці» [4]. Важливо також простежити розвиток проблеми кордоцентризму як однієї з ознак української і ширше – слов'янської ментальності. Концепт «серце» знаходить відображення в назвах цілої низки творів наукової, педагогічної, художньої творчості: «Серце віддаю дітям» (В.О.Сухомлинський, 1969), «Пространство сердца как основа сверхсознания» (А.И.Гончаренко, 1997), «Кордоцентризм як методологічний принцип цілісного розуміння людини та її місця в суспільстві» (Н.Л.Більчук, 2001), «Культура сердца в этике будущого» (Г.Я.Стрельцова, 2001), «Значение сердца», «Сердце Азии» (Н.К.Рерих, 1929), «Идея любящего сердца» (В.И.Гидиринский, 2003), «Физика языком сердца: Приложение к курсу физики средней школы для духовно-нравственного воспитания» (И.Стульпинене, 2006), «Кордиоцентризм отечественной философии» (А.Б.Мусакулова, 2006), «Биология языком сердца» (В.Ф.Бак,1997) та ін.

Вважається, що термінологічне словосполучення «філософія серця» вперше вжив російський філософ Б.П.Вишеславцев у творі «Серце в християнській індійській містиці» (1929). На його думку, «сердце есть тоже орган постижения, оно постигает многое, что недоступно интеллекту, постигает «святость», красоту, ценность» [4]. Говорячи про філософську спадковість, Б.Вишеславцев констатує, що в Росії питання про значення біблійного терміну «серце» поставлено Г.Сковородою в середині XVIII ст., таким чином визнаючи його російським філософом. У XIX ст. його розробляв П.Юркевич у відомій роботі «Серце и його значення в духовному житті людини, за вченням слова Божого» (1860), а на початку XX ст. П.Флоренський у праці «Стовп і утвердження істини» (1914). Однак Б.Вишеславцев підкреслює, що як самостійне філософське вчення «філософія серця» в Росії не розроблялось, віддаючи тим самим перевагу українським мислителям. Продовжуючи тему спадковості у світовому масштабі, Н.Рерих на початку статті «Corason» (ісп. «corazon» – серце) наводить написання цього слова такими мовами світу, як японська, китайська, арабська, тибетська, грецька, іспанська та ін., стверджуючи, що «всеми начертаниями народы хранят память, и кричат, и шепчут друг другу драгоценное слово…, которое означает сердце, хранилище Света» [8, 239].

Теософ українського походження О. Блаватська підкреслює, що «сердце – это царь и наиболее важный орган в теле человека...; средоточие духовного сознания, так же как мозг есть средоточие рассудочного сознания... Из сердца происходят угрызения, укоры совести» [1, 557]. Завдяки працям Г.Сковороди, С.Соловйова, особливо П.Юркевича, а також філософів-емігрантів М.Бердяєва, Б.Вишеславцева, І.Ільїна, концепт «серце» став визначальним для слов'янської рефлексії. Першим, хто переніс вчення анамнезису (пригадування) Платона на український ґрунт, був Г. Сковорода, який завжди привертав до себе увагу оригінальним складом думок і способом життя. Визначаючи предмет філософії, вчений вважає, що вона − само життя. Мета людського життя − це «внутрішній світ», «радість серця», «міцність душі», «веселість серця». Саме вони є завершенням усього добра та найвищим благом, тобто головною якістю людини є не стільки «теоретичні», пізнавальні здібності, скільки емоційно-вольове єство її духу, серце, з якого виростає і думка, і прагнення, і почування.Як і Сократ, Сковорода дотримується тверджень: «пізнай себе», «поглянь у себе». Причина людських страждань − у «неправдивому розумінні» сутності речей. Зовнішній світ – «швидкоплинна річка», тому гонитва за його благами − безглуздя. Для людини є два способи життя: «світський» − згубний та «божий» − спасенний, праведний. Останній є умовою знаходження «правильного» погляду, подолання гріха,

зречення злої волі. Це – не шлях розуму та розуміння, а шлях віри і любові до Бога. Кожна людина прагне до самопізнання, бо найкоротший шлях до Бога − через власне «серце», через відкриття в ньому «образу Божого». Здобуваючи собі «нове серце», людина сама стає «сином Божим», «обожнюється», «перетворюється». Отже, справжній центр ваги філософії Г. Сковороди як «мистецтва життя» − у відкритті в собі «сина Божого» «внутрішньої» «духовної» людини, що є основою «миру душевного» та істинного «блаженного життя». Головна мета вчення Сковороди полягає у проповіді набуття людиною містичного стану «обожнення» через внутрішнє «перетворення» її «серця». В цьому процесі людині допомагає розкриття символів Святого Письма. Реальність філософ розуміє не як моністичне (ідеальне чи матеріальне) буття, а як гармонійну взаємодію трьох світів: макрокосмосу, мікрокосмосу, символічного світу, або Біблії. Божественне життя «пронизує» кожен із трьох світів, воно становить собою їх творчу основу, справжню «натуру». Однією з головних ідей Г. Сковороди є твердження про «нерозривність» і водночас «незлитність» природи та людини, єством якої є Бог. Його сентенції: «Люди в житті своїм працюють, метушаться, утаюються, а нащо − багато хто й сам не тямить. Коли помислити, то з усіх людських затій, скільки їх там тисяч не буває, є один кінець − радість серця». «А здорове коріння − це і є міцна душа і мирне серце. Здоровий корінь розсилає по всіх гілках вологу та оживляє їх, а серце мирне, життєвою вологою наповнене, кладе сліди свої за зовнішностями». «Внутрішня» людина − це божественне в людині. Ідеальна форма людського єства, яку можна знайти в «тайниках» свого серця, є образ Божий, який існує вічно» [9].

Викладаючи принципи «мистецтва життя», Г.Сковорода вказує, що всі неприємності бувають від заздрощів, заздрість − від ремствування, а те − від невдячної долі, що вдень і вночі гризе дух. Людина, ґрунтуючись на «мистецтві життя», переборює вульгарну прив'язаність до предметного світу і вдосконалюється. «Мистецтвом життя» він дав відчути різноманітність і багатство буття, розкривши в своїй філософії вічну загальнолюдську основу власного буття. Серце є не просто дух, безодня думок, а й людина (істинна людина). Тобто йдеться про інтерпретацію людини не як «мисленої» істоти (гносеологічного суб'єкта), а як специфічного роду духовно-сердечного буття, екзистенції (онтологічного суб'єкта в дусі засновника екзистенційної філософії С. К'єркегора). Це − типово барокова (у її екзистенційно-кордоцентричній основі) позиція, яка виразно проявляється і у визначенні філософії Сковородою: «Філософія, або любов до мудрості, спрямовує все коло справ своїх на той кінець, щоб дати життя нашому духові, благородство серцю, світлість думкам, як голові всього. Коли дух людини веселий, думки спокійні, серце мирне, то все світле, блаженне, веселе. Оце є філософія» [9]. Отже, у філософії Г.Сковороди можна виділити домінантні лінії української світоглядної ментальності: антеїзм («спорідненість» («сродність») людині всього світу), екзистенціальність (орієнтованість на неповторність людського існування, плюралістичність і водночас діалогічна гармонійність реальності), кордоцентризм («серце − всьому голова»). Категорія серця, якому Г.Сковорода приписував можливість мислити і діяти, бути головним засобом, акцентує значення емоційного чинника у розвитку особистості, а відтак – неохідність його врахування в організації освітнього процесу. Принципи вчення Г.Сковороди розвинуто в «філософії серця» П. Юркевича, який стверджував, що еволюція людства складена «з рухів серця» − імпульсів усвідомлення краси буття. Тому фундаментальний принцип моралі: «сердце предваряет разум в познании добра и зла», краси і потворності – як і взагалі в пізнанні істини, наша совість власне звертається до серця, а не до «безучастно соображающего ума», оскільки «сердце находится под непрестанными влияниями и впечатлениями высшего мира и высшего порядка вещей» [12, 95]. Перед початком розгляду «філософії серця» П. Юркевича як засновника цієї культурної традиції, на наш погляд, потрібно встановити зв'язок з етимологією слова «серце». Термін серце включає широкий спектр значень: від *образу*, що має емоційне забарвлення (наприклад, серцевий − належить до серця, добрий, чутливий; сердечно − щиро, від душі; сердега − той, кого жаліють, кому співчувають; серцевина − середина стовбура, сердити − гнівити, сердитися − почувати гнів, безсердечний − нечутливий, жорстокий; добросердність − добрий, вболіваючий (сердобольний); милосердя, милосердний; жарт, серцеїд; серцевідець − (знавець людського серця); «серце − це символ осереддя почуттів та переживань» – до *символу*, що репрезентує внутрішній центр духовного життя людини – «... дух, душа; осереддя життєвих сил людини; сукупність відчуттів, думок та почуттів; помисел, думка». Отже, термін «серце» має широке значення, оскільки в ньому закодована національна культурна пізнавальна традиція, і для нас має важливе значення його тлумачення як образу або символу, що несе духовне навантаження. Філософію П.Юркевича визначають як конкретний ідеалізм через «філософію серця». Людина є центральною темою його філософії, а серце в його вченні − охоронець і рушій фізичних сил людини, центр її душевного і духовного життя, багатогранних почувань, зворушень, пристрастей, центр її морального життя. Подаємо деякі висловлювання філософа щодо символу «серце».

«Серце людини любить добро і вабиться до нього, як око любить споглядати прекрасне видовище і залюбки спиняється на ньому».

«Наше серце має в собі всю безпосередність буття, первісно поставленого Богом. Тому можемо сказати, основа релігійної свідомості людського роду лежить у серці людини».

«Слово Боже відчиняє нам, показує метафізичний початок любові серця до добра, коли вчить, що людина створена за образом Божим» [12].

Розум виявляє загальне в діяльності людей, серце ж − основа неповторності й унікальності людської особистості. В серці творяться ті явища й події історії, які принципово неможливо вивести із загальних законів. «У серці людини лежить джерело тих явищ, які закарбовані особливостями, що не випливають із жодного

загального поняття чи закону» [12]. П. Юркевич, спираючись на обґрунтовану ним «філософію серця», обстоює «гармонійне співвідношення між знанням і вірою», що враховує самостійне значення обох компонентів відношення й прагне до їх творчої взаємодії. У цьому він вбачає запоруку подальшого прогресу філософського знання. Ця теорія неабияк вплинула на погляди С. Соловйова, С. Трубецького, С. Булгакова, М. Бердяєва та ін. Основні положення «філософії серця» полягають у тому, що серце – це скарбник і носій усіх телесних сил людини, центр душевного і духовного життя людини, центр усіх пізнавальних дій душі, центр морального життя людини, скрижаль, на якій викарбований природний моральний закон. Концептуальне значення в теорії П.Юркевича мають думки про те, що духовне життя народжується раніше, ніж світло розуму, а знання утворюються внаслідок діяльності душі. Таке тлумачення проблем людського пізнання допомагає зрозуміти духовне життя як вираження неповторності особистості, що є важливим орієнтиром у розвитку сучасної мистецтвознавчої думки. Як стверджував П.Юркевич, еволюція людства складена «з рухів серця» − імпульсів усвідомлення краси буття. Серце в цьому процесі відіграє роль провідника й орієнтує людину на вирішення вічного питання про добро і зло. Отже, концепт «серце» має символічне значення в багатьох культурах світу, представляючи в кожній з них внутрішній центр душевного і духовного життя народів. Це підтверджують твори не лише філософсько-релігійного, а й художнього характеру. Особливо цінним, на наш погляд, є вирішення проблеми кордоцентричності на прикладах українських митців слова, театру, кіно, образотворчого мистецтва тощо, які є вираженням української ментальності, національного способу мислення.

Література

1. Блаватская Е.П. Тайная Доктрина / Е.П. Блаватская. – М.: КМП «Сиринъ», 1993. − Т. 1–3.
2. Валявко І.В. Дмитро Чижевський як дослідник української філософської думки. – Дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук, спец. 09.00.05, 1997.
3. Вышеславцев Б.П. Значение сердца в религии / Б.П. Вышеславцев // Путь. − Париж, 1925. – № 1. − С. 79-98.
4. Вышеславцев Б.П. Сердце в христианской и индийской мистике / Б.П. Вышеславцев // Вопросы философии. – 1990. – № 4.
5. Закидальський Т. Поняття серця в українській філософській думці / Т. Закидальський // Філософська і соціологічна думка. – 1991. − № 8. – С.127-138.
6. Зеньковский В.В. Об иерархическом строе души / В.В. Зеньковский // Научн. тр. Рус нар. ун-та в Праге. – Прага, 1929. – Т.2.
7. Платон. Собрание сочинений: в 4-х томах / Платон. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2. − 625 с.
8. Рерих Н.К. О вечном…Книга о воспитании / Н.К. Рерих. – М.: Политиздат, 1991. − 462 с.
9. Сковорода Г. Розмова п’яти подорожніх про істинне щастя в житті / Г. Сковорода // Твори: у 2-х т. − К., 1994. − Т. 1. − С. 351.
10. Флоренский П.А. Столп утверджения истины / П.А. Флоренский. – М.: Правда, 1990. – 496 с.
11. Чижевский Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д.Чижевський. – К.: Орій, 1992. − 230 с.
12. Юркевич П.Д. Вибране / П.Д. Юркевич. – К.: Абрис, 1993. – 396 с.

References

1. Blavatska E. Tajnaâ Doctrine /E. Blavatska. − T. 1-3. – M.: CMSS «Sirin», 1993.
2. Valâvko I. Chizhevsky as a researcher of philosophical thought. Is Dis. for the sciences. the degree of PhD. doctor. Science specials. 09.00.05, 1997.
3. Vyšeslavcev B. Value data hearts in religii //Path No. 1, Paris, 1925.− c. 79-98.
4. Vyšeslavcev B. Heart in hristianskoj s indijskoj mistike //Voprosy filosofii, 1990, no.
5. Zakidal′s′ky T. Notion of the heart in the philosophical thought of //The philosophical and sociological thought. – 1991. − № 8. – Pp. 127-138.
6. Zen′kovsky V. Rev. ierarhičeskom stroe souls//Naučn. Tr. Russ b. UN-and in Prage, t. 2. – Prague, 1929.
7. Plato. Coll. works. in the 4th volumes /Plato. − 2 t. − M.: Thought, 1993.− 625 p.
8. Roerich N. O večnom., ...The book o vospitanii/ N.Roerich. – M.: Politizdat, 1991.−462 p.
9. Skovoroda G. Conversation five travelers about true happiness in life//works: 2 t. /G. Skovoroda.− K., 1994. – T. 1. − P. 351.
10.Florensky P. Stolp utverdženiâ istiny /P. Florensky. – M.: True, 1990. − 496 p.
11.Čiževsky D. Essays on the history of philosophy in Ukraine /D. Chizhevsky. – K.: Publishing House «Orìj» at UKSP «Kobza», 1992.− 230 p.
12.Yurkevych P. Favorites /P. Yurkevych. – K.: Outline, 1993. – 396 p.

УДК 659.1:008 (477)

Матвійчук Богдана Сергіївна,
здобувач кафедри культурології та інноваційних
культурно-мистецьких проектів
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

ЕСТЕТОСФЕРА РАДЯНСЬКОЇ РЕКЛАМИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

У статті розглядається естетосфера радянської реклами першої половини ХХ ст. Зазначено, що завдяки геніальності митців – рупорів епохи, зокрема, Володимира Маяковського, Олександра Родченка та Олександра Дейнеки, естетосфера радянської реклами була ґрунтом для наочного прикладу і виховним засобом одночасно, що стверджувало нову культуру, нове життя, в якому все ж таки ідеологічна складова була основною.

Ключові слова: *радянська реклама, естетосфера.*

Матвийчук Богдана Сергеевна, соискатель кафедры культурологии и инновационных проэктов культуры и искусства, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств

Эстетосфера советской рекламы первой половины ХХ века: культурологический анализ.

В статье рассматривается эстетосфера советской рекламы первой половины ХХ в. Отмечается, что благодаря гениальности художников, в частности, Владимира Маяковского, Александра Родченко и Александра Дейнеки, эстетосфера советской рекламы была основой для наглядного примера и воспитательным средством одновременно, что утверждало новую культуру, новую жизнь, в которой все же идеологическая составляющая была основной.

Ключевые слова: советская реклама, эстетосфера.

Matviychuk Bogdana, Postgraduate Student of the Chair of Culturology and Innovative Culture and Art projects of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Aesthetic sphere of soviet advertising of the first half of the twentieth century: cultural analysis.

Aesthetic sphere of soviet advertising of the first half of the twentieth century is studied. Due to the genius of such artists as Vladimir Mayakovskiy, Aleksandr Rodchenko and Aleksandr Deyneka the soviet advertising aesthetic sphere was a background for a visual example and an educational measure simultaneously, establishing a new culture, a new life, in which the ideological component was the most important.

Key words: soviet advertising, aesthetic sphere.

Реклама оточує нас усюди, вона увійшла в наше життя і ґрунтовно там закріпилася. Сьогодні не для кого не є новиною те, що реклама, активно діючи на свідомість споживачів, пропагуючи переваги того чи іншого товару, впливає на формування потреб в цілому: рівень і стиль споживання, спосіб життя, моди і так далі. Водночас при розвиненому асортименті реклама слугує дороговказом, що дозволяє споживачеві орієнтуватися в масі товарів. Залежно від способів поширення інформації і каналів впливу на споживача виділяється кілька видів реклами: реклама може бути розміщена в газетах і журналах, на рекламних щитах, звучати на радіо і транслюватиметься на телебаченні. І тут можна згадати слова відомого організатора реклами, копірайтера Раймонда Рубікама про те, що у реклами одна мета – продавати, інше – від лукавого. Однак, дозволимо собі не погодитись з відомим рекламістом, адже певною мірою відмінність реклами від твору мистецтва іноді може проходити у площині художньо-естетичних суджень, а це означає, що реклама може мати свою естетосферу (термін М. Кагана). В якості підтвердження цієї думки можна навести рекламні вивіски, плакати і щити, написані видатними художниками – А. Караваджо, У. Хогартом, А. Тулуз-Лотреком, П. Боннаром, А. Мухою, С. Далі, Н. Піросманішвілі, Б. Кустодієвим, О. Дейнекою та багатьма іншими.

Оскільки проблема естетосфери реклами доволі широка, і потребує ґрунтовного всебічного вивчення, яке в рамках цієї роботи здійснити не можливо, ми зосередимо увагу на естетосфері радянської реклами першої половини ХХ ст.

Слід зазначити, що радянська реклама в різних аспектах цікавила багатьох дослідників, зокрема А. Володимирську, П. Володимирського, Л. Корнілова, О. Карпухіна, О. Снарського, В. Ученову, О. Феофанова, Л. Школьнікова та ін. Усі теоретики сходяться на тому, що радянська реклама, починаючи з 20-30-х років, насамперед, була пов’язана з виконанням планів розвитку народного господарства та знаходилась під ідеологічним впливом, що, безумовно, накладало свій відбиток на рекламний продукт.

Питання співвідношення та взаємовідношення реклами та мистецтва теж не залишається поза увагою дослідників, як зарубіжних, так і вітчизняних (С. Дзікевич, М. Каган, І. Пендікова, Л. Ракітіна, Ю. Пономаренко, В. Панпурін, К. Рожко, О. Оленіна, О. Проценко, Р. Сапенько). Поняття «естетосфера» розробляється в роботах таких теоретиків, як В. Личковах, А. Царенок, С. Василенко, Н. Левченко,

© Матвійчук Б.С., 2015

М. Воєводіна, В. Бранський та ін. Однак слід зазначити, що проблема естетосфери реклами, зокрема естетосфери радянської реклами, залишається недостатньо дослідженою.

Зазначимо, що поняття «естетосфера» ввів у науковий обіг відомий естетик М. Каган, котрий у роботі «Естетика як філософська наука», визначає цим поняттям «світ естетичних цінностей», сприйняття якого, так би мовити дає поштовх пізнавальній діяльності. М. Воєводіна пропонує уточнення цього поняття, яке, на наш погляд, є доволі слушним, особливо стосовно деяких рекламних витворів: «Естетосфера ... відрізняється абсолютною життєвістю ... Вона здатна результативно долучати людину до справжнього, прекрасного й доброго; згуртовувати людей навколо єдиних естетичних цінностей і ненав'язливо навчати їх синтетичності духовного бачення вже в силу того, що володіє гідністю конкретності і безпосередньої близькості до людського буття» [1, 6].

Український естетик В. Личковах, обґрунтовуючи власне визначення поняття «естетосфера», робить акцент на сукупності духовно-чуттєвих (емотивних) і образних (візуальних) вимірювань усіх емоційно-виразних феноменів життя, культури і мистецтва. А. Царенок виокремлює структуру естетосфери, яка, на його думку, становить «цілий комплекс компонентів – підсистем смисловиразних вербальних і невербальних засобів як факторів евокативного впливу на розум і емоційний стан реципієнта (відеосфера, аудіосфера і т. ін.)» [9].

Оскільки реклама (принаймні деякі зразки) є естетичним феноменом, що транслює реципієнтам певні соціокультурні цінності, пов’язані з тим чи іншим товаром, і впливає на духовно-чуттєві та образні відчуття, на наш погляд, вона тим самим створює естетосферу, яка в цьому випадку є модусом існування естетичного. Спробуємо довести цю думку на прикладі радянської реклами першої половини XX ст. Однак, для розуміння особливостей умов створення та функціонування радянської реклами спочатку зробимо історичний екскурс.

Після закінчення громадянської війни (1922) і з переходом до НЕПу – нової економічної політики (1921) – стрімко почав розвиватися приватний капітал. При цьому державним підприємствам доводилося конкурувати із приватними виробниками. В країні почала відроджуватися торгівельна реклама. При «Высшем совете народного хазяйства» в 1922 р. була сформована комісія по раціоналізації реклами, яка свою діяльність спрямувала на відтворення, популярних у дореволюційний період, рекламних оголошень із коротким описом товару. Головним рекламодавцем за часів НЕПу 20-х р. стала держава. Саме вона була зацікавлена у виробництві товарів народного споживання, пропонуючи речі тільки власного виробництва. Іноземні компанії, чий капітал залучався в радянську економіку в цей період, та приватні фірми, – все, що використовували дореволюційні інструменти для рекламуваннях власних товарів. Радянська ж держава, маючи в своєму розпорядженні силу політичної пропаганди, перенесла агітаційні слогани в боротьбу із конкурентами.

Х. М. Маклюен – канадський філософ, літературознавець, культуролог, перший теоретик електронних засобів масової комунікації – тільки за часів Другої світової війни дійде висновку, що реклама важлива не стільки інформацією про товари, скільки створенням певного образу, міфу життя, і може мати латентні функції. У 20-30-ті роки XX ст. цієї теорії ще не існувало, однак інтуїтивно уряд зрозумів, що реклама – не тільки двигун торгівлі, але і творець образу життя. Відома газета «Правда» наголосила на тому, що смак суспільства формує не тільки висока поезія, але й кожне оголошення на вулиці. Отже, зрозуміло, що реклама і прикладна графіка стали розглядатись як важлива політична та ідеологічна галузь. Але в той же час, як слушно зауважує Л. Кошетарова, «реклама черпає із суспільства його ідеали і забезпечує вищим громадським авторитетом, таким чином формуючи це саме суспільство» [3, 24].

Уважається, що розквіт радянської реклами 20-х (а потім і 30-х) рр., пов’язаний з іменами Володимира Маяковського, Олександра Родченко та Олександра Дейнеки, котрі були рупором епохи, її голосом, її виразником, її совістю та її рекламістами. Так, відомий російський поет, публіцист та громадський діяч В. Маяковський сформував нове відношення до реклами: «Реклама – это имя вещи. Реклама должна напоминать бесконечно о каждой, даже чудесной вещи... Думайте о рекламе» [7, 285]. Вислів, вимовлений В. Маяковським півстоліття тому, є надзвичайно актуальним і сьогодні. Поет створював прості та лаконічні двовірші для продуктів харчування, алкогольних напоїв, продовольчих товарів. Вони відображали суто комерційні замовлення від державних торгових організацій 1920-х р.: «Моссельпрома», «Москвошвеи», «Резинотреста» та ін. Графічні втілення цих рекламних повідомлень мали спільні стильові характеристики та однакові форми вираження. Відмінною рисою тогочасних слоганів була простота, лаконічність та наочність. Також у повідомленнях для споживачів активно використовувався гумор і навіть неологізми. Розповсюдженими були такі римовані слогани, як: «Только подписчики ”Красного перца“ смеются от всего сердца» [6, 30].

Рекламні слогани В. Маяковського, так само як і графічні малюнки, плакати О. Родченка або О. Дейнеки пронизані образністю, яка полегшує сприйняття інформації. Їх рекламні образи базуються на принципах моралі, які існують у даному конкретному суспільстві, історичних реаліях. Так, В. Маяковський до написання текстів ставився дуже сумлінно і тому часто відвідував різноманітні ярмарки, де приймав участь у розмовах, бесідах та записував вуличні заклики. В його повідомленнях звучить голос звичайного торговця-глашатая: «Ну и публика! Пожалела рублика…», або: «пролетарка, пролетарий, заходите в планетарий!» [6, 80].

Реалізацію революційних рекламних ідей, які сприяли впровадженню актуальних цінностей часу, продемонструвало співтовариство «реклам-конструкторів» – майстрів конструктивізму – художника О. Родченка і поета В. Маяковського, співпраця яких була надзвичайно плідною.

Першою самостійною роботою «реклам-конструктора» О. Родченко став плакат: «Тот не гражданин СССР, кто Добролёта не акционер», виконаний у двох кольорових варіантах із блакитним і червоним фоном. Конструктивісти розробили особливі прийоми збільшення візуального впливу: неочікувані ракурси, динаміка, використання простих яскравих кольорів, контрастне поєднання білого і чорного. Ця формальна мова привертала увагу і одночасно переконувала аудиторію, адже це той випадок, коли панує не образ товару, що рекламується, а образ самого суб'єкта, в якого за допомогою реклами, так би мовити впроваджується інформація, що формує в кожному окремому реципієнтові свій власний сенс. Таким чином, створюється естетосфера, яка формує образ і реципієнта.

Будучи майстром фотомистецтва, О. Родченко вперше застосував у радянській рекламі фотографію. Використовував такі типографічні засоби, як: шрифти, знаки оклику і знаки питання, котрі були доповнені простими геометричними фігурами та контрастними лініями. Яскравим прикладом слугує відомий плакат «Ленгіз» із зображенням російського літератора та музи В. Маяковського – Лілі Брик. Його роботи є своєрідним початком «документалістики» в рекламі, яка в повному обсязі відображала настрої населення та їх уподобання.

У творчому тандемі професіоналів чітко були розподілені обов'язки кожного – В. Маяковський писав рекламні тексти, був, якби зараз сказали, «копірайтером», а О. Родченко, успішний «арт-директор», розробляв відповідні ілюстрації. Про цю спільну роботу О. Родченко згадував так: «Працювали з величезним піднесенням. Це був ажіотаж і не через гроші, а щоб просунути нову рекламу усюди. Вся Москва прикрасилась нашою продукцією» [4, 18]. Яскраві лозунги-вірші, втіленні в такі ж яскраві та гострі лаконічні зображення, в яких зазвичай домінував текст, включали політичну та економічну складову. Вони стали своєрідною візитною карткою радянської реклами. Така цікава колаборація двох майстрів своєї справи принесла світові реклами більш ніж триста унікальних робіт, деякі з них навіть отримали всесвітнє визнання і призові місця на престижних міжнародних конкурсах. Наприклад, у 1925 р. в Парижі проходила Міжнародна виставка декоративного мистецтва, в якій приймали участь і радянські митці, серед яких був творчий тандем Маяковський-Родченко. Їх плакат для реклами дитячих сосок «Резинотреста» удостоївся срібної медалі. Ця робота виглядала надзвичайно сучасно завдяки продуманій композиції графічних елементів: чітких ліній, текстових блоків і об'ємному малюнку.

Звичайно, варто відзначити і теоретичний доробок В. Маяковського. Відомі його статті «Агітація та реклама» та «Революційний плакат», в яких автор розглядає типові помилки радянської реклами і визначає критерії ефективності повідомлення, досліджує позиціонування товару. Наприклад, в «Агітації та рекламі» В. Маяковський наголошує, що варто більше звертатися до дослідження реклами, адже: «зазвичай думають, що треба рекламувати тільки гидоту - хороша річ і так піде. Ми ідеалізували методи агітації. Ми закинули рекламу, ставлячись зневажливо до цієї буржуазної штучці. Це найбільш невірна думка» [7, 285].

Так, на його думку, треба звертати максимальну увагу на рекламу, розробляти нові напрями і проводити плановий аналіз сприйняття даного явища серед населення.

Цікавий факт: В. Маяковський згадує і європейський рекламний досвід, даючи йому надзвичайно позитивну оцінку. Особливо йому запам'яталася німецька реклама гуми для підтяжок: «…в Ганновері чоловік поспішає на берлінський поїзд і не помітив, як у вокзальній вбиральні зачепився за цвях підтяжками. Доїхав до Берліна, виліз – бац, і він знову в Ганновері, його притягли назад підтяжки. Ось це реклама! Таку не забудеш» [7, 286].

Як вже зазначалось, реклама виховувала, переконувала і освічувала. Прекрасний приклад такої рекламної роботи – це плакат «Даёшь» О. Дейнеки (1929). В цьому плакаті одразу видно неповторний «дейнеківський почерк», дуже цікава роль шрифту. Назву журналу «Даёшь», яка повторюється декілька разів підносять величезні підйомні крани, своєрідний ритм цих повторень звертає увагу глядача і запам'ятовується. Автор звертається до споживача виключно на «ти», вважає його своїм другом або гарним знайомим.

У цьому випадку можна погодитись з О. Реп'євим, котрий стверджує, що рекламні образи мають терапевтичний ефект, правда, із застереженням, що не всі. Що стосується рекламних плакатів О. Дейнеки, то реципієнт, отримував позитивну настанову, яка формувала, або спонукала до формування певного власного ідеального образу. Зазначимо, що згодом російська реклама радянського періоду розвивалась в різноманітних напрямах. Були популярними і політичні плакати, і театральні, кінематографічні, з оголошеннями різноманітних художніх експозицій. На початку 60-х р. були створені великі рекламні організації і підрозділи, такі як – «Союзторгреклама» і «Укрторгреклама», також спеціалізовані видання в Москві та Києві. Велику допомогу тогочасним рекламістам надавали організації журналістів, які в подальшому створили однойменний журнал «Реклама». Цей журнал був посередником між прямими споживачами і промисловими підприємствами.

Радянська реклама стала пропагандою певного стилю життя із патріотичними закликами користуватися лише власними авіалініями: «Летайте самолётами Аэрофлота» та відпочивати тільки на вітчизняних курортах. Але парадокс у тому, що на той час інших авіаліній, крім Аерофлоту, не було, а іноземні курорти просто були не доступні для пересічного споживача. Варто зазначити, що це була справжня конкурентна реклама «літака проти поїзда». На той час громадяни із задоволенням користувалися залізничним транспортом, адже він недорогий і можна було взяти з собою велику кількість багажу. А літак на той час був недешевим задоволення із чіткими обмеженнями щодо перевезень.

Цікаво, що часто вживалися заклики до збереження природи, хоча така наука як екологія ще не вивчалася. Сучасна реклама, незважаючи на свій стрімкий розвиток, й досі зберігає певні радянські риси. Наприклад, в телевізійних сюжетах розповсюдженими є рекомендації різноманітних «визнаних» асоціацій та союзів, такі вислови часто зустрічаються в рекламі медикаментів або засобів особистої гігієни. В сучасних рекламних агенціях дуже мало насправді професіональних маркетологів, в більшій мірі використовується радянська модель ведення бізнесу: спочатку товар виробляють і тільки потім вигадуються його іміджеві характеристики, позиціонують його.

Наразі, повертаючись до естетосфери радянської реклами першої половини XX ст., відмітимо, що вона створюється завдяки геніальності радянських митців, завдяки їх здатності створити рекламу, що має естетичну цінність, перетворити рекламу на об'єкт, що може сприйматися з позицій матеріального та чуттєвого одночасно. Виразність і гіперболічність рекламних образів, цілеспрямованість текстів, котрі були представленні в поетичній формі, сприяли формуванню певних естетичних цінностей, а також стверджували в ідеологічних, розв'язуючи при цьому основну мету: вирішення конкретних економічних завдань. Реклама передавала бажану існуючу дійсність, зображаючи ідеального громадянина: життєрадісного, сповненого оптимізмом, гарного і освіченого. Вона змінювала мову, пропонувала особливу форму спілкування та нав'язувала власне візуальне наповнення. Завдяки таким рекламним повідомленням у радянського громадянина не виникало питання вибору: він завжди знав, який товар краще, що більше підійде, як він має виглядати і що треба споживати. Була задана певна суспільна модель із усіма необхідними рекомендаціями і настановами.

Таким чином, своєрідність радянського рекламного ринку полягає в його універсальному впливі на всі життєві сфери. Естетосфера радянської реклами була ґрунтом для наочного прикладу і виховного засобу одночасно, що стверджувало нову культуру, нове життя, в якому ідеологічна складова залишалась основною.

Література

1. Воеводина М. И. Социокультурные аспекты трансформации эстетосферы / М. И. Воеводина // ГБОУ ВПО Ставропольский государственный педагогический институт // [Электронный ресурс] - Режим доступа: http://www.science-education.ru/pdf/2014/5/445.pdf - 7 с.
2. Каган М. С. Эстетика как философская наука / Моисей Самойлович Каган. – Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.
3. Кошетарова Л. Н. Реклама как феномен естетической культуры / Л. Н. Кошетарова // Реклама и искусство : сборник научных трудов в 2-х т. – Воронеж: Факультет журналистики ВГУ, 2011. – Т. 1. – С. 16-32.
4. Лаврентьев А. Ракурсы Родченко / А. Лаврентьев. – М. : Искусство, 1992. – 224 с.
5. Личковах В. А. Естетосфера авангардизма / В. А. Личковах. – Черкассы: ЧНУ имени Богдана Хмельницкого, 2009. – Вып. 170. – С. 4-16.
6. Маяковский В. Полное собрание починений: в 30-ти тт. / В. Маяковский. – М. : ГИХЛ, 1957. – Т. 8. – 245 с.
7. Маяковский В. Собрание починений: в 8-и тт. / В. Маяковский. – М. : Правда, 1968. – Т. 8. – 400 с.
8. Ученова В. История рекламы: детство и отрочество / В. Ученова, Н. Старых. – М., 1994. – 304 с.
9. Царенок А. В. Концепт «эстетосфера» в осмыслении религиозно-художественных практик / А. В. Царенок // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/5868-kontsept-estetosfera-v-osmislenni-religijno-mistetskih-praktik.html.

References

1. Voevodina M. I. Sotsiokul'turnye aspekty transformatsii estetosfery / M. I. Voevodina // GBOU VPO Stavropol'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii institut // [Elektronnyi resurs] Rezhim dostupa: http://www.science-education.ru/pdf/2014/5/445.pdf - 7 s.
2. Kagan M. S. Estetika kak filosofskaia nauka / Moisei Samoilovich Kagan. – Sankt-Peterburg: TOO TK «Petropolis», 1997. – 544 s.
3. Koshetarova L. N. Reklama kak fenomen esteticheskoi kul'tury / L. N. Koshetarova // Reklama i iskusstvo : sbornik nauchnykh trudov v 2-kh t. – Voronezh: Fakul'tet zhurnalistiki VGU, 2011. – T. 1. – S. 16-32.
4. Lavrent'ev A. Rakursy Rodchenko / A. Lavrent'ev. – M. : Iskusstvo, 1992. – 224 s.
5. Lichkovakh V. A. Estetosfera avangardizma / V. A. Lichkovakh. – Cherkassy: ChNU imeni Bogdana Khmel'nitskogo, 2009. – Vyp. 170. – S. 4-16.
6. Maiakovskii V. Polnoe sobranie pochinenii: v 30-ti tt. / V. Maiakovskii. – M. : GIKhL, 1957. – T. 8. – 245 s.
7. Maiakovskii V. Sobranie pochinenii: v 8-i tt. / V. Maiakovskii. – M. : Pravda, 1968. – T. 8. – 400 s.
8. Uchenova V. Istoriia reklamy: detstvo i otrochestvo / V. Uchenova, N. Starykh. – M., 1994. – 304 s.
9. Tsarenok A. V. Kontsept «estetosfera» v osmyslenii religiozno-khudozhestvennykh praktik / A. V. Tsarenok // [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/5868-kontsept-estetosfera-v-osmislenni-religijno-mistetskih-praktik.html.

УДК 72(38):94(477.7)(045)

Нікольченко Юзеф Мойсейович,
доцент, доцент кафедри культурології
та інформаційної діяльності
Маріупольського державного університету
заслужений працівник культури України
Головко Олександра Владиславівна,
кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри
суспільних та гуманітарних дисциплін
Харківського державного університету харчування та торгівлі

ГРЕКО-РИМСЬКА АНТИЧНА АРХІТЕКТУРА ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я ТА ЇЇ ТРАДИЦІЇ

©

Стаття присвячена проблемі виникнення та особливостям розвитку греко-римської античної ордерної архітектури в полісах Північного Причорномор'я, її традиціям на теренах Південної України у міському зодчестві кримських фем візантійської імперії VI–XII ст. і Тмутараканського князівства Київської Русі X–XII ст.

Ключові слова: *Північне Причорномор'я, Південна Україна, поліс, фема, Тмутараканське князівство, антична культура, греко-римська архітектура, ордер, стиль, традиція.*

Никольченко Юзеф Мойсеевич, доцент, доцент кафедры культурологии и информационной деятельности Мариупольского государственного университета, заслуженный работник культуры Украины

Головко Александра Владиславовна, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры общественных и гуманитарных дисциплин Харьковского государственного университета питания и торговли

Греко-римская античная архитектура Северного Причерноморья и ее традиции

Статья посвящена проблеме возникновения и особенностям развития греко-римской античной архитектуры в полисах Северного Причерноморья и ее традициям на землях Южной Украины в городском зодчестве крымских фем византийской империи VI–XII вв. и Тмутараканского княжества Киевской Руси X–XII вв.

Ключевые слова: Северное Причерноморье, Южная Украина, полис, фема, Тмутараканское княжество, античная культура, греко-римская архитектура, ордер, стиль, традиция.

Nikolchenko Yuzef, Associate Professor of the Chair of Culturology and Information Activity of the Mariupol State University, Honoured Culture Worker of Ukraine

Holovko Alexandra, Ph.D. in History, Associate Professor of the Chair of the Social and Humanitarian Studies of the Kharkiv State University of Nourishment and Trade

Traditions of the Ancient Greek and Roman Architecture style in Black Sea Northern Littoral

The authors analyse peculianties of the architecture in the making which assimilated the ahtigae architecture. It deals with city-building in the areas of the Southern Ukraine cities and towns of the Black Sea Northern Litteral. The area of the Byzantine Empire in the 6th-12th centuries and Tmootarakan principality a part of Kyivs'ka Rus of the 10th-12th centuries.

Key words: the Black Sea Northern Littoral, Southern Ukraine, a city, fema, Tmootarakan principality, antigue culture, Greek and Roman architecture, colump capital style, tradition.

Архітектура Півдня України, сформована на греко-римській традиції та продовжена у візантійський період, стала підгрунтям для бурхливого розвитку зодчества в культурі Руси-України. У цьому контексті дослідження античної архітектурної спадщини Північного Причорномор'я визначає актуальність проблеми, що зумовлюється такими чинниками:

− потреба у дослідженні історико-культурницької ретроспективи розвитку античної та ранньої середньовічної архітектури Північного Причорномор'я;

− зростаючий науковий інтерес до традицій греко-римської античної архітектури в культурі Півдня України.

Хронологічні межі питання охоплюють період від V ст. до н. е. (початок класичного періоду давньогрецької культури) до кінця XII ст. (апогей культури Київської Русі на Півдні України).

Джерельну базу статті складають свідчення давніх авторів, насамперед Геродота, Діодора Сицилійського, Страбона, Демосфена, Птолемея, Плінія Старшого, Йордана, Прокопія Кесарійського,

© Нікольченко Ю.М., Головко О.В., 2015

Менандра Протектора Феофілакта Симокатти, Маврикія Стратега, а також укладачів Іпатіївського літописного зводу.

Найважливішими джерелами залишаються археологічні, які були здобуті при розкопках міст, поселень і некрополів (могильників) та споруди (їхні залишки) візантійського періоду і Київської Русі, які збереглися на Півдні України.

Визначаючи стан дослідження проблеми, необхідно зазначити, що з кінця XIX ст. у Криму розгорнулися систематичні розкопки чотирьох античних міст-держав – Березані та Ольвії (Б.В. Фармаковський, Є.Р. Штерн), Херсонеса (К.К. Костюшко-Валюжинич, Р.І. Лепер), Пантікапея (К.Є. Думберг, В.В. Шкорпіл). Серед дослідників античних пам'яток архітектури старшого покоління у Північному Причорномор'ї слід назвати Г.Д. Бєлова, В.Д. Блаватського, В.Б. Гайдукевича, К.Є Гриневича С.О. Жебелєва, В.І. Кадєєва, О.М. Карасьова, О.І. Леві, Л.М. Славіна, М.І. Сокольського.

Сучасна вітчизняна історіографія з питання, що розробляється, представлена працями археологів: С.А. Бєляєва, С.Б. Буйських, В.М. Зубаря, Г.Ю. Івакіна, М.М. Ієвлева, В.В. Крапівіної, С.Д Крижицького, Н.О. Лейпунської, С.Б. Охотнікова, А.С. Русяєвої, Н.М. Секерської, М.В. Скржинської, П.П. Толочка, А.Л. Якобсона; істориків архітектори: Ю.С. Асєєва, Д.П. Крвавича, Г.А. Лєбєдєва, Г.Н. Логвина; дослідників української культури: Я.Д. Ісаєвича, І.П. Крип'якевича М.В. Поповича та інших.

Поява грецьких міст-колоній на Півдні сучасної України була результатом колонізації еллінами у VIII-VI ст. до н. е. у басейні Середземномор'я окремих регіонів Північної Африки, Апеннінського півострова, Сицилії, Півдня Франції, Сходу Іспанії, узбережжя Чорного моря. У Північному Причорномор'ї дослідниками визначені три зони античної колонізації: у гирлах Бугу і Дністра, на Керченському і Таманському півостровах, на південно-західному узбережжі Криму.

Античні колоніальні міста регіону спочатку являли собою звичайні грецькі поліси, які умовно залишалися частиною еллінського світу в цілому. Проте з часом, особливі географічні, політичні, економічні і культурні обставини їхнього розвитку на північному узбережжі Чорного моря сформували комплекс важливих відмінностей від міст, які існували у Середземномор'ї. У середовищі еллінізованого населення навколишніх племен поступово, починаючи з IV ст. до н.е., формується змішана греко-варварська традиція, розквіт якої припадає переважно на період еллінізму.

З помітною гостротою вона проявляється у Боспорській державі, де грецькі поліси виникали на численних землях, заселених аборигенами. У меншій мірі це позначилося на Ольвії і особливо на Херсонесі. Але кожна з цих частин грецького світу, будучи одним із невід'ємних елементів цілого, вносила свою частку в загальну скарбницю не тільки античної культури, а й культури місцевих племен [6, 220]. Пізніше, у період римської окупації Північного Причорномор'я та ранньому середньовіччі, греко-варварські та римські традиції, що в значній мірі трансформувалися під впливом візантійської культури, проникають і в староруську культуру, зокрема через міста Криму, що виникли на місці античних полісів у VI-XII ст. [15, 21].

У VII ст. до н. е. вихідцями з іонійського Мілету були засновані поліси Березань, нині – острів біля гирла Буго-Дністровського лиману та Пантікапей у межах сучасної Керчі. Протягом VI-V ст. до н. е. на Керченському і Таманському півостровах виникли міста Гермонасса, Горгіппа (Анапа), Фанагорія, Феодосія та інші. У цей же період на західному узбережжі Кримського півострова почали розвиватися Херсонес (у межах сучасного Севастополя), поблизу Дністровського лиману – Тіра і Ніконій, а в гирлі Південного Бугу – Ольвія.

Пізніше в цьому регіоні внаслідок так званої внутрішньої колонізації утворилися міста. Тобто, самі переселенці та їхні нащадки вже без участі материкової Греції заснували власні факторії. У III ст. до н.е. біля устя Дону з ініціативи боспорців утворився Танаіс, згодом – боспорські міста Калос-Лимен, Китей, Патрасій, Синдська Гавань у Західному Криму. Всього на Північному Причорномор'ї відомі 24 грецьких античних міста і понад 100 сільських поселень [1, 8-25]. Цей процес яскраво ілюструє вислів з платонівського «Федона», який пізніше став крилатим: «…ми, елліни, обсіли Понт (Чорне море) неначе мурахи або жаби навколо болота» [17].

Давногрецькі поліси залишили після себе багату та різноманітну спадщину. Вони були першими державами на території сучасної України, які стали своєрідним каталізатором соціально-політичного, економічного і культурного розвитку місцевих племен. Міста за етнічним характером відрізнялись одне від одного. Найвиразнішим містом вважалась Ольвія, найменш грецьким – Пантікапей та інші міста Боспорського царства, де більшість населення становили таври, кіммерійці, меоти, синди і протослов'яни. Пізніше вони зосереджуються на Таманському півострові у Тмутаракані, де виникне Тмутараканське князівство Київської Русі, яке вперше згадується у літописах під 988 р. [16, 67].

В античний період розпочалася писемна історія України, а її культура успадкувала і розвинула величезний досвід стародавніх греків, започатковуючи напрям цивілізаційних орієнтацій, який уже у IX ст. виведе Русь на візантійську культурну традицію [8, 29-30; 20, 20-21].

У V ст. до н. е. після блискучої перемоги Греції у виснажливій війні з Персією (490-450 рр. до н. е.) почався класичний період її історії та культури. Для греків це був час найвищого розквіту політичного красномовства, філософії, літератури, архітектури, скульптури, монументального живопису і вазопису. Високо досконале, послідовно реалістичне і сповнене глибокого відчуття краси, мистецтво грецької класики визначило собою новий і найбільш важливий етап у майбутньому розвитку європейської культури [18, 87].

Грецьке мистецтво знайшло своє відображення і в архітектурі античних полісів Північного Причорномор'я. У V-середині I ст. до н.е. тут домінують традиції метрополії з великим розмахом будівництва,

поширенням усіх основних категорій архітектурних споруд і виробленням основних типів житлових і поховальних комплексів, максимально високим рівнем розвитку конструкцій і декору. Сформувались напрями в архітектурі, які продовжували існувати в регіоні у перших століттях нашої ери (період Великого переселення народів); у VI-XII ст. н. е. вони були покладені в основу візантійських стильових традицій в архітектурі міст Криму: Джаліти, Дороса, Корчева, Паратеніту, Сугдеї, Тірітаки, Феодосії, Херсону (Корсун) [14, 234].

Архітектура античних держав Північного Причорномор'я була багатоплановим явищем із класичним грецьким змістом. Вона розвивалася у регіоні, в якому на той час не існувало осілого місцевого населення, окрім кочівників, які мешкали у північнопричорноморських степах. З ними і північними, східними і західними осілими племенами грецькі переселенці мали взаємовигідні зв'язки. Проте рівень розвитку будівництва і тим більше архітектури останніх був таким, що його неможливо порівняти з античним.

За доступними на сьогоднішній день даними будівництво навколишніх племен обмежувалося переважно житловими будинками, поховальними і у незначній мірі оборонними спорудами. Зрозуміло, в осілих племен повинні були існувати споруди культового і суспільного призначення, проте питання це ще глибоко не досліджене, у зв'язку з відсутністю виразних залишків таких споруд. Отже, на грецькій античній традиції у момент її перенесення до Північного Причорномор'я не міг відбитися будь-який переважаючий або хоча б відповідний їй за рівнем розвитку вплив. Це і зумовило її успішне закріплення на новому місці і подальший розвиток при наявності античної грецької домінанти [1, 198-209].

Основним джерелом наукової інформації з історії і практики містобудування, будівництва та архітектури грецької античної доби у Північному Причорномор'ї є залишки споруд, виявлені і досліджені під час археологічних розкопок. До теперішнього часу подібні об'єкти були відкриті у значній кількості як у містах, так і у поселеннях навколо них. Це вулиці, площі, руїни храмів, вівтарів, некрополів, суспільних і житлових будинків тощо [9, 230-231].

Міські ансамблі створюються за архітектурними зразками, запозиченими у метрополії, тобто будівлі за ордерними системами (типи архітектурних композицій з вертикальних і горизонтальних елементів, які сформувалися у зодчестві античної Греції), оздоблені колонадами з капітелями, фронтонами, акротеріями (прикраси на кутах фронтону), фризами, декоративними статуями, рельєфами на античні теми [3, 119-133]. Упродовж V ст. до н. е. ордерна архітектура античних міст басейну Чорного моря розвивалася за принципами будівельної практики метрополій. Тут простежуються ті ж періоди й етапи, що і в архітектурному мистецтві античних держав Східного Середземномор'я [14, 11]. У нашому випадку це були іонійські (Мала Азія) традиції (мілето-самоська та ефеська), які використали у Північному Причорномор'ї перші греки-переселенці при спорудженні об'єктів суспільного, житлового та культового призначення в Борисфені, Германасі, Істрії, Пантікапеї, Ольвії [7, 79].

Зміни в ордерних схемах відбулися наприкінці V – на початку IV ст. до н.е., коли у містах полісів почали з'являтися споруди доричного ордеру. «Капітелі колон, антові капітелі та карнизи, вирізьблені з місцевих вапняків, мали характерні для античної архітектури періоду високої класики профілювання, зокрема найтиповіший профіль «орлиний дзьоб» [7, 79].

У IV ст. до н.е., спочатку паралельно з доричним, а пізніше повсюдно домінуючи, в еллінській міській архітектурі Півдня України з'являються перші споруди, виконані в іонічному ордері аттичного типу. Це було результатом політичного, економічного і культурного впливу Афінського Морського Союзу на понтійські поліси, незалежно від їхніх традиційних зв'язків з історичною метрополією.

З археологічних джерел відомо, що на Керченському і Таманському півострові (Боспорське царство) у V-IV ст. до н.е. було споруджено декілька храмів і вівтарів аттичного типу. Але є випадки, коли культові будівлі були безордерними, зокрема у Німфеї. Так, святилище Деметри складалося з одного приміщення, вхід до якого був прикрашений лише карнизом з пофарбованих теракотових плиток [2, 346].

Деталі оздоблення будівель, знайдені під час розкопок Херсонеса, свідчать про застосування в архітектурі міста у IV-III ст. до н.е. аттичних типів доричного та іонічного ордерів. На основі частин капітелей, архітрава (балка, яка з'єднує колони) і фриза з багатою орнаментацією аттичного типу іонічного ордера був графічно реконструюваний фасад храму з чотирма колонами на вузьких фасадах амфіпростиля (храм невеликих розмірів) заввишки 6,6 м [1, 208].

У кінці третьої чверті IV ст. до н.е. в Ольвії виникають центральний теменос (священна ділянка, присвячена певному божеству) і агора (місце народних зборів). Тут були досліджені залишки храму Аполлона кінця VI – початку V ст. до н.е., портик аттичного типу доричного ордера, десять вівтарів, а також виявлений унікальний комплекс розписної архітектурної теракоти. Поблизу агори відкрито ділянку, на якій знайдено велику кількість архітектурних деталей доричного та іонічного ордерів [15, 15].

Будівельними матеріалами іноді слугували привозні мармури, здебільшого з берегів Мармурового моря. Але переважали місцеві вапняки, різновиди яких поширені на північному узбережжі Чорного моря та на великих площах Керченського півострова. Безперечно, використовували і дерево.

Найвищого рівня розвитку антична архітектура на Півдні України досягає в елліністичну епоху (III-II ст. до н. е.). Здебільшого вона повторює міські традиції материкової Греції. Споруди громадського і культового призначення зводилися у кожному полісному центрі, зокрема храми переважно антового (горизонтальні оздоблювальні елементи, які виступають назовні над стіною) і простильного (колони розташовані тільки на

центральному фасаді) типів доричного ордеру в Ольвії, Херсонесі, Пантікапеї, вівтарі теменосів Аполлона Дельфінія та Аполлона Лікаря в Ольвії, Пасіада в Херсонесі тощо [1, 207-210].

У I-IV ст н. е. принципових змін в архітектурі міст Півдня України не відбувається. Проте нестабільна політична ситуація, військові конфлікти в регіоні та окупація грецьких полісів римськими легіонами спричинили необхідність спорудження фортець у Тірі, Ольвії, Херсонесі, Хараксі та інших містах. За римськими технологіями і будівельно-архітектурними традиціями виготовляється та використовується випалена цегла, цементний розчин, декоративна мармурова плитка, напівциліндричні склепіння, арки. Новими для полісів стали такі об'єкти традиційного римського будівництва і архітектури, як терми (лазні). В оздобленні споруд застосовують елементи не тільки іонічного і корінфського ордерів, а й тосканського (італійського) [9, 233-234].

Із пізньоантичних будівель громадського призначення повністю були розкопані терми у Пантікапеї, що складалися з топочної, аподитарію (роздягальня), тепидарію (приміщення з теплим сухим повітрям), фригидарію (басейн з холодною водою), кальдарію (басейн з теплою водою), кількох приміщень допоміжного призначення та подвір'я [2, 347].

Визначальною подією кінця античності, яка повністю змінила суспільне життя Середземномор'я, стало виникнення християнства. Його бурхливий розвиток відбувався спочатку в римських провінціях на Близькому Сході, у Передній і Малій Азії, Греції, Північній Африці, потім безпосередньо в центрі Римської імперії, а пізніше – на території всієї Європи.

Падіння Римської імперії у 476 р. н. е. означало завершення античної історії, а з нею і античної культури. Проте давні греко-римські культурно-мистецькі традиції склали основу для наступних етапів європейської цивілізації, але вже на інших засадах духовності.

Християнство розповсюджувалось на теренах Півдня України поступово. Перші його кроки зафіксовані на Кримському півострові ще у II ст. н. е. З візантійських джерел відомо про християнизацію готів у IV ст., а в період імператора Юстиніана (527–565) центром східного християнства став колишній античний поліс – Херсонес [11, 24].

В умовах активної християнізації архітектура візантійських міст Півдня України у VI-XII ст. являла собою унікальний симбіоз ще існуючої грецько-римської ордерної традиції та будівельної практики колишніх кочовиків, прилаштованої до осілого способу життя, хоча процес інтеграції відбувався постійно. Його можна наочно проілюструвати на прикладі Херсонеса, який у V ст. візантійці перетворили в основний економічно-політичний форпост на Північному Причорномор'ї. Він також був головним центром поширення християнства на землях, розташованих на північ від Чорного моря.

На думку Д.П. Крвавича, Південь України з його грецьким, готським, аланським і слов'янським (праукраїнським) осілим землеробським населенням, тяжів до Херсонесу. Завдяки цим зв'язкам він у VI-VIII ст. мав розвинуту міську інфраструктуру, яка включала у себе оборонне, суспільне і культове будівництво та високо художню архітектуру. Це відобразилось, насамперед, на міських фортечних укріпленнях, адміністративних і житлових будівлях, величних християнських храмах. Останні здебільшого споруджувались за зразком староримських базілік, які були водночас релігійно-культовими будівлями і місцем громадських зібрань [13, 7-15]. Ранньою християнською спорудою оригінальної архітектури є печерний катакомбний храм II–III ст., залишки якого збереглися у північно-східній частині Херсонеса. В середині він складався з трьох частин, з'єднаних зімкнутим склепінням, мав мармурове декорування стін та оздоблену мозаїками підлогу [5].

У 1853 р. видатний російський історик і археолог А.С. Уваров розкопав найбільшу базіліку (витягнута прямокутна споруда з поздовжніми внутрішніми рядами колон) Херсонеса, від якої, на той час, залишилися лише фундаменти і частини стін. Після встановленої дослідниками дати її будівництва у V ст. було простежено і два етапи реконструкції – у VI і X ст. Стіни, підкупольне склепіння нартекса (притвор, вхідне приміщення церкви) і підлога базіліки викладені високохудожніми мозаїчними композиціями, колони завершували капітелі.

У місті, до якого вже понад сто п'ятдесят років прикута увага археологів, істориків, теологів, архітекторів і мистецтвознавців, розкопано ще декілька споруд суспільного і релігійного призначення різних архітектурних стилів, зокрема центрального, купольного та осьового характеру. Прикладом слугують будівля хрестильні VI – початку VII ст., що входила до комплексу базіліки, дослідженої у 1853 р., стіни якої було облицьовано мармуровими плитами і мозаїками та побудована у VI ст. купольна церква на чотири абсиди в західній частині Херсонеса з підлогою, повністю вкритою мозаїкою [19].

Завдяки масштабним розкопкам, проведеним у Херсонесі у другій половині XIX-XX ст., з'явилася можливість конкретизувати літописний опис хрещення князя Володимира [16, 63]. Грунтуючись на повідомленні Нестора про те, що храм, у якому був охрещений князь Володимир, знаходився «посеред граду», згадана нами базіліка, поки що умовно, може бути його залишками, історично пов'язаними з подіями весни-літа 988 р. За їхньою логікою київський князь міг прийняти таїнство хрещення тільки у вищевказаній хрестильні, яка на той час була єдиною у Херсонесі [4].

Розвиток міст Боспору у візантійський період суттєво відрізнявся від інших фем (військово-адміністративна округа) імперії. Їхнє населення вже у I ст. н. е. втратило елліністичний характер і поступово ставало поліетнічним з домінуючим, пізніше, слов'янським компонентом. Християнство тут існувало з III ст., про що свідчать відкриті археологами на Керченському півострові катакомбні святилища. У X-XII ст. Корчев (сучасна Керч), колишній Пантікапей, перебував у складі Тмутараканського князівства Київської Русі.

Унікальною пам'яткою архітектури Корчева є церква Іоанна Предтечі, побудована у VIII ст. Це найдавніший збережений християнський храм на Півдні України, хоча багато разів перебудований. Барабан під банями у нижній частині зберіг давнє мурування; арки, на які спиралася баня, складені з плінфи у два шари. В парусах виявлено амфори-голосники, на одній з яких зберігся напис, зроблений 3 червня 752 р., що дозволило з винятковою точністю встановити час будівництва пам'ятки [10, 227-231].

Спираючись на результати дослідження, зазначимо, що тисячолітня епоха існування античної цивілізації у Північному Причорномор'ї посіла достойне місце в культурі наступних поколінь регіону. Технічна та естетична досконалість греко-римської архітектури мали велике значення для прогресивного зрушення у мистецтві Півдня України. Її традиції знайшли своє відображення у міському зодчестві в кримських фемах візантійської імперії VI-XII ст. та архітектурі Тмутараканського князівства Київської Русі X–XII ст. [11, 173-187]. У науковій перспективі це питання має право на подальший розвиток у контексті історичного діалогу культур античного, візантійського, слов'янського та українського світів.

Література

1. Археология СССР. Античные государства Северного Причерноморья / Отв. ред.: Г.А. Кошеленко, И.Т. Кругликова, В.С. Долгоруков. – М.: Наука, 1984. – 392 с.

2. Археологія Української РСР: У 3-х томах / Ред. колегія: В.О. Анохін, А.О. Білецький та інші. – К.: Наукова думка, 1971. – Т. 2. – 502 с.

3. Баумгартен Ф. Эллинская культура / Ф. Баумгартен, Ф. Поланд, Р. Вагнер. –Минск: Харвест, М.: АСТ, 2000. – 512 с.

4. Беляев С.А. История христианства на Руси до равноапостольного князя Владимира и современная историческая наука [Електронний ресурс]. – Режим доступу: sedmiza.ru.

5. Беляев С.А. Пещерный храм на главной улице Херсонеса (опыт интерпретации и реконструкции) / С.А. Беляев // Византия и Русь. – М.: Наука, 1989. – С. 26–55.

6. Блаватский В.Д. Античная археология Северного Причерноморья / В.Д. Блаватский. – М.: Издательство АН СССР, 1961. – 230 с.

7. Буйських А.В. Аттічна школа в північно-причорноморській архітектурі / А.В. Буйських // Україна-Греція: історична спадщина і перспективи співробітництва. – Маріуполь, 1999. – Т. 1. – С. 78–81.

8. Греки на українських теренах: Нариси з етнічної історії. Документи, матеріали, карти / М. Дмитрієнко, В. Литвин, В. Томазов та інші. – К.: Либідь, 2000. – 488 с.

9. Давня історія України: навч. посіб. / П.П. Толочко, С.Д. Крижицький, В.Ю. Мурзін та ін. – К.: Либідь, 1994. – Кн. 1. – 235 с.

10. Зубарь В.М. На берегах Боспора Киммерийского / В.М. Зубарь, А.С. Русяева. – К.: Стилос, 2004. – 239 с.

11. Зубарь В.М. Проникновение и утверждение христианства в Херсонесе Таврическом / В.М. Зубарь; отв. редактор П.П. Толочко // Византийская Таврика. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 8–29.

12. Крвавич Д.П. Архітектура античних міст-полісів Північного Причорномор'я / Д.П.Крвавич // Українське мистецтво: навч. посіб. – Львів: Світ, 2003. – Ч. 1. – С. 173–187.

13. Крвавич Д.П. Архітектура візантійських міст Півдня України / Д.П.Крвавич // Українське мистецтво: навч. посіб. – Львів: Світ, 2004. – Ч. 2. – С. 85–111.

14. Крыжицкий С.Д. Архитектура античных государств Северного Причерноморья / С.Д. Крыжицкий. – К.: Наукова думка, 1993. – 243 с.

15. Крыжицкий С.Д. Ольвия: Раскопки, история, культура / С.Д. Крыжицкий, Н.А. Лейпунская. – Николаев: Возможности Киммерии, 1997. – 192 с.

16. Літопис Руський / Пер. давньорус. Л.Є. Махновця. – К.: Дніпро, 1989. – 591 с.

17. Платон. Федон: Собр. соч. в 4-х томах. [Електронний ресурс] / Платон. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2. – С. 7–81 – Режим доступу: philosophy.ru/library/plato/fedon.html.

18. Робертс Дж. М. Иллюстрированная история мира. Восточная Азия и Классическая Греция / М. Дж. Робертс. – М.: БММАО, 1999. – Т. 2. – 192 с.

19. Уваров А.С. Исследования о древностях Южной России и берегов Черного моря [Електронний ресурс] / А.С. Уваров. – СПб, 1851-1856. – Вып. 1-2. – Режим доступу: pro1.ru.

20. Яковенко Н.М. Нарис історії України з найдавніших часів до кінця XVIII ст.: навч. посіб. / Н.М. Яковенко. – К.: Генеза, 1997. – 312 с.

References

1. Arkheologiia SSSR. Antichnye gosudarstva Severnogo Prichernomor'ia / Otv. red.: G.A. Koshelenko, I.T. Kruglikova, V.S. Dolgorukov. – M.: Nauka, 1984. – 392 s.

2. Arkheolohiia Ukrainskoi RSR: U 3-kh tomakh / Red. kolehiia: V.O. Anokhin, A.O. Biletskyi ta inshi. – K.: Naukova dumka, 1971. – T. 2. – 502 s.

3. Baumgarten F. Ellinskaia kul'tura / F. Baumgarten, F. Poland, R. Vagner. –Minsk: Kharvest, M.: AST, 2000. – 512 s.

4. Beliaev S.A. Istoriia khristianstva na Rusi do ravnoapostol'nogo kniazia Vladimira i sovremennaia istoricheskaia nauka [Elektronnii resurs]. – Rezhim dostupu: sedmiza.ru.

5. Beliaev S.A. Peshchernyi khram na glavnoi ulitse Khersonesa (opyt interpretatsii i rekonstruktsii) / S.A. Beliaev // Vizantiia i Rus'. – M.: Nauka, 1989. – S. 26-55.

6. Blavatskii V.D. Antichnaia arkheologiia Severnogo Prichernomor'ia / V.D. Blavatskii. – M.: Izdatel'stvo AN SSSR, 1961. – 230 s.

7. Buiskykh A.V. Attichna shkola v pivnichno-prychornomorskii arkhitekturi / A.V. Buiskykh // Ukraina-Hretsiia: istorychna spadshchyna i perspektyvy spivrobitnytstva. – Mariupol, 1999. – T. 1. – S. 78-81.

8. Hreky na ukrainskykh terenakh: Narysy z etnichnoi istorii. Dokumenty, materialy, karty / M. Dmytriienko, V. Lytvyn, V. Tomazov ta inshi. – K.: Lybid, 2000. – 488 s.

9. Davnia istoriia Ukrainy: navch. posib. / P.P. Tolochko, S.D. Kryzhytskyi, V.Yu. Murzin ta in. – K.: Lybid, 1994. – Kn. 1. – 235 s.

10. Zubar' V.M. Na beregakh Bospora Kimmeriiskogo / V.M. Zubar', A.S. Rusiaeva. – K.: Stilos, 2004. – 239 s.

11. Zubar' V.M. Proniknovenie i utverzhdenie khristianstva v Khersonese Tavricheskom / V.M. Zubar'; otv. redaktor P.P. Tolochko // Vizantiiskaia Tavrika. – K.: Naukova dumka, 1991. – S. 8–29.

12. Krvavych D.P. Arkhitektura antychnykh mist-polisiv Pivnichnoho Prychornomoria / D.P.Krvavych // Ukrainske mystetstvo: navch. posib. – Lviv: Svit, 2003. – Ch. 1. – S. 173–187.

13. Krvavych D.P. Arkhitektura vizantiiskykh mist Pivdnia Ukrainy / D.P.Krvavych // Ukrainske mystetstvo: navch. posib. – Lviv: Svit, 2004. – Ch. 2. – S. 85–111.

14. Kryzhitskii S.D. Arkhitektura antichnykh gosudarstv Severnogo Prichernomor'ia / S.D. Kryzhitskii. – K.: Naukova dumka, 1993. – 243 s.

15. Kryzhitskii S.D. Ol'viia: Raskopki, istoriia, kul'tura / S.D. Kryzhitskii, N.A. Leipunskaia. – Nikolaev: Vozmozhnosti Kimmerii, 1997. – 192 s.

16. Litopys Ruskyi / Per. davnorus. L.Ye. Makhnovtsia. – K.: Dnipro, 1989. – 591 s.

17. Platon. Fedon: Sobr. soch. v 4-kh tomakh. [Elektronnii resurs] / Platon. – M.: Mysl', 1993. – T. 2. – S. 7–81 – Rezhim dostupu: philosophy.ru/library/plato/fedon.html.

18. Roberts Dzh. M. Illiustrirovannaia istoriia mira. Vostochnaia Aziia i Klassicheskaia Gretsiia / M. Dzh. Roberts. – M.: BMMAO, 1999. – T. 2. – 192 s.

19. Uvarov A.S. Issledovaniia o drevnostiakh Iuzhnoi Rossii i beregov Chernogo moria [Elektronnii resurs] / A.S. Uvarov. – SPb, 1851-1856. – Vyp. 1-2. – Rezhim dostupu: pro1.ru.

20. Yakovenko N.M. Narys istorii Ukrainy z naidavnishykh chasiv do kintsia XVIII st.: navch. posib. / N.M. Yakovenko. – K.: Heneza, 1997. – 312 s.

УДК 008+392(477)+378.036

Фурдичко Андрій Орестович,
кандидат культурології,
доцент кафедри фольклору, народнопісенного
і хорового мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв

ФОРМИ КОЛЕКТИВНОЇ ВЗАЄМОДОПОМОГИ УКРАЇНЦІВ

У статті розглядаються форми колективної взаємодопомоги українців як цінності, внутрішньопритаманній общинній природі їх господарської культури. Розглядаються народні звичаї толоки і супряги, які відіграють важливу роль у трудовому вихованні молоді, звичаї свояцтва, кумівства, побратимства й посестринства, які характеризують українство як стабільну спільність, здатну захистити себе від зовнішніх руйнацій.

Ключові слова: культура*, толока, супряга, кумівство, побратимство, посестринство, українство*.

Фурдычко Андрей Орестович, кандидат культурологии, доцент кафедры фольклора, народнопесенного и хорового искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Формы коллективной взаимопомощи украинцев

В статье рассматриваются формы коллективной взаимопомощи украинцев как ценности, внутренне присущей общинной природе их хозяйственной культуры. Рассматриваются народные обычаи толоки и супряги, важные для трудового воспитания молодежи, обычаи кумовства, побратимства и посестринства, которые характеризуют украинство как стабильную общность, способную защитить себя от внешних разрушений.

Ключевые слова: культура, толока, супряга, кумовство, побратимство, посестринство, украинство.

© Фурдичко А. О., 2015

Furdychko Andrey, Ph.D. in Cultural Studies, Assistant Professor of Folklore, Folk-song and Choral Singing Chair of the Kyiv National University of Culture and Arts

Forms of the collective mutual assistance of the Ukrainians

The forms of the collective mutual assistance of the Ukrainians as a value internally inherent in the communal nature of their economic culture are considered in the article. The folk customs of the toloka and supryaga, important for the nurture of youth, the customs of the nepotism, adopted fraternity and adopted sisterhood that characterize the Ukrainians as a stable community, which is capable to defend itself against external damage, are analized. Mutual assistance manifested itself in the numerous customs and rituals of the life cycle from the birth of the little man to the end of his life, in the general protection of the honor and dignity. Among the peasants preserved the customs of the neighbor mutual assistance, especially the custody of the poor villagers.

Key words: culture, supryaga, nepotism, adopted fraternity, adopted sisterhood, the Ukrainians.

Культурні стереотипи традиційного спілкування українців в сім'ї та общині, сформовані на засадах християнського виховання, засвідчують, що вони були важливим чинником становлення й розвитку духовного життя багатьох поколінь українського народу. Акумульовані в його свідомості й укорінені в побуті через практику розмаїтих обрядів, звичаїв та ритуалів, вони успішно сприяли процесові історичної спадкоємності поколінь і стабілізації українського соціуму.

Українській сільськогосподарській культурі традиційно притаманна домінантність колективістських моральних цінностей. Зазначене передовсім пов'язане з общинним типом організації економіки.

Феномен колективної взаємодопомоги у праці та побуті наших пращурів знайшов відображення у давньоруських літописах й остаточно утвердився у комунікативній культурі українців XVII-XVIII ст. В історичних джерелах зафіксовано факти, які підтверджують, що за один день громада будувала церкву, підіймала дзвони на дзвіницю, оборювала село під час епідемії. Перед весіллям за один день громада ткала для нареченої потрібну кількість рушників. Розмаїтість форм колективної взаємодопомоги спростовує тезу про індивідуалізм українців, які нібито суцільно замкнені у колі власне родинних інтересів.

Уперше чітку диференціацію людських культурних спільнот за колективістськими та індивідуалістичними моральними засадами здійснив французький соціальний психолог Г. Лебон (1841-1931) у своїй праці «Психологія соціалізму» (1898 р.). Дослідник стверджує, що індивідуалістичність і колективізм культурних систем сягають своїм корінням двох протилежних цивілізацій, які сформувалися ще у первісний період людської історії. Колективістська культура землеробських племен сприяла появі ідеї держави, якою деспотично керував цар або фараон. З культури ж європейських племен мисливців-збирачів постали архаїко-демократичні форми правління, за яких кожен індивід мав право на прийняття колективних рішень [5].

За твердженням сучасного італійського соціолога Дж. ді К. Лонго, колективізм, співробітництво, солідарність є суто «жіночими» цінностями, альтернативними традиційній культурній моделі, заснованій на патриархальній ідеології з її схилянням перед авторитаризмом, ієрархічністю, духом капіталістичної конкуренції та прагматизмом. Суспільство ж з домінуванням жіночого начала просякнуте ідеєю піклування про близьких та якість життя й схильність до співчуття людям-невдахам [9].

Колективізм - найважливіший принцип загальнолюдської моралі є альтернативою індивідуалізму та груповому егоїзму. Він принципово може бути виражений формулою: «Вчиняй так, щоб твій особистий інтерес узгоджувався з колективним, суспільним інтересом». В минулому у країнах з домінуванням елементів патріархально-феодального суспільного укладу він нерідко інтерпретувався у дусі колективності общинного типу – з жорстким контролем над свідомістю й поведінкою, нехтуванням інтересами окремої особистості. Такий підхід відповідав потребам адміністративно-бюрократичної системи державної влади; ідеологічно виправдовуючи економічну й політичну залежність людини від колективу, а через нього й від держави. Демократизоване тлумачення принципу колективізму вбачається у перспективності розвитку й удосконалення кожного індивіду, включеного у спільну діяльність на благо суспільства. Воно передбачає взаємну відповідальність особи і колективу, особи і суспільства, які ґрунтуються на відносинах товариськості, взаємодопомоги, взаємної вимогливості, чесності, довіри і поваги між людьми. Зазначені моральні цінності, внутрішньо іманентні слов'янсько-українському менталітетові, є особливо актуальними як фактор протистояння нецивілізованим проявам «дикого капіталізму», які нині масово спостерігаються у сучасній Україні.

Взаємодопомога проявлялася у численних звичаях й обрядах життєвого циклу: з народження маленької людини до кінця її життєвого шляху, у спільному захисті людської честі і гідності. Поміж селян зберігалися звичаї сусідської взаємодопомоги, зокрема опікування бідними односельцями. Гуцульський ґазда, вмираючи, відписував бідним частину власного майна. Бідна людина могла без запрошення відвідати різдвяне застілля, в іншому випадку заможна сільська господиня з гостинцями відвідувала бідняків. Практикувалися виділення збіднілим селянам коштів або продуктів з общинного фонду, організація магазинів, амбарів або комор, де зберігалися запаси продуктів, насіння та інших припасів на випадок несприятливих обставин. Набувши статусу традиції, окремі звичаї колективної взаємодопомоги поступово набули своєї структуризації. Найпоширенішими з них стали толока, супряга, побратимство й посестринство.

Толока (клака, поміч) – поширена з XVI ст. форма колективної взаємодопомоги при термінових й трудомістких хатніх, а також польових роботах. Так само вона називається у росіян; талакою – у білорусів;

тлакою – у болгар; тлукою – у поляків [6, с. 123]. В соціально-економічному відношенні поява звичаю толоки зумовлена створенням осередків приватної власності й трансформацією первісної общини в сусідську селянську. У процесі соціальної диференціації суспільства толока стала використовуватись панівними верствами як своєрідна форма феодальної повинності.

З толокою асоціювалася робота у поміщика, заможного селянина, священика за певну винагороду. Біднякові ж люди робили з пошани, «за спасибі». За тривалістю толока була не однаковою, проте селяни завжди прагнули зробити роботу швидко і якісно. Народна толока у моральному відношенні ґрунтувалася на добровільній, безоплатній допомозі: адже колись допомагаючий і сам може опинитися у скруті.

Рішення про участь у толоці кожний селянин приймав самостійно, зважаючи на те, що громадською думкою відмова не схвалювалася. Як правило, толоку влаштовували в недільні чи святкові дні, тобто тоді, коли робота на себе не практикувалася. Толочні роботи нерідко призначалися на присвятки або другого дня святкування святих Бориса та Гліба, Іллі Громовержця, Семена тощо. Толочна праця органічно пов'язувалась з поняттям помочі, яка надавалася біднякам, вдовам, дітям-сиротам та сім'ям, яких настигло стихійне лихо.

Толока була ефективною формою залучення молоді до суспільно корисної праці, прищеплення їй навичок колективно-трудового досвіду. В процесі виконання толочної праці підлітки проходили випробування готовності до вступу у парубочу громаду. Толока відбувалася завжди із святковим настроєм, з радісними піснями, жартами та забавами. Нерідко у спекотну погоду її учасники обливали себе водою, при валькуванні хати мазали один одного глиною; стеблами кукурудзи вистилали дорогу до оселі дівчини.

Хоча час роботи на толоці був різним, але до повної реалізації наміченої мети. За значного обсягу робіт, господар частував толочан сніданком, по закінченні улаштовував застілля, а потім стихійно організовувались ігри, танки, катання на конях. Трудова селянська молодь вимагала від господаря толоки до себе шанобливого і люб'язного ставлення, навіть коли робота когось йому й не подобалася. Звичай частування на толоці, як правило, позначався хлібосольністю, причому не лише з причини, що це вважали справою честі й морального обов'язку перед толочанами, а й за відповідністю багатовікової традиції дарування та віддарювання [3]. Селянська психологія це розуміла так: від твого частування інших залежить і частування тебе самого. Завершувалася толока пригощанням (вечерею) у помешканні господаря. Багата гостинність оцінювалась не лише як плата за допомогу, а перш за все як вираз щирої подяки. Значною мірою від цього ставлення залежала й подальша репутація господаря.

Усталена структура толоки порушувалась у ситуації скликання її поміщиком: така толока у народі називалася «прошеною». Селяни цілком усвідомлювали, що таке «прошення» було адекватне наказові й одним з різновидів панщини. Запрошені таким чином до «прошеної толоки» селяни займалися виконанням щоденних сільськогосподарських робіт: оранкою землі, косінням сіна або збиранням врожаю. Проте така робота умовно вважалася добровільною, оскільки супроводжувалась обов'язковим частуванням. В період раннього Середньовіччя було заведено пригощання толочан «медом та пивом», починаючи ж з XVII ст., - частували горілкою. Натомість, посилення феодально-кріпосницьких відносин зумовило частіше практикування «прошеної» толоки з дедалі рідшим пригощанням. Поміщиком, як правило, «мокра» (горілчана) толока чергувалася з «сухою» толокою, хоча пригощання її учасників було й у подальшому обов'язковою справою.

Класична толока за змістом була багатшою: вона поєднувала трудові процеси з розвагами. Починалася вона із запрошення, причому навіть у тому випадку, коли її скликав окремий селянин, і тоді, коли вона збиралася у складі всієї громади. Приходили на толоку і без запрошення; зазначене найчастіше практикувалося у молодіжній толоці, зокрема, при лущенні кукурудзи: дівчата звичайно запрошувались, а хлопці з'являлися самі. У найскладніших життєвих ситуаціях селяни зверталися по допомогу до «миру». За справедливим судженням російського етнографа Д. Зеленіна, потреба у толоці зумовлювалася не стільки важкістю виконання трудомістких робіт, скільки усвідомленням важливості колективної праці [4, с. 361].

Звичай супряги сприяв об'єднанню кількох господарчих хазяйств з усім необхідним, куди включалися знаряддя праці, робоча худоба — для проведення переважно оранки. У такий же спосіб вивозили у поле гній, а з поля – зібраний врожай. Супряга практикувалася як один із найпоширеніших видів селянської взаємодопомоги, хоча протягом XV-XVIII ст. вона була відомою формою робіт у поміщицьких маєтках. Вона існувала у вигляді скопщини (спольщини, десятини), зажину, замолоту. Супряга була найпоширенішою формою кооперування праці, яку не під силу було зробити одній сім'ї. Найчастіше вона здійснювалася в південних районах України у процесі розорювання цілинної землі [1, с. 103].

Супряжною спілкою об'єднувались в основному кровно споріднені й рівноцінні економічно сім'ї, таким чином полегшуючи умови угоди. Пункти її, зокрема, передбачали однакову кількість залучених волів і реманенту, послідовну черговість виконання роботи, певні умови харчування робітників і годування задіяної у роботах худоби, ремонтування інвентарю тощо.

Супряга будувалася на двох принципах: моральному (сусідська взаємодопомога) та економічному (з конкретно обмовленим розрахунком). У відповідності з умовами усно укладеної угоди, кожен з суб'єктів супряжної спілки працювали по черзі ті у відповідності з конкретним внеском у спільну працю. У таку спілку входили, як правило, два — чотири сімейні господарства. При більшій їх кількості ускладнювалась вчасна та якісна реалізація усього комплексу землеробських робіт. Належність до супряги, як правило, родичів, кумів, близьких сусідів значною мірою впливало на міцність та тривалість відносин внутрі супряги. Харчування супряжників іноді відбувалося у складчину, проте найчастіше у хаті того, хто замовляв супрягу. Супряжну

худобу також годував замовник. Таким чином, в основу супряги було покладено принцип рівновагомого внеску у колективну працю. Проте моральні чинники нерідко вносили суттєві корективи у деякі положення неписаного договору. Такою, зокрема, була пріоритетна допомога сім'ям, в яких не було годувальника. Причому смерть годувальника не була причиною відлучення родини від супряги, оскільки моральні принципи колективної взаємодопомоги цінувалися незмірно вище за суто економічні [2, с. 91]. Супрядки як форма колективної взаємодопомоги практикувалася у формах оденок, досвіток посиденьок, попряхів та торочин. Наприклад, оденками йменувалися денні роботи взимку групою заміжніх жінок, а інколи за участю деяких дівчат. На оденках снували пряжу, займалися прядінням, вишиванням тощо. У такий спосіб кожна працювала на себе, або всі працювали на користь кого-небудь з групи почергово. Оденки були й своєрідною формою організованого дозвілля. Після роботи або у перерві влаштовувалося спільне пригощання, супроводжуване іграми та танцями. Під скопщиною розуміли оренду наймитом землі з наступним її обробленням та віддачею частини врожаю за умовами складеного договору. Замолот розуміється як збирання врожаю й обмолот зерна, тоді як лише орендне збирання врожаю називалося зажином. З навальною капіталізацією системи сільського господарства звичай починає морально девальвуватися, поступаючись індивідуалізовано-меркантильним інтересам. Дедалі ширше стала практикуватися оренда землі (звичаї скопщини) й найму робочої сили на замолот і зажин). Зазначені форми оренди пояснювалися стрімким обезземелюванням селян і зубожінням міського населення, яке вимушене було ставати наймитами, зокрема, й у землевласників. Умови оренди оговорювалися угодами, які ставали дедалі нерівноправними. Типовою нормою скопщини у XVIII ст. можна назвати десятину, коли кожну десяту копу віддавали власнику землі; нормою ж замолоту — третину, коли кожну третю мірку (коробку) зерна віддавали молотникові. Але вже с початком XIX ст. власник землі почав вимагати половину.

При всій недосконалості орендних форм праці скопщина сприймалася як вияв сусідської взаємодопомоги, оскільки ґрунтувалася на традиціях сільської громади як спільноти, об'єднаної релігійними, моральними й почасти економічними зв'язками. Прагнення прийти на допомогу в найскрутніший час було найголовнішою ознакою функціонування інституту українського побратимства, особливо у середовищі простолюду. Звичаї побратимства й посестринства як втілення ідеї духовної спорідненості й міжсуб'єктної взаємодопомоги сягають, вірогідно, скіфських часів. Мотиви їх спостерігаються у билинах Київської Русі, а також у давніх народних легендах, де фігурують народні герої Котигорошко, Вернигора й Вирвидуб. Звичай побратимства, сприяючи санкціонуванню дружніх стосунків з представниками інших народів, проіснував до початку XX ст. Усталені звичаї взаємодопомоги в українському середовищі об'єктивувалися також у побратимстві (посестринстві), сябринстві, кумлінні й кумівстві. Зокрема, побратимство побутувало у двох стереотипах: як «назване», історично давнішого, й «хрестове», яке в українців набуло поширення на зламі XVII й XVIII ст. Обряд братотворіння згадується в українських Требниках початку XVII ст., тоді як з Требника П. Могили він уже виключений. Дотримуючись чину «братотворіння» людина усвідомлювала свою частку відповідальності за світові події, причому не як ізольована особистість, але в якості співучасника обрядового дійства, тобто в колі близьких, об'єднаних узами взаємної любові та поваги як єдина родина. Учасники ритуалу братання у присутності свідка клялися землею: аж цілу жменю з'їдали її названі брати [7]. Саме на «землі», яка в їхньому розумінні слугувала символом усього бойового побратимства, приносили клятву й запорозькі козаки. Звичаї побратимства й посестримства як втілювання ідеї духовної спорідненості й міжсуб'єктної взаємодопомоги сягають цілком вірогідно скіфських часів. Мотиви їх спостерігаються у билинах Київської Русі, а також у давніх народних легендах (про Котигорошка, Вернигору й Вирвидуба). Звичай побратимства, сприяючи санкціонуванню дружніх стосунків з представниками інших народів, проіснував до початку XX ст. Протягом XVIII ст. у нашому народові поширилося кумівство — особливий механізм духовного споріднення, звичай вибору для новонародженої дитини «других батьків», які мають стати її опікунами та покровителями, за наявності особливих стосунків між кумами. У соціальному відношенні кумівство цінилося не менше, аніж кровна спорідненість, а у духовно-культурному набувало й більшої ваги [8]. Кумівство сягає своїми коренями первіснообщинного напівматриархату, коли роль батька не вважалася ще вирішальною й обов'язок захисту та виховання дитини сестри брав на себе брат матері. Згодом християнською церквою цей звичай був інтегрований у таїнство хрещення дитини, а, отже, й прилучення її до християнської віри з допомогою хрещених батьків. Кумівство сприймали передовсім як прояв міжродинної спільності та взаємодопомоги. Між рідними й названими батьками встановлювалися невимушені дружні стосунки. Кумів запрошували у супряжні спілки та на толоки, а також у свідки при укладанні потрібних угод. Під наглядом кума або куми над хрещениками здійснювався цикл обрядів вікової соціалізації (від пострижин до одруження). За відсутності рідних батьків трудовим вихованням, моральним вихованням загалом переймалися хрещені батьки. У подальшому хрещеники мали виявити традиційні знаки поваги й потрібну допомогу своїм названим батькам, за потреби доглянути їх до смерті.

Отже, колективізм як традиційна основа громадського життєустрою в Україні протягом історичного розвитку набув значного поширення у суспільно-трудовій й громадсько-побутовій сферах. Внутрішньо притаманні вітчизняній господарській культурі колективістські цінності зумовлювались общинною природою аграрної економіки. Стрижньовою для традиційного способу громадської життєдіяльності українців була колективна взаємодопомога. Її наявність у подальшому детермінувалася трудовою взаємодопомогою у процесі функціонування селянських господарств, які нерідко потребували додаткової робочої сили. Тому значного поширення набули народно-звичаєві стереотипи толоки і супряги, важливі для справи трудового виховання

молоді, звичаї свояцтва, кумівства, побратимства й посестринства, Такі етнічні стереотипи характеризують українство як стабільну спільність, здатну захистити себе від зовнішніх руйнацій.

Література

1. Борак О.О. Україна: етнокультурна мозаїка / О. О. Борак. – К.: Либідь, 2006. – 328 с.
2. Вико В. Об обычном праве в земледелии в Малороссии / В. Вико // Юридический вестник. – 1881. – Т. 8. – С. 89–91.
3. ГМЗ, ф. 7, оп. 1, спр. 1103, арк. 205.
4. Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография / Д.К. Зеленин. – М.: Наука, 1991. – 511 с.
5. Лебон Г. Психология социализма / Г. Лебон. – М.: Макет, 1995. – 164 с.
6. Лозко Г.С. Українське народознавство / Г.С. Лозко. – К., Зодіак-ЕКО, 1995. – 368 с.
7. Пономарьов А.П. Етнічність та етнічна історія України. Курс лекцій / А. П. Пономарьов. – К.: Либідь, 1996. – 276 с.
8. Сумцов Н. Ф. К истории развития понятий народа о нравственном значении кумовства / Н.Ф. Сумцов // Киев. старина. – 1889. – № 10. – С. 18-22.
9. Women on the move – Towards What? – Culture. – P., 1982. – vol.8. – N4. – P.136-140.

References

1. Borak O.O. Ukraina: etnokulturna mozaika / O.O. Borak. – K.: Lybid, 2006. – 328 s.
2. Viko V. Ob obychnom prave v zemledelii v Malorossii / V. Viko // Iuridicheskii vestnik. – 1881. – T. 8. – S. 89–91.
3. HMZ, f. 7, op. 1, spr. 1103, ark. 205.
4. Zelenin D. K. Vostochnoslavianskaia etnografiia / D.K. Zelenin. – M.: Nauka, 1991. – 511 s.
5. Lebon G. Psikhologiia sotsializma / G. Lebon. – M.: Maket, 1995. – 164 s.
6. Lozko H.S. Ukrainske narodoznavstvo / H.S. Lozko. – K., Zodiak-EKO, 1995. – 368 s.
7. Ponomarov A.P. Etnichnist ta etnichna istoriia Ukrainy. Kurs lektsii / A. P. Ponomarov. – K.: Lybid, 1996. – 276 s.
8. Sumtsov N. F. K istorii razvitiia poniatii naroda o nravstvennom znachenii kumovstva / N.F. Sumtsov // Kiev. starina. – 1889. – № 10. – S. 18-22.
9. Women on the move – Towards What? – Culture. – P., 1982. – vol.8. – N4. – P.136–140.

УДК: 7923 (477)”1943/1944”

Романенко Наталія Олексіївна,
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв

ВІЙСЬКОВО-ШЕФСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ КОЛЕКТИВІВ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ ПЕРІОДУ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ

У статті йдеться про військово-шефську роботу українських театрів у роки Другої світової війни як форму агітаційно-пропагандистської діяльності, яка досі не досліджена в культурологічному аспекті.

Ключові слова: *український театр, актори, фронтові бригади, концерти.*

Романенко Наталия Алексеевна, соискатель Киевского национального университета культуры и искусств

Военно-шефская деятельность коллективов украинских театров периода Великой Отечественной войны

В статье проанализирована военно-шефская работа украинских театров в годы Второй мировой войны как форма агитационно-пропагандистской деятельности, которая до сих пор не исследована в культурологическом аспекте.

Ключевые слова: украинский театр, актеры, фронтовые бригады, концерты.

Romanenko Natalia, Postgraduate Student of the Kiev National University of Culture and Arts

Military patronage activity of the teams of Ukrainian theatres during the Great Pariotic war

In the article we are talking about military patronage of the Ukrainian theatres during the second world war, as a form of advocacy, which is still not investigated in cultural aspect.

Key words: Ukrainian theater, the actors, the front-line brigade, concerts.

© Романенко Н. О., 2015

Спеціального дослідження про діяльність фронтових (концертних) бригад українських театрів немає. Лише в статтях чи монографіях, присвячених історії театрів, спогадах та творчих біографіях відомих акторів, згадувалося про їх існування. Між тим, фронтові бригади відіграли велике значення в агітаційно-пропагандистській роботі, невипадково комісії затверджували їх програми та переглядали виступи артистів.

Про створення фронтових бригад українських театрів, їх воєнні будні, підготовку концертних програм та сценок з вистав тощо дізнаємося у працях Р. Чекашина, С. Букіна, Ю. Дмитрієва, І. Мелешкіної, М. Яковченка, Т. Шпаковської, Ф.Г. Турченка, О. Палій та ін. На жаль, наведений матеріал має ілюстративний, або біографічний характер (якщо йдеться про творчий шлях актора), а не культурологічний, який сприяв би осмисленню такого поняття, як військово-шефська

діяльність українських театрів у роки другої світової війни.

До цієї теми зверталися свого часу російські вчені. Цікавий матеріал аналізується в дослідженнях В.Попової, С.Букіна, Р.Кузахметова, А.Федорової, Л.Максакової, С.Овсяннікова та ін. Однак предметом їх дослідження не стали фронтові бригади українських театрів.

У науковій розвідці йдеться про військово-шефську діяльність як форму агітаційної-пропагандистської роботи українських театрів у роки другої світової війни.

На початку Великої Вітчизняної війни одним із першочергових завдань партійного керівництва було посилення агітаційно-пропагандистської роботи, яка повинна об'єднати радянський народ у боротьбі з німецько-фашистським загарбником. Неабияке значення покладалося на творчу інтелігенцію, працівників культосвітніх та мистецьких колективів [1, 18].

23 червня 1941 року в Москві на пленумі ЦК Спілки робітників мистецтв СРСР було розглянуто питання про роботу творчих колективів у військових частинах. Рішенням пленуму творча інтелігенція зобов'язана «взяти шефство над військовими частинами РСЧА на фронті і в тилу», а також повинна активізувати діяльність для організації формування фронтових концертних бригад [2].

Народний артист СРСР Г.Юра у своєму виступі на пленумі запевнив радянський уряд і комуністичну партію, що працівники культури докладуть усіх зусиль, щоб надихнути бійців Червоної Армії на героїчну боротьбу з німецьким загарбником: «Ми, червоноармійці на культурному фронті, зробимо все, щоб надихнути наших бійців на славетні подвиги, на переможні справи!» [3].

Водночас відбулося і термінове засідання Академії наук СРСР, на якому радянські вчені заявили про свою позицію відносно політики німецького агресора та необхідність мобілізації радянської науки для боротьби з ворогом.

Робота творчих спілок і організацій була спрямована на підготовку патріотичного та антифашистського репертуару, мобілізацію творчих сил для допомоги фронту та посилення масової агітаційно-пропагандистської роботи.

При театрах створювалися штаби, до складу яких входили: начальник штабу, завідувач літературною та організаційною частиною, диспетчер по зв'язкам з організаціями, які відповідали за розробку репертуару та творчий склад концертних бригад, організацію та проведення виступів у військових частинах, госпіталях, на вокзалах та мобілізаційних пунктах тощо [1, 18].

Уже 24 червня 1941 року театральні колективи розпочали військово-шефську роботу, виступали з концертними програмами на майданчиках мобілізаційних пунктів, у приміщеннях військкоматів тощо.

На зборах творчих колективів (у червні більшість театрів змушені повернутися з гастролей) складали програми виступів та списки виконавців для концертних бригад. Так, наприкінці червня на зборах творчого колективу Дніпропетровського українського драматичного театру ім. Т.Шевченка (художній керівник – І.Кобринський) затвердили склад чотирьох концертних бригад, які розпочали військово-шефську діяльність, повертаючись з Тули в Дніпропетровськ [4]; творчий колектив Миколаївського обласного російського драматичного театру ім. В.Чкалова, який перебував на гастролях в Полтаві, 23 червня розпочав концертну діяльність у військових частинах та мобілізаційних пунктах. У середині липня 1941 року артисти Миколаївського театру та міської філармонії створили концертну бригаду для виступів у військових частинах та госпіталях, які евакуювали в Орджонікідзе та інші міста Північно-Осетинської АРСР, а бригади Єлисаветградського обласного музично-драматичного театру ім. М.Кропивницького проводили концерти на мобілізаційних пунктах та місцевому вокзалі перед військовими [5, 117]. У госпіталях та мобілізаційних пунктах Києва культурні заходи проводили і артисти Київського державного єврейського театру УРСР [6, 24] тощо.

Український театр у воєнний час змінив репертуарну політику: на сценах театрів режисери активізують роботу над постановками вистав радянської героїко-патріотичної драматургії, підтримавши тим самим вказівку О.Фадеєва: «Ми – єдина країна у світі, де під вибух гармат не тільки не змовкають музи – вони активно виступили проти ворога в рядах воїнів» [7, 203].

Програми концертних та фронтових бригад складалися з фрагментів (сценок) вистав української класичної драматургії («Наталка Полтавка», «Шельменко-денщик» та ін.) та радянської – героїко-патріотичних п'єс О.Корнійчука («Фронт»), Л.Леонова («Навала»), К.Сімонова («Російські люди»), декламування українських поезій, виконання українських та російських народних пісень, танцювальних номерів і скетчів.

Тож культурне шефство працівників мистецтв над військовими частинами армії і флоту започатковане в роки Громадянської війни, а з 19 лютого 1923 року його офіційно закріпили за мистецько-творчими закладами, у першу чергу, театральними колективами [8, 75].

Якщо раніше шефською роботою творчих колективів вважався показ вистав та проведення концертів, то з перших днів війни постала потреба у використанні малих концертно-театральних художніх форм: сценок, естрадних номерів декламаційного характеру, одноактівок, гумористичних інсценівок оповідань, скетчів тощо [9].

Зазначимо, що виступи в госпіталях мали свою специфіку: артисти проводили концерти, «концерти-конвеєри» для тяжкопоранених (кілька артистів, переходячи з палати в палату, робили міні-концерти з 2–3 номерів), брали персональне шефство та участь в донорському русі [1, 18]. Наприклад, творчий колектив Сталінського драматичного театру, який перебував у Джелал-Абаді (Киргизька РСР), у березні-травні 1942 року провів 27 концертів на призовних пунктах, 26 – у госпіталях, 8 – на залізниці, 1 – в автошколі [10].

У травні 1942 року в Миколаївському обласному російському драматичному театрі ім. В.П. Чкалова також було сформовано дві фронтові бригади, які виступали перед бійцями на передовій та віддалених населених пунктах Свердловської області (Алопаєвську, Нижній Салді, Верхній Салді та Нижньому Тагілі) [11]; артисти Дніпропетровського українського драматичного театру ім. Т.Шевченка – А.Верменич, Г.Маринич, І.Кобринський, Л.Хорошун, Л.Задніпровський, Г.Петраківський, П. Мцевич, М.Іванов та ін. проводили культурні заходи для місцевого населення в Актюбінську та Намангані [12].

Активну участь в військово-шефській роботі брали і артисти Кам'янець-Подільського обласного театру ім. Г.Петровського, Запорізького театру ім. М.Заньковецької [13] та ін.

Варто наголосити, що створення фронтових бригад та їхня творча діяльність відбувалася під жорстким контролем відповідних органів, а централізація воєнно-шефської роботи була завершена на початку 1942 року. Як зазначає В.Попова [1, 18], політуправління та відділи фронтів надсилали заявки до Головного політичного управління Робітничо-селянської Червоної армії, де визначалась кількість необхідних творчих бригад та їх маршрути, лише після цього готували загальну заявку, яку подавали у відповідні відділи Оперативної групи Комітету зі справам мистецтв при РНК СРСР. Далі, Всесоюзний Комітет розробляв план виїзду бригад на поточний місяць і розсилав для театрів, філармоній та творчих спілок у республіканські, обласні відділи по справам мистецтв. Представники творчих колективів складали попередні списки артистів і відсилали їх до комітету зі справах мистецтв при РНК СРСР. Надалі, фронтові бригади проходили через жорсткий контроль Оглядової комісії, до складу якої входили представники Комітету у справах мистецтв, ЦК Союзу працівників мистецтв, ГПУ РСЧА [14, 43] і тільки після цього бригади мали право розпочинати концертну діяльність на визначених для них маршрутах. Програми виступів творчих бригад складалися їх представниками, а члени комісії, переглядаючи номери програм, звертали увагу перш за все на героїко-патріотичний зміст та художній рівень [15].

Творчі колективи українських театрів перебували під постійним наглядом Комітету у справах мистецтв СРСР, який проводив політико-виховні бесіди, лекції, зустрічі з Героями Радянського Союзу, збори шефських колективів, соціалістичне змагання та підведення підсумків обслуговування. Про діяльність бригад писалось у «Бойових листках» [1, 18].

Варто зазначити, якщо на початку війни переважна більшість концертних програм створювалась з метою відпочинку і розваги бійців Червоної армії, то в 1942 році для посилення емоційного, патріотичного та морального впливу, творчі колективи розробляли особливий репертуар, готували програми концертів так, щоб пробудити в глядацької аудиторії почуття любові до Вітчизни, готовність пожертвувати власним життям в ім'я перемоги.

Колективи фронтових бригад виступали перед бійцями, незважаючи на втому після довготривалих переїздів, загрозу власному життю під час повітряних нальотів та артобстрілів [1, 25].

Окрім виступів у військових частинах, артисти сприяли й розвитку самодіяльності: під час зустрічей з солдатами вчили їх танцювати, співати, читати вірші.

В евакуації творчий колектив Київського театру ім. І.Франка підготував чотири фронтові бригади: перша, якою керував Г.Юра ще в Києві, обслуговувала бійців Сталінградського фронту [16, 38]; друга – бригада А.Бучми, з жовтня 1942 року працювала на Донському фронті, під Сталінградом; третя – бригада О.Ватулі та четверта – Д.Мілютенка діяли на Третьому Українському фронті і разом з військовими підрозділами дійшли до Німеччини. Найпопулярнішими виставами в їх репертуарі були «Партизани в степах України», «Фронт» О.Корнійчука, «Російські люди» К.Симонова, «Петро Кримов» К.Фінна, «Вільгельм Тель», «Наталка Полтавка» І.Котляревського та «Бувальщина» А.Велисовського.

За період війни актори театру здійснили понад 900 концертів і вистав у військових частинах, на підприємствах, колгоспах та госпіталях [17].

Не менш активною була і діяльність фронтових бригад Запорізького театру ім. М.Заньковецької. Так, перша фронтова бригада працювала на фронті з 24 липня до 15 серпня 1943 року на передовій Воронезького, а згодом Першого українського фронту. В її репертуарі були сцени з вистав «Наталка Полтавка», «Шельменко-денщик», «Ой, не ходи, Грицю» та українські народні пісні. В акторському складі бригади були Б.Романицький, Ф.Гаєнко, І.Овдієнко, Д.Дударєв, І.Слива, В.Любарт, В.Полінська, М.Геращенко, М.Дрига, М.Пенькович [18].

30 серпня 1943 року фронтова бригада О.Сердюка, в якій нараховувалося 22 артиста театру (Д.Дударєв,

В.Любарт, І.Богаченко, О.Писаревський, Т.Колесник, М.Геращенко, Г.Кушніренко та ін.), виїхала для затвердження репертуару в Москву, де відбувся перегляд програми, в якій, окрім сценок з п'єс української класичної драматургії, були й сценки з вистави І.Богаченка «Чекай на мене» К.Сімонова. Комісія прийняла позитивне рішення і направила творчий колектив у розпорядження Політуправління штабу Першого українського фронту, яким командував генерал Ватутін [18].

Згодом, у Харкові, де «цілі квартали лежали у руїнах», а на радість прибулих артистів «будинок …театру стояв неушкоджений», провели концерт, а на другий день вантажівкою поїхали на фронт. По дорозі до Переяслав-Хмельницького провели ще кілька концертів, на яких О.Сердюк прочитав фронтові оповідання О.Довженка, С.Верхацький – гумористичні оповідання М.Зощенка, а П.Куманченко – вірші С.Михалкова та С.Маршака. На завершення актори зіграли сценку з вистави «Шельменко-денщик».

13 листопада фронтова бригада О.Сердюка прибула у визволений Київ, який за особистим розпорядженням Й.Сталіна звільнили до річниці Жовтневої революції.

Третя бригада театру, якою керував В.Яременко, працювала на Другому Прибалтійському фронті з 29 квітня по 1 липня 1944 року.

Колектив Одеського державного театру Революції в 1943 році також сформував фронтову бригаду, в якій були артисти Л.Мацієвська, О.Крамаренко, Г.Бабенко, Ф.Шнейдер, В.Балакін, А.Чернишева, А.Іванов, Я. Вайнштейн, С.Черноморць, Е.Блоха та ін.). Творчим підрозділом керував Б.Борін. З 11 березня по 6 липня 1943 року бригада обслуговувала війська Північного фронту: перед червоноармійцями артисти зіграли сценки з вистав «Бувальщина» *А. Велісовського,* «Наталка Полтавка» І.Котляревського, великим успіхом користувалися концертні програми, які «посилювали віру в перемогу над ненависним ворогом» [19].

Фронтовими бригадами Житомирського обласного українського театру ім. М.Щорса керував В.Магар, а бригадами Миколаївського обласного російського драматичного театру ім. В.П. Чкалова – режисер Ю. Соколов. Його Уральська фронтова бригада навесні 1943 року обслуговувала військові частини Ленінградського та Другого Білоруського фронтів. На зборах колективу Дніпропетровського українського драматичного театру ім. Т.Шевченка затвердили списки акторів трьох фронтових бригад. Першою, в якій були актори Й.Пустинський, З.Хрукалова, Л.Фразе, С.Сішов, А.Хорошун, А.Троянець, Л.Кириченко, Г.Грузин, керував директор театру П.Сергієнко. Влітку 1942 року на Калінінському фронті протягом кількох місяців фронтова бригада провела 55 концертів, в програмах яких, окрім сценок з вистав «Маруся Богуславка» та актів з опер «Запорожець за Дунаєм», «Наталка Полтавка», артисти декламували вірші Т.Шевченка, П.Тичини, М.Рильського, Л.Первомайського та українські думи, фейлетони. Завершувалися концерти завжди хоровим співом українських та російських народних пісень [20].

У грудні 1942 року друга фронтова бригада працювала на Калінінському фронті. За вісім місяців артисти провели 132 концерти, більшість з яких відбулося в бліндажах та землянках, пристосованих під сценічні майданчики [20]. Третя фронтова бригада на чолі з З.Хрюкаловою, у складі якої були артисти Л.Кириченко, С.Сішов, А.Хорошун, А.Троянець, Л.Фразе та Є.Фразе-Фразенко, з грудня 1943 по квітень 1944 року працювала на 3-му Українському фронті під час звільнення українських земель від німецько-фашистських окупантів. За півтора місяці фронтова бригада Дніпропетровського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка здійснила понад 60 концертів [21].

З 1943 року в роботі фронтових бригад відбулися зміни: збільшився час їх перебування на фронті та загальна кількість виїздів та постановок прем'єр, зріс рівень художньої якості концертних програм. У репертуарі прослідковується перехід від агітаційно-пропагандистських номерів до гуманістичної тематики у виступах, а також збільшилася кількість творів російської класичної та радянської драматургії, збагатилися програми і розважальними номерами.

Шефська допомога фронтовим самодіяльним колективам полягала в підготовці до виконання пісень та маршів, армійських танців, реприз, скетчів, художнього читання, постановки одноактних п'єс тощо [1, 24].

За ініціативою І.Паторжинського та М.Пашина, директора Київського оперного театру, було створено першу концертну бригаду для обслуговування частин Південно-Західного фронту. Навесні 1942 року Південний фронт обслуговувала фронтова бригада З.Гайдай, у складі якої були артисти К.Лаптєв, А.Васильєва, А.Соболь, Б.Прітикіна, Н.Платонов, Б.Чистяков та ін. [22].

За розпорядженням Всесоюзного комітету у справах мистецтв при РНК СРСР і згідно з наказом Комітету у справах мистецтв при РНК БАРСР № 12, взимку 1943 року бригаду відправили до Луганська, де протягом трьох місяців артисти здійснили 85 концертів у щойно звільнених містах та військових частинах Червоної армії [23]. Лише за півтора місяці бригадою артистів Київського театру опери і балету було проведено 53 концерти [21].

Варто наголосити, що колектив театру за період евакуації сформував 22 фронтові бригади, провів 920 концертів на чотирьох фронтах, а особливим успіхом користувався дует Карася і Одарки з опери «Запорожець за Дунаєм» у виконанні І.Паторжинського та М.Литвиненко-Вольгемут [24].

У Красноярську акторський колектив об'єднаних на початку війни Дніпропетровського та Одеського театрів опери і балету сформував три фронтових бригади, які виступали в діючій армії, де провели понад 150 концертів [25].

Творчі колективи українських театрів здійснювали і матеріальну допомогу Червоної армії: кожного місяця артисти і співробітники багатьох театрів перераховували до Фонду оборони заробіток за один день,

проводили концерти у вихідні дні, а зароблені кошти віддавали на придбання для армії бойової техніки та озброєння. Наприклад, творчий колектив Житомирського обласного українського театру ім. М.Щорса прибуток театру за 20 лютого 1944 року перерахував на рахунок авіаційного заводу для виробництва військового літака; за 6 місяців перебування в евакуації Запорізького театру ім. М.Заньковецької, де колектив театру здійснив постановку 185 вистав, перерахував у Фонд оборони 141 136 рублів [13]; 2 лютого 1942 року, після проведення збірного концерту, понад 9 тисяч рублів було перераховано артистами на будівництво ескадрилії «Омський комсомолець» [13]; За 27 місяців перебування в евакуації колектив Миколаївського театру ім. В. Чкалова всі отримані за виступи кошти перерахував у Фонд оборони [11]. У Фонд оборони артисти українських театрів переказували й власні заощадження та придбані прикраси, купували державні позики і грошово-речові лотереї тощо. Якщо на початку війни участь мистецької інтелігенції у створенні Фонду оборони не мала масового характеру, а матеріальні кошти, які надходили на потребу армії, були незначними, то в 1943–1945 рр., коли були створені необхідні військово-політичні, економічні та соціально-культурні передумови активізації патріотичної діяльності творчих працівників країни, таке становище кардинально змінилося [1, 19].

Українськими театрами було створено понад 100 фронтових бригад [26], які, без сумніву, зробили свій внесок, але все ж не вистачало для агітаційно-пропагандистської роботи театрального дійства, яке впливало б на свідомість червоноармійців. Тому наприкінці червня 1941 року військове командування відкликало з львівських гастролей драматичний театр Київського Особливого військового округу (художній керівник – Б.Норд) [27, 54], а з липня 1941 року він був закріплений за штабом Південно-Західного фронту. Бойове хрещення фронтового театру відбулося на Бориспільському аеродромі, куди артисти привезли виставу «Ключі Берліна» К.Фінна і М. Гуса, присвячену «бойовому минулого російського народу та штурму Берліна російськими військами у 1760 р.» [28].

У складних фронтових умовах театр поновив у своєму репертуарі вистави: «Пархоменко» В.Іванова, «Неспокійна старість» Л.Рахманова, «Полководець Суворов» М.Бахтерєва та О.Розумовського, «Собака на сіні» Лопе де Вега, «Гроза» О.Островського, «Весілля Фігаро» П.Бомарше та здійснив постановки п'єс радянських драматургів: «Партизани в степах України» та «Фронт» О.Корнійчука, «Російські люди», «Жди мене» К.Симонова, «Сталінградці» Ю.Чепуріна [29, 76]. У репертуарі театру, окрім багатоактних вистав, були й естрадні концерти, літературно-музичні композиції, одноактні п'єси та хореографічні номери, скетчі, з якими, до речі, артисти успішно виступали перед бійцями Сталінградського фронту [29, 77]. У серпні 1941 року наказом Комітету у справах мистецтв УРСР було засновано Харківський український музично-драматичний театр, який працював у військових частинах Закавказького фронту, Чорноморського флоту та госпіталях. Творчий колектив новоствореного театру складався з акторів евакуйованих з різних областей України. Художнім керівником театру призначили В.Довбищенка. У вересні 1941 року театр переїхав у м. Нальчик, де режисери здійснили постановку вистав «Партизани в степах України» О.Корнійчука, «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Суворі часи» С.Герасимова [30, 81].Наприкінці серпня 1942 року Український драматичний театр був прикріплений до військового штабу Закавказького фронту, а акторська трупа обслуговувала прифронтові райони й ДКА Баку, Тбілісі, Моздока, Грозного, Кутаїсі, Батумі. У листопаді 1943 року до складу театру приєднали групу акторів з Вінниці та Запоріжжя. Саме тоді театр отримав назву – Харківський український театр музичної комедії. Протягом роботи в евакуації творчий колектив здійснив показ понад півтори тисячі вистав [30, 81].

Автори навчального посібника «Історія культури України» (1998) В.Бокань та Л.Польовий стверджують, що фронтових (концертних) бригад було 108 [31, 194], однак насправді їх було набагато більше. На жаль, сьогодні їх діяльність не досліджена, а епізодичність свідчень, перелік артистів та номерів концертних програм не спроможні відтворити значення події в житті людини, яка після концерту йшла на смерть в ім'я перемоги над ворогом.

Література

1. Попова В. Механизмы формирования патриотического сознания населения в годы Великой Отечественной войны / В. Попова. – М., 2003. – 205 с.

2. ГАРФ. – Ф. Р-5508. – Оп. 3. – Спр. 3. – Арк. 10.

3. Правда. – 1941. – 23 червня.

4. http://shpakovskaya.com.ua/archives/ 330.

5. Попов А. Д. За подлинную театральность / А. Д. Попов // Театр. – 1941. – № 4. – С. 117.

6. Мелешкіна І. Зоря і смерть Київського ГОСЕТу / І.Мелешкіна // Просценіум. – Львів, 2003. – № 3. – С. 19.

7. Фадеев А. А. За тридцать лет: Избранные статьи, речи, письма о литературе и искусстве / А. А. Фадеев. – М., 1959.

8. Водопьянова З. К., Зелов Н. С. Военно-шефская работа. Мастера искусств Ленинграда – фронту / Отечественные архивы. – М.: Федеральная архивная служба России, 2005. – № 3. – 152 с.

9. ГАРФ. – Ф. 5508. – Оп. 3. – Спр. 28. – Арк. 847.

10. Слаболицкая В. В. Воспоминания актрисы / В.В. Слаболицкая / Былое. – 1993. – №4–5.

11. Николаевщина в годы Великой Отечественной войны 1941–1945. – Одесса: Маяк, 1964. – 360 с.

12. http://ukrdrama.dp.ua/history.html.
13. http://tobteatr.ru/ydt. Htm.
14. РГАЛИ. – Ф. 962. – Оп. 3. – Спр. 1104 (1). – Арк. 38.
15. Матяш І. Микола Яковченко: завжди сучасний / Кіно-Театр. – 2006. – №5. – С. 36-40.
16. http://ukrmy.com/index.php?option=com_content&view=article&id=98:2011-07-20-08-37-57& catid=16:2011-07-17-20-18-31&Itemid=14.
17. ДАЛО. – Р. 2034. – Оп. 1. – Спр. 7. – Арк. 23.
18. Сталінський воїн. – 1943. – 23 травня.
19. Шпаковська Т. Художня творчість поруч з громадською. 10.01.2011. http://shpakovskaya. com.ua/archives/ 328.
20. Советский воин. – 1943. – 9, 11, 22 апреля.
21. ЦДАМЛМ України. – Ф. 147. – Оп. 1. – Спр. 315. – Арк. 2.
22. Латыпова Р. Вспомним, как это было / Р. Латыпова / Истоки. – 2011. – 23 ноября.
23. Новітня історія України: підручник для 11 кл. загальноосвіт. навч. закл. / Ф. Г. Турченко, П. П.Панченко, С. М.Тимченко. – 4-е вид., доопрацьоване та доп. – К.: Генеза, 2003. – 384 с.
24. http://opera.odessa.ua/ru/o-teatre/istoriya/vtoraya-jizn-odesskogo-teatra-novoe-zdanie/.
25. Історія українського мистецтва: В 6-и томах / Під ред. академіка М. П. Бажана. – К.: Жовтень,1966–1970. – Т. 6. – 452 с.
26. Посудовський П.*І.* Театри України *і* Радянська Армія / П. І. Посудовський. – *К.: Мистецтво,* 1970. – 131 с.
27. Вісті ВУЦВК. – 1939. – 4 квітня.
28. Давыдова И. Н. Театр боевой славы. – К., 1975. – 142 с.
29. Безручко О. Творча й педагогічн діяльність В. Довбищенка у 1938–1947 рр. / О. Безручко // Студії мистецтвознавчі. – К., 2010. – №3/1. – С. 78–88.
30. Бокань В., Польовий Л. Історія культури України / В. Бокань, Л. Польовий. – К.: МАУП, 1998. – 228 с.

References

1. Popova V. Mekhanizmy formirovaniia patrioticheskogo soznaniia naseleniia v gody Velikoi Otechestvennoi voiny / V. Popova. – M., 2003. – 205 s.
2. HARF. – F. R-5508. – Op. 3. – Spr. 3. – Ark. 10.
3. Pravda. – 1941. – 23 chervnia.
4. http://shpakovskaya.com.ua/archives/ 330.
5. Popov A.D. Za podlinnuiu teatral'nost' / A.D. Popov // Teatr. – 1941. – № 4. – S. 117.
6. Meleshkina I. Zoria i smert Kyivskoho HOSETu / I. Meleshkina // Prostsenium. – Lviv, 2003. – № 3. – S. 19.
7. Fadeev A. A. Za tridtsat' let: Izbrannye stat'i, rechi, pis'ma o literature i iskusstve / A. A. Fadeev. – M., 1959.
8. Vodop'ianova Z.K., Zelov N.S. Voenno-shefskaia rabota. Mastera iskusstv Leningrada – frontu / Otechestvennye arkhivy. – M.: Federal'naia arkhivnaia sluzhba Rossii, 2005. – № 3. – 152 s.
9. HARF. – F. 5508. – Op. 3. – Spr. 28. – Ark. 847.
10. Slabolitskaia V.V. Vospominaniia aktrisy / V.V. Slabolitskaia / Byloe. – 1993. – №4–5.
11. Nikolaevshchina v gody Velikoi Otechestvennoi voiny 1941-1945. – Odessa: Maiak, 1964. – 360 s.
12. http://ukrdrama.dp.ua/history.html.
13. http://tobteatr.ru/ydt. Htm.
14. RHALY. – F. 962. – Op. 3. – Spr. 1104 (1). – Ark. 38.
15. Matiash I. Mykola Yakovchenko: zavzhdy suchasnyi / Kino-Teatr. – 2006. – №5. – S. 36–40.
16. http://ukrmy.com/index.php?option=com_content&view=article&id=98:2011-07-20-08-37-57& catid=16:2011-07-17-20-18-31&Itemid=14.
17. DALO. – R. 2034. – Op. 1. – Spr. 7. – Ark. 23.
18. Stalinskyi voin. – 1943. – 23 travnia.
19. Shpakovska T. Khudozhnia tvorchist poruch z hromadskoiu. 10.01.2011. http://shpakovskaya. com.ua/archives/ 328.
20. Sovetskii voin. – 1943. – 9, 11, 22 aprelia.
21. TsDAMLM Ukrainy. – F. 147. – Op. 1. – Spr. 315. – Ark. 2.
22. Latypova R. Vspomnim, kak eto bylo / R. Latypova / Istoki. – 2011. – 23 noiabria.
23. Novitnia istoriia Ukrainy: pidruchnyk dlia 11 kl. zahalnoosvit. navch. zakl. / F. H. Turchenko, P. P.Panchenko, S. M.Tymchenko. – 4-e vyd., doopratsovane ta dop. – K.: Heneza, 2003. – 384 s.
24. http://opera.odessa.ua/ru/o-teatre/istoriya/vtoraya-jizn-odesskogo-teatra-novoe-zdanie/.
25. Istoriia ukrainskoho mystetstva: V 6-y tomakh / Pid red. akademika M.P. Bazhana. – K.: Zhovten,1966–1970. – T. 6. – 452 c.
26. Posudovskyi P. I. Teatry Ukrainy i Radianska Armiia / P. I. Posudovskyi. – K.: Mystetstvo, 1970. – 131 s.
27. Visti VUTsVK. – 1939. – 4 kvitnia.

28. Davydova I. N. Teatr boevoi slavy. – K., 1975. – 142 s.
29. Bezruchko O. Tvorcha y pedahohichn diialnist V. Dovbyshchenka u 1938–1947 rr. / O. Bezruchko // Studii mystetstvoznavchi. – K., 2010. – № 3/1. – S. 78–88.
30. Bokan V., Polovyi L. Istoriia kultury Ukrainy / V. Bokan, L. Polovyi. – K.: MAUP, 1998. – 228 s.

УДК 008.378

Хом'якова Ольга Володимирівна,
викладач кафедри мовної підготовки, педагогіки та
психології Харківського національного університету
міського господарства імені О. М. Бекетова

КУЛЬТУРНА КОМПЕТЕНЦІЯ У ВИЩІЙ ОСВІТІ

У статті розглянуто місце культурної компетенції у вищій освіті та пов'язані з нею дискусійні проблеми; проаналізовано загальну соціокультурну основу і відмінність понять «компетенція» і «компетентність». Особливу увагу приділено ключовим соціокультурним компетенціям. Спираючись на Закон України «Про вищу освіту», документи ЮНЕСКО та інших міжнародних організацій і представлені ними наукові розробки, автором сформульовано висновки щодо засад і джерел цих компетенцій у сучасних умовах.

Ключові слова: *культура, вища освіта, компетенція, компетентнісний підхід.*

Хомякова Ольга Владимировна, преподаватель кафедры языковой подготовки, педагогики и психологии Харьковского национального университета городского хозяйства имени А. Н. Бекетова

Культурная компетенция в высшем образовании

В статье рассмотрены место культурной компетенции в высшем образовании и связанные с нею дискуссионные проблемы, а также проанализированы общая культурная основа и различие понятий «компетенция» и «компетентность». Особое внимание уделено ключевым социокультурным компетенциям. Опираясь на Закон Украины «О высшем образовании», документы ЮНЕСКО и других международных организаций и представленные ими научные разработки, автором сделаны выводы относительно основ и источников этих компетенций в современных условиях.

Ключевые слова: культура, высшее образование, компетенция, компетентностный подход.

Khomyakova Olga, Teacher of Language Prepararion, Pedagogy and Psychology Chair of O. N. Beketov Kharkiv National Municipal University

Cultural competence of higher education

The article describes the of place cultural competence occupies in higher education and discussion problems connected with it. It analyzes the general cultural base and difference between the concepts of "competency" and "competence". Particular attention is given to the key social competencies. Relying on the Law of Ukraine on "Higher education", documents of UNESCO and other international organizations and their presented research and development data, the article concludes about the basis and sources of competencies in current conditions.

Key words: culture, higher education, competency, competence approach.

Зміни у вищій освіті пов'язані не тільки з внутрішньою логікою ідейних криз та неефективністю способів трансляції знання, але й мають чітко виражені соціокультурне підґрунтя і спрямованість. Одним із провідних трендів, що співвідноситься з цивілізаційно-культурними координатами побудови та функціонування суспільства, є модель компетентнісного підходу в освіті.

Зв'язок проблеми з науковими та практичними завданнями випливає з того, що компетенція є виразом очікувань суспільства стосовно осіб, які здобули вищу освіту і стосовно яких висуваються такі вимоги, як наявність інтегральної компетентності, яка відбиває основні характеристики рівня навчання або професійної діяльності, здатність особи до виконання певного виду діяльності, що виражається через знання, розуміння, уміння, цінності та інші особисті якості. Ці загальні вимоги мають конкретизуватися, у першу чергу, через всебічне розкриття змісту самого поняття «компетенція» та наукове опанування досвіду її практичної реалізації. Ключовими джерелами у цьому контексті є Європейська рамка кваліфікації (ЄРК) як інструмент компетенційного зіставлення академічних ступенів і кваліфікацій у країнах ЄС, Закон України «Про вищу освіту» [2, 3]. Вони потребують наукового дослідження проблем культурної компетенції у вищій освіті, пов'язані з ними питання включені в наукову тематику Харківської державної академії культури.Актуальність теми дослідження визначається соціокультурними процесами, на врахування яких орієнтує Закон України «Про вищу освіту», та пошуком засад модернізації культурно-комунікативної складової сучасної системи вищої освіти.

© Хом'якова О. В., 2015

Стосовно вищих навчальних закладів, особливо технічних, питання постає так, що і вони, формуючи особистість фахівця, мають стати осередками збереження та формування національної культури.

Значення культурного аспекту щодо компетенцій у вищій освіті зростає, про що свідчать наукові дослідження Е. Морен [7], В. Шейко [6] та документи міжнародних інституцій з питань освіти і культури. У них містяться найбільш дискусійні проблеми, без вирішення яких повноцінна компетентність неможлива. За таких обставин дослідження цих питань в єдності з умовами їх вирішення є необхідним. Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про розробку конкретних форм компетенцій. Особливу увагу приділено змістовній розробці поняття «ключова, соціальна компетенція» [5]. Значні дослідницькі аспекти містяться у вітчизняних документах, що присвячені системі кваліфікацій і компетенцій в Україні та їх майбутньому [2]. Особливо слід відзначити джерела методологічного характеру, які розкривають нагальні проблеми ціннісного опанування всієї системи компетенцій у сучасному глобалізованому світі [6]; завдання, що постали перед освітою майбутнього й виступають як передумова нового змісту компетенцій [7]; теоретико-методологічні засади формування базових компетенцій майбутніх фахівців [4]; ціннісні та діяльнісні аспекти компетенцій сучасних освітніх систем [4]. Водночас такі проблеми, як витоки дискурсивного характеру компетенцій у вищій освіті, взаємообумовлений зв'язок різних культурних компетенцій в особистості вихованців вищої школи поки що не привернули увагу.

Мета статті – виявити особливості культурних компетенцій у вищій освіті, уточнити зміст понять, які з ними пов'язані; дати їх змістовну характеристику в умовах сучасних цивілізаційних трансформацій з огляду на ті світоглядні та соціокультурні аспекти, що містяться в європейському підході до вищої освіти та Законі України «Про вищу освіту». Орієнтована на компетенцію освіта почала формуватися в 70-х роках XX ст. в США у контексті запропонованого Н. Хомським (Масачусетський університет) поняття «компетенція» стосовно теорії мови. Він тлумачив мовну компетентність як ідеальне знання мовця-слухача про свою мову. У книзі «Мова й мислення» Н.Хомський зазначав, що потрібно мати на увазі фундаментальну відмінність між компетенцією (знанням своєї мови мовцем) і вживанням (реальним використанням мови в конкретних ситуаціях). У контексті того ж теоретичного підходу в США було запропоновано розглядати компетенцію як поведінкову характеристику, що може бути сформована через навчання і розвиток. З кінця 90-х рр. XX ст. поряд із поведінковими характеристиками до неї ввійшли знання та навички. У Великобританії у 80-х рр. XX ст. було сформовано новий підхід до компетентності, який визначає її як відповідність результатів діяльності індивіда сформованим стандартам. У процесі становлення компетентнісного підходу до фахівців виникла необхідність розмежування понять «компетенція» і «компетентність». Чимало дослідників звертають увагу на те, що поняття «компетентність» і «компетенція» мають різні варіанти використання залежно від теоретичного контексту їх аналізу та національно-культурних традицій освіти. Зокрема, О. Хуторськой під компетенцією розуміє «сукупність взаємопов'язаних якостей, які задаються відносно певного кола предметів та процесів і необхідні для того, щоб якісно та продуктивно діяти стосовно них» [5, 60]. При цьому підкреслюється необхідність розділяти ці поняття, маючи на увазі, що під компетенцією розуміються заздалегідь задані вимоги до освітньої підготовки людини, а під компетентністю те, що вже відбулося на особистісному рівні їх засвоєння на засадах досвіду діяльності в заданій сфері.

Що ж стосується освітньої компетенції, то вона розглядається як сукупність смислових орієнтацій, знань, умінь, навичок і досвіду діяльності відносно певного кола об'єктів реальної дійсності, що є необхідними для здійснення особистісно і соціально значущої продуктивної діяльності. У відповідності з розподілом змісту освіти пропонується трирівнева ієрархія компетенцій: 1) ключові компетенції – належать до мета-предметного змісту освіти; 2) загально предметні компетенції – належать до певного кола предметів і освітніх галузей; 3) предметні компетенції – часткові відносно двох попередніх рівнів компетенцій, такі, що мають конкретне висвітлення і можливість формування в рамках навчальних предметів. Розгляд запропонованих і фахово обґрунтованих точок зору дозволяє зробити висновок, що, по-перше, компетентність є діяльнісною формою існування компетенції; по-друге, у них одне джерело походження та існування – соціокультурні вимоги до особистості. Вони взаємно просякнуті та з діяльнісної точки зору нерозривні, а тому в екзистенціальних, нормативних і аналітичних ситуаціях повинні використовуватися парно. Саме так вони використовуються в Законі України «Про вищу освіту». У частині 1 статті 1 Закону вища освіта розглядається як «сукупність систематизованих знань, умінь, практичних навичок, способів мислення, професійних, світоглядних і громадянських якостей, морально-етнічних цінностей, інших компетентностей, здобутих у вищому навчальному закладі (науковій установі) у відповідній галузі знань за певною кваліфікацією на рівнях вищої освіти, що за складністю є вищими, ніж рівень повної загальної середньої освіти» [3]. Компетентність, в свою чергу, визначає здатність особи відповідно з визначеними компетенціями успішно здійснювати професійну діяльність і є результатом навчання на певному рівні вищої освіти. Для більшості теоретичних моделей компетентностей характерним є намагання вийти за вузьке коло суто професійних вимог. Набуло поширення поняття компетенції як заснованого на знаннях інтелектуально і особистісно обумовленого досвіду соціально-професійної життєдіяльності людини. При цьому виділяються три основні її групи: ті, що відносяться до людини як до особистості, до суб'єкта діяльності, до суб'єкта спілкування. Віднесено до компетенцій збереження здоров'я, компетенції ціннісно-смислової орієнтації в світі, інтеграції, громадянськості, саморозвитку, особистісної та предметної рефлексії. Заслуговує на увагу те, що в цій моделі зазначена значимість мовних аспектів компетентностей.

Освітянський аспект у понятті компетенції тлумачить його як спрямованість освітнього процесу на формування та розвиток ключових (базових, основних) і предметних компетентностей особистості. Процес навчання наповнюється розвивальною функцією, яка стає інтегрованою характеристикою навчання.

Компетентнісний підхід у широкому розумінні цього поняття ставить на перше місце не поінформованість студента, а вміння розв'язувати проблеми, що виникають у пізнавальній, технологічній і психічній діяльності, у сферах етичних, соціальних, правових, професійних, особистих взаємовідносин. З огляду на це зазначений підхід передбачає такий вид змісту освіти, який не зводиться до знаннєво-орієнтованого компоненту, а передбачає цілісний досвід вирішення життєвих проблем, виконання ключових функцій, соціальних ролей, компетенцій.

Соціокультурний аспект компетенцій акцентує на фактори сприяння успішному входженню молодої людини в життя сучасного суспільства. Компетенція з цих позицій визначається як наперед задана соціальна норма (вимога) до освітньої підготовки, що необхідна для якісної продуктивної діяльності в певній сфері та соціально закріпленого результату [2, 108-110].

При такому різноманітті підходів до компетенції виникає питання щодо існування такого аспекту, який може всіх їх об'єднати і узгодити. Такий аспект існує та стосується розуміння культури як внутрішньої форми творчого життя. Тобто, при будь-якому предметному або професійному підході проектування програм компетентнісного підходу означає відображення в системному та цілісному вигляді результатів вищої освіти у формі готовності студента-випускника продемонструвати знання, уміння та цінності на практиці. Тим самим компетенція як динамічна комбінація характеристик оцінюється з позицій того, що необхідно випускнику ВНЗ для ефективної професійної діяльності, соціокультурної активності й особистого розвитку. У сучасній науковій літературі стосовно стандартів вищої освіти багато уваги стало приділятися ключовим, так званим соціальним компетенціям фахівця. Дослідники доводять, що компетентність, яка формується в освітньому процесі, є соціокультурним явищем, оскільки по суті збігається з тим, що очікується від людини. Питання компетентностей – це питання соціального визнання та соціальних очікувань при виконанні обумовлених вищою освітою соціальних ролей. Реалізація ж соціальних ролей, особливо професійних, ефективність та якість їх виконання визначальною мірою залежать від ціннісної системи особистості, сформованих у неї комунікативних умінь і навичок. Одним із вирішальних аспектів реалізації соціальної компетентності є комунікативна діяльність. Комунікативна компетентність, відповідно, передбачає не тільки інтелектуальні здібності, але й цілий ряд особистих властивостей: уміння спілкуватися з різними людьми, адекватно сприймати та передавати інформацію, уміння будувати та викладати свої думки логічно, доказово й зрозуміло, мовну культуру тощо, які в останню чверть століття не одержували належної уваги з боку працівників вищої школи. Слід зазначити, що існують види соціальної компетентності, які можна віднести до класу комунікативних компетентностей: «тенденція контролювати свою діяльність», «упевненість у собі», «самоконтроль», «адаптивність», «самостійність мислення», «критичне мислення», «готовність до ризику», «наполегливість», «довіра», «персональна відповідальність», «здатність до спільної роботи», «здатність вирішувати конфлікти», «терпимість стосовно різних стилів життя оточуючих» тощо [4, 281-290].

На окремий розгляд заслуговує мовна компетенція, оскільки науковці означили її тільки в середині – другій половині XX ст. Звернемо увагу на те, що, на думку вчених, саме «вживання» в мову є актуальним проявом компетенції як «прихованого», потенційного володіння нею. Вживання пов'язане з мисленням, реакцією на використання мови, з навичками культури тощо, тобто з самим мовцем, з досвідом самої людини. Тим самим закладено потенцію розмежування мовної та мовленнєвої компетентностей. Пізніше мовну компетенцію почали трактувати як явище певного рівня обізнаності конкретного суб'єкта з ідеальною знаковою системою рідної або іноземної мови, а мовленнєву – як здатність людини до практичного використання знань про мову в процесі комунікації. Слід наголосити на тому, що мовну компетентність не можна трактувати як суто лінгвістичне або виключно психологічне явище. Мовна компетентність суб'єкта (мовника, носія мови) є основою та джерелом розвитку таких типів компетентностей, як комунікативна, психолінгвістична, соціолінгвістична, а також культурологічна, когнітивна тощо. Що стосується культурної компетенції у вузькому розумінні цього поняття, то необхідно виходити з того, що вона є комплексом, який включає норму загальносоціальної ерудованості людини в даному середовищі, сукупність правил, зразків, законів, звичаїв, заборон, етикетних настанов та інших регулятивів поведінки, вербальних і невербальних мов комуніціювання, систему загальноприйнятих символів, світоглядних підстав, ідеологічних і ціннісних орієнтацій, безпосередніх оцінок, соціальних і міфологічних ієрархій тощо. Водночас виділяються такі структурні складові феномена культурної компетентності, як форми реалізації компетенцій: компетентність відносно інституційних норм соціальної організації; компетентність відносно конвенціональних норм соціальної та культурної регуляції; компетентність відносно короткочасних, але актуальних зразків соціальної престижності; компетентність, що виражена на рівні повноти та свободи володіння мовами соціальної комунікації. Соціальна компетенція, таким чином, має розглядається як система знань про соціальну дійсність, система складних соціальних умінь і навичок взаємодії, сценаріїв поведінки в типових соціальних ситуаціях, що дозволяють швидко й адекватно адаптуватися до суспільних змін і соціальних обставин, приймати рішення зі знанням справи, з огляду на сформовану кон'юнктуру. З особистісної точки зору, соціально компетентна особистість через опанування компетенціями повинна мати розвинену ціннісну основу, зокрема відповідальність як перед суспільством, соціальним оточенням, так і перед собою за власну самореалізацію. На відміну від поки що існуючої вітчизняної недооцінки соціальних і культурних аспектів життя ВНЗ, внаслідок

чого багато сучасних тенденцій університетської освіти скоріше гальмують, ніж стимулюють розвиток компетенцій [4, 212-213], в документах міжнародних культурних і освітніх організацій питання соціальної компетенції займають одне з чільних місць. У матеріалах ЮНЕСКО наводиться низка соціальних компетенцій, які розглядаються як бажаний результат освіти. Для різних видів діяльності дослідники виділяють різні види компетентності. Стосовно мовної компетенції/компетентності Рада Європи виділяє стратегічну, соціальну, соціолінгвістичну та навчальну її форми. У доповіді міжнародної комісії з освіти для XXI ст. «Освіта: прихований скарб» Ж. Делор сформулював «чотири стовпи», на яких ґрунтується освіта: навчитися пізнавати, навчитися діяти, навчитися жити разом, навчитися жити [1]. Власне їх можна вважати глобальними соціальними компетентностями. Згідно однієї з них треба «…навчитися діяти, з тим, щоб отримати не лише професійну кваліфікацію, але і в більш широкому сенсі компетентність, яка дає можливість долати різні численні ситуації і працювати в групі» [1, 7]. На симпозіумі в Берні за програмою Ради Європи було поставлено питання про те, що для реформ освіти істотним є визначення ключових, соціальних компетенцій, які мають сприяти збереженню демократичного суспільства, забезпеченню мультилінгвізму, відповідати новим вимогам ринку праці та економічним перетворенням [4]. У проекті Ради Європи «Середня освіта для Європи» було визначено п'ять груп ключових компетенцій, формуванню яких надається важливе значення в підготовці молоді [2]:

- політичні та соціальні компетенції, здатність взяти на себе відповідальність, спільно виробляти рішення і брати участь у його реалізації, толерантність до різних етнокультур і релігій, прояв спряженості особистих інтересів з потребами підприємства та товариства, участь у функціонуванні демократичних інститутів;
- міжкультурні компетенції, що сприяють позитивним взаєминам людей різних національностей, культур та релігій, розуміння та взаємоповага;
- комунікативна компетенція, яка визначає володіння технологіями усного та письмового спілкування різними мовами, в тому числі й комп'ютерного програмування;
- соціально-інформаційна компетенція, яка характеризує володіння інформаційними технологіями та критичне ставлення до соціальної інформації, поширюваної ЗМІ;
- персональна компетенція як готовність до постійного підвищення освітнього рівня, потреба в актуалізації і реалізації свого особистісного потенціалу, здатність самостійно здобувати нові знання та вміння, здатність до саморозвитку.

У загальноєвропейському проекті TUNING поняття компетенції включає знання і розуміння (теоретичне знання академічної галузі, здатність знати і розуміти), знання як діяти (практичне й оперативне застосування знань у конкретних ситуаціях), знання як бути (цінності як невід'ємна частина способу сприйняття та життя з іншими в соціальному контексті). Ключовими компетентностями для Спільноти в Європейській довідковій рамковій структурі для навчання впродовж життя названо: спілкування рідною мовою; спілкування іноземними мовами; математична компетентність та базові компетентності в галузі науки та техніки; цифрова обчислювальна компетентність; уміння вчитися; соціальна компетентність і громадянська компетентність; ініціативність та підприємливість; культурна освіченість та виразність. Реалізація зазначених прагнень стикається з негативними соціокультурними процесами глобального рівня розповсюдження. Зважаючи на це, Е. Морен у своїй доповіді ЮНЕСКО «Освіта в майбутньому: сім невідкладних задач» [7] так сформулював передумови виникнення компетенцій, що відповідають вимогам освіти майбутнього: подолати сліпоту розуму та ілюзій, оволодіти принципами належного пізнання, розуміти людські умови буття, навчати земній ідентичності, не боятися невизначеностей, навчати взаєморозумінню.Рівень вирішення проблем культурної компетенції у вищій освіті є ознакою її життєздатності. Він визначає ключові аспекти стосовно вимог до освіти та шляхів їх вирішення під кутом зору понять «компетенція» та «компетентність», які співвідносяться між собою як зміст і особистісна форма його прояву. Вплив обставин, що породжують дискурс стосовно культурної компетенції у вищій освіті, внаслідок її міжпредметної природи, можуть бути взаємно узгоджені лише за умови, коли культура розглядається як внутрішня форма творчого життя. Трансформаційні культурні зміни сучасності обумовили провідну роль ключової, соціально-культурної компетенції. При вирішенні її є орієнтація компетенцій на долання сліпоти розуму та оволодіння належними принципами пізнання, розуміння людських умов буття, відсутність страху перед непередбачуваним, засвоєння етики людського роду. Одна з перспектив подальшого дослідження теми статті виходить із тих парадигмальних аспектів Закону України «Про вищу освіту», згідно яких компетенції втілюються в особистостях і створюють у них системне ціле. Тому доцільно здійснити низку досліджень цього цілого з позицій холізму, тобто органічної єдності складових системи компетенцій, їх взаємопроникнення та впливу один на одного, набуття ними таких нових якостей, які мають втілитися в особистості студента як майбутнього фахівця.

Література

1. Делор Ж. Образование: сокрытое сокровище / Ж. Делор. – Париж: UNESCO, 1996. – 31 с.

2. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи / Н. М. Бібік, Л. С. Ващенко, О. І. Локшина [та ін.] ; під заг. ред. О. В. Овчарук. – К. : КІС, 2004. – 112 с.

3. Про вищу освіту. Закон України від 01.07.2014 р. д.№ 1556–VII. // Офіційний вісник України. – 2014. – № 63. – с.7.

4. Равен Д. Компетентность в современном обществе: выявление, развитие и реализация / Д. Равен. – М. : Когито-Центр, 2002. – 396 с.

5. Хуторской А. В. Ключевые компетенции как компонент личностно-ориентированного образования / А. В. Хуторской // Народное образование. – 2003. – № 2. – С. 58–64.

6. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.): монографія / В. М. Шейко. – Х.: Основа, 2001. – Т. 1. – 518 с.

7. Morin E. Les sept savoirs necessaries a ledication du future / E. Morin. –Paris: UNESCO, 1999. – 67 p.

References

1. Delor G. Obrazovanie: socritoe socrovishe / G. Delor. — UNESCO, 1996.— 31 s.

2. Kompetentnisniy pidhid u suchasniy osviti: svitoviy dosvid ta ukrainski perspektivi / N.M. Bibik, L.S. Vaschenko, O.I. Lokshina [ta insh.]; pid zag .red. O.V. Ovcharuk.– K.: KIS, 2004.– 112 s.

3. Pro vichu osvitu. Zakon Ukraini vid 01-07/2014, d № 1556–VII // Ofitsiiniy visnik Ukraini. — 2014. — №63, s. 1728.

4. Raven D. Competentnost v sovremennom obshestve: viyavlenie, razvitie i realizaciya / D. Raven. — M. : Kogito–Centr, 2002. — 396 s.

5. Khutorskoy A. V. Cluchevie competencii kak komponent lichnostno-orientirovannogo obrazovaniya / A. V. Khutorskoy // Narodnoye obrazovanie. — 2003. — № 2. — S. 58–64.

6. Sheyko V. M. Cultura. Civilizaciya. Globolizaciya (kinec XIX pochatok XXI st.). U 2 т. T. 1: monografiya / V. M. Sheyko. — Kh. : Osnova, 2001. — 518 s.

7. Morin E. Les sept savoirs necessaries a ledication du future / E. Morin. – Paris: UNESCO, 1999. – 67 p.

УДК 168.522

Копієвська Ольга Рафаілівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри менеджменту
соціокультурної діяльності та
зовнішньокультурних зв'язків
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНА МАТРИЦЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

У статті розглядається культурна матриця як історичний артефакт, як певне свідчення культурного розвитку світу, етносу, народу, окремо взятої людини. Матриця аналізується як джерело, першооснова та першопричина, як початкова форма або структура національної культури. Визначаються ознаки культурної матриці та інституційні механізми її збереження.

Ключові слова: *матриця, культурна матриця, ціннісні коди, культурні трансформації.*

Копиевская Ольга Рафаиловна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедры менеджмента социокультурной деятельности и внешнекультурных связей Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Культурная матрица в контексте современного культуротворения

В статье рассматривается культурная матрица как исторический артефакт, как некое свидетельство культурного развития мира, этноса, народа, отдельно взятого человека. Матрица анализируется как источник, первооснова и первопричина, как начальная форма или структура национальной культуры. Определяются признаки культурной матрицы та институционные механизмы ее сохранения.

Ключевые слова: матрица, культурная матрица, ценностные коды, культурные трансформации.

Kopiyevska Olga, Ph.D., Associate Professor, Head of Management of Social and Cultural Activities and Foreign Cultural Relations Chair of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The cultural matrix in the context of modern culture creation

The present article considers the cultural matrix as a historical artifact, as some evidence of development of the cultural world of the ethnic group, nation, individual. The matrix is analyzed as the source, the first principle and cause, as the original form or structure of the national culture. Cultural matrix signs are analyzed, institutional mechanisms of conservation are defined.

Key words: matrix, the cultural matrix, value codes, and cultural transformation.

© Копієвська О. Р., 2015

Сьогодні існують дві полярні концепції світового порядку: тенденція глобалізму (шляху глобалізації), що виявляється в культурному імперіалізмі, і «трайболізації» (Б. Барбер, Р. Робертсон, А. Оліва, В. Личковах), пов'язаної з етнічним партикуляризмом, нарцисизмом і національно-культурною автаркією. Як зазначає український філософ В. Личковах, поняття «трайболізація» було запроваджено для позначення процесів, протилежних глобалізації, а саме «намагання деяких націй обмежити свій цивілізаційно-культурний простір лише рамками своєї етнічно-територіальної спільноти, дослівно кажучи, "племінними" особливостями [8, 4]. Слід зауважити, що проблема трайболізації, так само, як і проблема глобалізації, є актуальною для сучасної України, адже ці дві тенденції сьогодні перебувають, так би мовити, у стані боротьби. Причому боротьба відбувається у трьох напрямках – у бік злиття із західним, «атлантичним» світом, у бік злиття з так званим «руським миром» і в бік збереження своєї національної ідентифікації шляхом певної самоізоляції, родової обмеженості українського етносу. Тому можна стверджувати, що не тільки у світі, а й в Україні посилюються процеси пошуку власних шляхів цивілізаційного розвитку.

Глокальність як регіональний сценарій глобалізаційних процесів, а також процеси трайболізації актуалізують проблему збереження культурної матриці. Саме культурна матриця розглядається як історичний артефакт, певне свідчення культурного розвитку світу, етносу, народу, окремо взятої людини. «Матриця» – це є джерело, першооснова та першопричина, яка має прояв у певній формі. Матриця як початкова форма або структура будь-якого об'єкта визначає всі наступні форми його розвитку, набір функцій, сфер застосування та ступенів сумісності з іншими об'єктами.

Так, визначаючи характерні ознаки цивілізаційної матриці, В. Ніконов бере за основу її соціокультурну складову, яка проявляється в: місці проживання, особливо в період зародження суспільств і цивілізацій; стійких рисах суспільно-політичної організації, взаєминах між державою та суспільством; психологічному відчутті приналежності до цієї спільноти; усвідомленні елітами геополітичної спільності; особливостях культури, її традицій; системі цінностей; поведінці, яка породжена ментальністю; мовній і расовій близькості; у сформованій системі взаємодії із зовнішнім світом [8]. Представлені В. Ніконовим ознаки цивілізаційної матриці можна розуміти як вихідну модель культурної матриці, яка характеризується приналежністю до певного суспільства, країни, території, культури, традицій, мови, поведінки. Вчений пов'язує культурну матрицю з ціннісними кодами. Досліджуючи культурну матрицю як основу успішної модернізації, науковець зазначає, що саме ціннісні коди відрізняють успішні нації. Проаналізувавши світові теорії, В. Ніконов акцентує увагу на двох важливих складових культурної матриці, а саме: прогресивній та статичній. На думку автора, саме відмінності у вищезазначених культурах дозволяють змінювати культурну матрицю. До таких відмінностей відносяться: орієнтація в часі, що дозволяє налаштовуватися на майбутнє та враховувати історико-культурне минуле в реальному сьогоденні; ставлення до роботи як передумова життєвих досягнень; успіхи на роботі й творчість є джерелом не тільки добробуту, а й самоповаги; ощадливість як шлях до заощаджень, інвестицій і достатку в прогресивних культурах і тенденція до марнотратства і/або рівність у бідності – у статичних; освіта – обов'язкова умова успіху та культурної розбудови; особисті здобутки та заслуги як центральний фактор просування національного культурного продукту; соціалізація як важлива форма об'єднання в спільноти (від сім'ї – до нації); етичні норми, закон і правосуддя як основа реалізації культурних прав [8].

На основі наукових досліджень і публікацій інших авторів можна зробити висновок, що словосполучення «культурна матриця» у вітчизняній культурологічній науці використовують досить епізодично. Сьогодні це швидше певний образ, ніж розроблена категорія. Натомість, «культурна матриця» є активним об'єктом уваги філософської думки. Так, саме з позиції філософського підходу «культурну матрицю» розглядають як певну таблицю, шкалу цінностей-вад, світорозуміння, етичних норм і правил поведінки, що характеризує той чи інший стереотип людини. Як зазначалося вище, процеси глобалізації пов'язані з постмодерністською парадигмою. Усвідомлюючи інтенції посткультури щодо трансформаційних процесів, зрозумілим стає й те, що під трансформацію (деконструкцію) підпаде й поняття «культурна матриця». Саме на цьому наголошує М. Можейко, пов'язуючи її з нелінійною динамікою. Саме глобалізація у своїй інтенції формує так званий новий світ, який є нелінійним і більш чітко визначається мовою нелінійної динаміки. На нашу думку, цей процес потребує додаткового обґрунтування, оскільки глобалізація є складним, еволюційним процесом, який перебуває в постійному русі та не має чітких параметрів. Своєю чергою, нелінійна динаміка як міждисциплінарна наука використовує для опису систем нелінійні моделі та містить у собі теорію стійкості, теорію динамічного хаосу, ергодичну теорію, теорію інтегрованих систем. Інакше кажучи, нелінійність оточує нас навколо та характеризується певним хаосом. Саме тому М. Можейко, досліджуючи становлення концепції нелінійних динамік у сучасній культурі, наголошує на єдності процесу, його взаємозалежності, що реалізується за допомогою паралельного розгортання двох своїх напрямів: природничо-наукового (дисциплінарний розвиток синергетики) і гуманітарного (формування дослідницьких матриць нелінійного опису об'єкта). На думку теоретика, це трансформує сучасну культурну ситуацію, об'єктивно зумовлюючи змістовні зміни культурних матриць сучасного знання та парадигмальні зрушення стилю мислення.

Парадигмальні зрушення М. Можейко позначає так: відмова від класичного розуміння детермінізму, заснованого на ідеї каузальності та від ідеї зовнішньої причини як чинника детермінації; радикальна критика універсалізму й актуалізація значущості одиничної та унікальної події, що зумовлює актуалізацію ідеографічного методу пізнання; уведення в основу природничо-наукових і гуманітарних дослідницьких програм презумпції темпоральності як фундаментальної характеристики досліджуваної

предметності [7, 290–292]. Отже, породжені глобалізацією процеси нелінійної динаміки певним чином змінюють і стиль мислення багатьох суб'єктів культурних відносин. Культурні трансформації призвели до певного нерозуміння значення та ролі унікальності культури, яка є основою культурної матриці. Відповідно до цього по-різному осмислюється значення культурної матриці в сучасному культуротворчому процесі. Таке розуміння часом діаметрально протилежне, що породжує певне непорозуміння між представниками різних культур, спричинюючи тим самим так званий культурний хаос. У контексті сучасних проблем культурну матрицю розглядають як основу розвитку альтернативної культури інформаційного суспільства. Саме під впливом інформаційних потоків, викликаних інтернет-технологіями змінюється комунікативна функція культури. Базові основи культурної матриці втрачають свою цінність у зв'язку з відсутністю так званого «живого спілкування» людини з людиною. Саме тому в сучасному міждисциплінарному науковому дискурсі актуалізується питання щодо подолання негативних процесів, які зумовлені сучасними інформаційними процесами і породжують так звану «нову культурну матрицю», або «глобальну культурну матрицю».

Усе частіше, досліджуючи феномен культурної матриці, науковці розглядають її як систему індивідуальної та групової поведінки людей у межах того чи іншого культурного простору на різних рівнях його інтерпретації (локальному, регіональному, національному, глобальному). На думку вчених, саме за допомогою культурної матриці зручно досліджувати механізми, що впливають на трансформацію історико-культурної пам'яті кожного конкретного соціуму [11]. Натомість представники культурологічних течій розглядають культурну матрицю в аксіологічному аспекті. На думку науковців, цінність культурної матриці проявляється в її індивідуальності, неповторності. Вона характеризується власним менталітетом, має свою систему, істину, пізнання, філософію, світосприйняття, тип релігії та певні стандарти святинь, мораль і кодекси поведінки, характерні тільки для певної спільноти форми прояву мистецтва й творчості. Дослідження науковців об'єднані думкою, що всі цінності культурної матриці в їх різноманітті логічно та функціонально взаємодоповнюють і взаємозалежать одна від одної. Їх підтримують і розуміють більшість членів суспільства, сприймають як єдине ціле, передають із покоління в покоління. Інтеграція цінностей забезпечує стабільність у суспільстві [4, 212].

Розглядаючи культурну матрицю в її глобальному контексті, науковці наголошують на її унікальній культуроохоронній складовій, а саме здатності зберігати все те, що було набуто предками. На думку Є. Баркової, культурна матриця, задана просторово-часовому континууму, повинна вбудовуватися в порядок минулого та підпорядкувати його не тільки нормам відносної стійкості, а й нормам сенсу, загальнолюдських цінностей, людяності та гуманізму. На думку теоретика, континуум у такому контексті являє собою таку форму буття культури, у якій на основі єдності її простору й часу забезпечується специфіка змісту, відносна автономність і самодостатність культури, її цілісність, внутрішня органічність. Саме завдяки континууму культура здатна виявляти, об'єктивувати свій внутрішній, віртуально реальний зміст, свій потенціал і тим самим будувати реальність історичного процесу. На думку вченої, саме континуум культури отримував свою стійку форму буття через організацію життєдіяльності цих суб'єктів, виражену в єдності їхньої мови та менталітету, які є характерними для культурної матриці будь-якого народу. При цьому, визначаючи периферійний статус культури в її локальному прояві, науковець наголошує на трансформаційних процесах, які характеризуються певним послабленням її можливостей впливати на свідомість і поведінку людей, забезпечуючи при цьому її визначальний, домінуючий статус у національній культурній матриці. Визначення останньої, як зауважує теоретик, у сучасному світі виявляється досить проблематичним [1].

Аналізуючи феноменологічність культурної матриці, науковці та практики визначають її нерозривний взаємозв'язок з так званою базовою культурою. Низка досліджень об'єднана думкою про те, що саме базова культура є основою культурної матриці, зміна якої може призвести до зникнення культурної ідентичності, втрати особливих рис культурної ментальності. Історично склалося, що більшість країн СНД розвивалися довгий час під радянською ідеологією, тому саме базова культура кожної так званої республіки майже не мала властивих особливостей. Колективізм радянської культури почасти перегукувався з колективізмом традиційного способу життя радянської людини. Розпад Радянського Союзу актуалізував питання становлення базової культури кожної країни. Втім, слід наголосити, що процес відновлення відбувався в багатьох країнах повільно. Занадто часто посиланнями на повільне відновлення базової культури, незмінність радянської культурної матриці, непорушність тих традицій влада в країнах таким чином виправдовувала власну неспроможність відбудувати характерний своїй країні культурний простір і пояснювала владний, політичний, ідеологічний застій.

Проте під впливом часу, трансформаційних процесів, які відбувалися у світі, радянська культура змінювалась під впливом масової західної й американської культурної індустрії. Перед багатьма країнами постала нагальна проблема, що була зумовлена створенням і відновленням базової культури, системи цінностей, які б характеризували ту самобутність та індивідуальність, яка властива саме цьому народу й нації. Головним завдання нової базової культури стало саме запровадження в усі сфери буття норм і правил поведінки, заснованих на власній, характерній для конкретного суспільства ментальності, індивідуальності для широких верств населення. Нова базова культура мала стати важливою частиною розвитку кожної країни. В основі кожної базової культури повинен бути національний ідеал, що формує громадянина-патріота, який володіє певним набором національних властивостей і здатний використовувати їх як важливий культуротворчий ресурс. Історія розвитку більшості країн світу свідчить, що саме опора на національну базову культуру в її розвитку стала основою відродження країни.

Питання відродження та популяризації культурної матриці українців актуалізують молоді вітчизняні науковці. Цікавою є думка О. Мельничук, котра вбачає роль культурної матриці України не тільки в процесах зберігання досвіду попередніх генерацій і знанні, а й відкиданні негативних травматичних нашарувань, спрямовуванні думки та енергії на позитив, постійному збагаченні новими проявами творчості, що дозволить сформувати нову свідомість нації. Відповідаючи на питання, хто має збагачувати культурну матрицю України, О. Мельничук наголошує на ролі та значенні творчих особистостей, адже саме справжній творець є «підключеним» до універсальної культурної матриці. Актуалізується й питання функції держави щодо культурної матриці, усуваючи з цього поняття процес керування та використання її в політичних цілях. Відповідь вбачають в активній культурній діяльності в суспільстві, результатом якої має стати збагачення культурної матриці, її популяризація як у межах країни, так і в світі [6].

Тож, О. Мельничук притримується елітарної концепції щодо, так би мовити, творців «національної культурної матриці». Безумовно, авторка не є першопрохідцем, сучасна українська елітологія доволі розвинена, витоки її пов'язані з ім'ям В. Липинського та Д. Донцова. Саме на обґрунтування активної ролі еліти в соціально-історичному процесі, її функції творця історії, носія неперервності національної духовної традиції спрямовані соціально-філософські концепції цих теоретиків. Сьогодні в Україні питання національної еліти, у тому чи іншому аспекті, піднімають такі українські теоретики, як О. Апанович, З. Атаманюк, К, Баранцева, Л. Бевзенко, І. Белебехи, Р. Береза, А. Бичко, І. Бичко, О. Білий, С. Білоконь, С. Бондарук, Д. Вид-рін, С. Вовканич, Б. Гаврилишин, О. Гарань, В. Горський, С. Грабовсь-кий, О. Донченко, Ю. Єлісовенко, А. Єрмоленко, Н. Жукова, О. Злобіна, Б. Кухта, М. Лавринович, О. Лазаренко, В. Малахов, І. Надольний, В. Полохало, М. Попович, В. Скуратівський, В. Танчер, В. Тихонович, В. Чорноволенко, М. Шульга та ін.

Слід наголосити, що розуміння «культурної матриці» як базової культури, що ґрунтується на національному ідеалі, водночас є ґрунтом локальних особливостей культури і небезпекою для появи трайболізації, пов'язаної, як уже зазначалося, з етнічним партикуляризмом, нарцисизмом і національно-культурною автаркією. Яскравий приклад цього бачимо в роботах І. Белебехи «Українська еліта» та «Честь України». І. Белебеха наголошує на тому, що «держава Україна без національної еліти біля керма – не національна держава; народ, нація без національної еліти – збіговисько безбатченків, а суспільство – конгломерат космополітів; релігійні діячі без національної еліти – каста лжепророків» [2, 5].

Безумовно, без еліти неможливий розвиток ані державний, ані мистецький, ані науковий. Проте у XXI столітті – столітті глобалізації, «коли весь світ живе, спілкуючись один з одним, прагне до інтеграції, коли майже всі політичні й економічні питання вирішуються завдяки "світовому співтовариству", вимагати обмежити свій народ рамками однієї держави, проголошувати, що космополітизм заважає державності – це прямий шлях до тоталітаризму» [3, 63–64]. Можна погодитися з Н. Жуковою, котра зауважує, що є ще одна позиція І. Белебехи, яка викликає протилежні відчуття: автор наголошує на тому, що в українському суспільстві завжди існувала національно-конгломеративна еліта, тобто сукупність представників різних національностей: «Елітні представники інших національностей, що діяли і діють на користь України, автоматично входять до складу української патріотичної еліти. ...Зрадниками можуть бути тільки свої, чужі супротивники завжди були й будуть ворогами. Дорікати ворогам за те, що вони вороги – нелогічно. Їх треба усунути» [2, 13]. Незрозуміло тільки з праці І. Белебехи, що робити з тою спадщиною, яку залишили після себе «вороги», наприклад з Андріївською церквою, яку «побудував» «ворог» В. Раст-реллі? [3, 64].

Отже, сьогодення актуалізувало питання важливості та вагомості культурної матриці в процесі об'єднання українців. Як вона пливає на позиціювання України у світі? Чи сумісна українська культурна матриця з цінностями сучасної цивілізації, тобто цінностями демократичного розвитку, індивідуальної відповідальності, вільної конкуренції? Якою мірою культурна картина світу впливає на реальне існування культурної матриці України? Який її потенціал і мотивації для розвитку та позиціювання себе в культурному європейському та світовому просторі? Українська сучасна реальність поставила ряд запитань, що потребували й потребують відповідей, а саме: що є базовою культурою України; яка її роль, місце та значення у вітчизняній культурній матриці; чим є Україна, її регіони з історико-культурного погляду: європейською державою з власним, незалежним вектором розвитку чи частиною так званого «руського миру»? Як зазначалося вище, під поняттям «культурна матриця» маємо на увазі латентну систему інформаційних кодів, що відповідають певним властивостям та ознакам реальності, комбінація яких формує програму її розвитку. На наш погляд, культурна матриця виражена в таких первинних проявах, а саме: національному культурному надбанні, культурних благах і цінностях, моделях культурної поведінки (звичаях, традиціях тощо). Спробуємо охарактеризувати види культурної матриці більш детально, з позиції організаційно-правових засад їх регуляції. Так, національне культурне надбання в правовому полі України визначається як сукупність унікальних культурних цінностей, об'єктів культурної спадщини, що мають виняткове історичне значення для формування культурного простору України [9]. Своєю чергою, під культурними цінностями розуміють об'єкти матеріальної та духовної культури, що мають художнє, історичне, етнографічне й наукове значення та підлягають збереженню, відтворенню й охороні відповідно до законодавства України [10]. Як важливий вид трансляції культурної матриці культурна спадщина являє собою сукупність усіх матеріальних і духовних культурних досягнень суспільства, його історичний досвід, соціальний капітал, що зберігається в арсеналі національної пам'яті. Як

важлива складова розвитку будь-якої цивілізації культурна спадщина формує особливий національний менталітет, затверджує спадкоємність духовних, моральних, етичних і гуманістичних цінностей. Славетна культурною спадщиною держава має всі підстави для національної самоповаги та світового визнання. Не менш важливою формою прояву культурної матриці є культурні блага та цінності, виражені в товарах і послугах, що виробляють у процесі провадження діяльності у сфері культури для задоволення культурних потреб громадян. Складність визначення та розуміння «культурних благ і цінностей» полягає в їхньому умовному характері. Культурні блага та цінності визначаються своєю індивідуальністю, неповторністю, здатністю задовольняти найрізноманітніші культурні потреби людини. Культурні блага не можна ототожнювати з іншими людським цінностями, які характеризуються серійним виробництвом. Вони визначаються винятковою споживчою вартістю, що приносить користь людині, задоволення, бажання творити та творчо розвиватися. Унікальність культурних благ і цінностей полягає в їх неповторності, а самі вони не створюються заново. Кожне культурне благо та цінність, при їх споживанні, проявляються по-новому та викликають нові емоції й відчуття. У культурних благах і цінностях, виражених у певному продукті, відсутня взаємозамінність, оскільки кожен продукт не повторний і має настільки специфічну споживчу вартість, що його не можна замінити іншим. Ніхто не може передбачити життєвий цикл культурного продукту. Більше того, неможливо й передбачити, який культурний продукт буде зроблений і, відповідно, який споживчий ефект він матиме. Сучасна вітчизняна реальність характеризується відсутністю чіткого розуміння та належної підтримки вітчизняного культурного продукту. Відкритість суспільства призвела до різкого підвищення попиту на продукт західної та американської культур та зниження попиту на вітчизняний продукт. Культурні послуги, які надають вітчизняні соціокультурні інститути, визначаються не завжди якісними продуктами й послугами та зависокою вартістю, що унеможливлює споживання їх більшістю громадян.

Таким чином, створення культурних благ і цінностей наповнює культуру новим змістом, тим самим надає нове дихання національній культурі та збагачує світову культурну матрицю. Особливо важливе місце в культурній матриці належить нематеріальній культурній спадщині, яка проявляється у звичаях, формах показу та вираження, знанні, навичках, що передаються від покоління до покоління, постійно відтворюються спільнотами та групами під впливом їхнього досвіду та саморозвитку, оточення, взаємодії з природою, історії та формують у них почуття самобутності й наступності, сприяючи таким чином повазі до культурного розмаїття та творчості людини. Саме елементи нематеріальної культурної спадщини мають вагомий вплив на формування поведінкових звичок людини, споживання культурних благ, культури побуту, культури спілкування. Сформовані моделі культурної поведінки стають частиною життя всіх важливих сфер людського буття.

Одними з перших звернули увагу на цю проблему та зрозуміли важливість значення цих потреб економічно високорозвинені країни Європи, такі як Франція, Великобританія, Швеція. Перш за все, це було пов'язано з різким зростанням рівня промислового виробництва, у результаті чого відбувся чіткий розподіл робочого і неробочого часу. У міру збільшення частки вільного часу зростало і його соціальне значення. Одним із головних елементів формування культурної матриці є її правовий супровід. Саме правове регулювання як один із різновидів владного впливу, у широкому розумінні цього слова, яке становить важливу складову діяльності будь-якої спільноти, зокрема її правотворчих і правозастосовних органів, має неабияке значення для формування культурної цілісності сучасної демократичної співдружності. Європейське правове поле, яке регулює процес становлення її загальної культурної розбудови, обумовлений об'єктивними та суб'єктивними чинниками, такими як: рівень зрілості та стійкості суспільних відносин, рівень соціальної структури суспільства, стан економічного розвитку суспільства. Останнє являє собою систему різноманітних юридичних засобів: норм права, юридичних фактів, правових відносин, встановлення право- та дієздатності осіб і правового статусу громадян, визначення компетенції владних органів, правового становища громадянина, громадських організацій, юридичних осіб та інших суб'єктів. Розвиток і підтримка культурної матриці, її правовий захист, економічна стабільність і суспільне визнання призводить до забезпечення головного принципу ЄС, а саме: збереження культурної самобутності, при цьому посилення культурної цілісності європейської спільноти, її культурного простору, задоволення та реалізація культурних прав людини. Практична реалізація цілком залежить від прийнятих дієвих нормативно-правових актів, які регулюють суспільні відносини у сфері культури. Слід наголосити, що навіть активний наступ американського масового культурного продукту не зміг зломити та пошкодити основу національних культурних матриць. Більше того, масова культура в різних формах її прояву при вагомій державній підтримці не змогла витіснити кращі зразки національних культур. Уряди вищерозглянутих країн спромоглися дієвими організаційно-правовими засобами зберегти базові елементи культурної матриці, і в деяких випадках надати їй статус елітарної.

Беззаперечним залишається ствердження, що ідеальної моделі культурної матриці немає. Кожна країна формує свої методи і форми її прояву, механізми підтримки та розвитку. Втім, порівнюючи здобутки та прорахунки наявних моделей, слід наголосити, що кожна країна може взяти на озброєння певні механізми та заходи, випробувавши їх на практиці. Так, досвід країн ЄС відкриває перед Україною нові можливості, проте актуалізує нові вимоги до культурної розбудови держави. Відсутність дієвих механізмів, чітких завдань і відповідних дій щодо збереження, розвитку та популяризації культурної матриці в її глобальному, глокальному, локальному контексті можуть призвести до часткової чи повної втрати культурної ідентичності й унікальності, що спричинить культурне та духовне зубожіння людини, етносу, народності.

Література

1. Баркова Е. В. Культурна матриця глобалізації [Електронний ресурс] / Е. В. Баркова. – Режим доступу: http://spkurdyumov.ru.

2. Белебеха І. О. Українська еліта / І. О. Белебеха. – Х. : Березіль, 1999. – С.5-12.

3. Жукова Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики : дис. … доктора культурології : 26.00.01 / Наталія Анатоліївна Жукова. – К., 2011. – С.63-64.

4. Иконникова С. Н. История культурологических теорий / С. Н. Иконникова. – СПб. : Питер, 2005. – С.212.

5. Личковах В. А. Повернення Європи? (Філософські та культурно-антропологічні засади «універсалізму» як альтернативного, «панєвропейського» шляху глобалізації) / В. А. Личковах, М. В. Ольховик // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету ім. Т. Г. Шевченка. – Чернігів : ЧДПУ, 2002. – Вип. 14. – С. 4.

6. Мельничук О. Другий Український фронт [Електронний ресурс] / О. Мельничук // Українська правда життя. – 2015. – 29 січ. – Режим доступу: http://life.pravda.com.ua.

7. Можейко М. А. От «этики кодекса» к «этике творчества»: трансформация нравственного сознания в современной культуре / М. А. Можейко // Творческое наследие семьи Рерих в диалоге культур : философские аспекты осмысления. – Мн. : Технопринт, 2005. – С. 290-292.

8. Ніконов В. Культурна матриця успішної модернізації [Електронний ресурс] / В. Ніконов. – Режим доступу : http://izvestia.ru/news.

9. Про культуру [Електронний ресурс] : Закон України від 14.12.2010 № 2778-VI // Відомості Верховної Ради України. – 2011. – № 24. – С. 168. – Режим доступу: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/2778-17.

10. Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей [Електронний ресурс] : Закон України від 21.09.1999 № 1068-XIV // Відомості Верховної Ради України. – 1999. – № 48. – С. 405. – Режим доступу: http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/1068-14.

11. Шумська І. Культурна матриця як спосіб виявлення національної ментальності [Електронний ресурс] / І. Шумська. – Режим доступу: http://www.istpravda.ru/bel/research.

References

1. Barkova E.V. Cultural matrix of globalization [electronic resource] / E.V. Barkova. – Access: http://spkurdyumov.ru. – Heading from the screen.

2. Belebeha I.O. Ukrainian elite / I.O. Belebeha. – H.: Berezil, 1999. – P.5-12.

3. Zhukova N.A. Elitism as a component of culture creation: the experience of non-classical aesthetics: Thesis. Doctor of Cultural Studies: 26.00.01 / Natalia A. Zhukova. – K., 2011. – P.63-64.

4. Ikonnikova S.N. History of cultural theories / S.N. Ikonnikova. - 2nd ed., Rev. and add. – SPb. : Peter, 2005. – P. 212.

5. Lychkovah V.A. Back in Europe? (Philosophical, cultural and anthropological foundations of "universalism" as an alternative, "paneuropean" way of globalization) / V.A. Lychkovah, M.V. Olhovyk // Chernihiv State Pedagogical University Bulletin. Shevchenko: Coll. articles. – Chernigov: CHDPU, 2002. – Vol. 14 – P. 4.

6. Melnychuk O. Second Ukrainian Front [Electronic resource] / O. Melnychuk Ukrainian // true life. – 2015. – 29 January. - Access method: http://life.pravda.com.ua. – Heading from the screen.

7. Mozheiko M.A . Here "ethics code" for "ethical creativity": Transformation of moral consciousness in the modern culture / M.A. Mozheiko // Creative heritage of Roerich family in dialogue of cultures: philosophical aspects of comprehension Sat. scientific. labor. – App. : Tehnoprynt, 2005. – P. 290-292.

8. Nikonov V. Cultural matrix of successful modernization [Electronic resource] / V. Nikonov. - Access method: http://izvestia.ru/news. – Heading from the screen.

9. About culture [electronic resource]: Law of Ukraine from 14.12.2010 № 2778–VI // Supreme Council of Ukraine. – 2011. – № 24. – Art. 168. - Access: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/2778-17 -–Heading from the screen.

10. About export, import and return of cultural property [electronic resource]: Law of Ukraine of 21.09.1999 № 1068-XIV // Supreme Council of Ukraine. – 1999. – № 48. – Art. 405. – Access: http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/1068-14 - Heading from the screen.

11. Shumska I. The cultural matrix as a way to identify national mentality [electronic resource] / V. I. Shumsky. – Access: http://www.istpravda.ru/bel/research. - Heading from the screen.

ФІЛОЛОГІЯ

УДК 81'42.134.2

Шевченко Людмила Олексіївна,
кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов
економічного факультету
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ КОМПОНЕНТ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ В ІСПАНСЬКІЙ ПЕРІОДИЧНІЙ ПРЕСІ

У статті досліджено фразеологізми з національно-культурним компонентом у прагматиці публіцистичного тексту, виявлено їхні інформаційно-комунікативні властивості та образно-експресивні можливості використання у періодичній пресі, що сприяє створенню специфічної газетної образності та експресивності через включення їх у процес аргументації та соціальної орієнтації.

Ключові слова: *фразеологічна одиниця, національно-культурний компонент, фонові знання, образ-еталон, фразеологічний інтернаціоналізм.*

***Шевченко Людмила Алексеевна*,** кандидат филоологических наук, доцент кафедры иностранных языков экономического факультета Киевского национального университета имени Тараса Шевченко

Национально-культурный компонент фразеологизмов в испанской периодической прессе

В статье рассматриваются фразеологизмы с национально-культурным компонентом в прагматике публицистического текста, определяются их информационно-коммуникативные особенности и образно-экспрессивные возможности использования в периодической прессе, что способствует созданию специфической газетной образности и экспрессивности посредством их включения в процесс аргументации и социальной ориентации.

Ключевые слова: фразеологическая единица, национально-культурный компонент, фоновые знания, образ-эталон, фразеологический интернационализм.

***Shevchenko L`udmyla*,** Ph.D. in Philology, Associate Professor of Foreign Languages Department of Taras Shevchenko Kiev National University

The national and cultural component of phraseological units in the Spanish periodical press

The article considers phraseological units with the national and cultural component in the pragmatics of a journalistic text as well as defines their informational and communicative peculiarities and figurative possibilities of using in the periodical press, what influences the creation of specific newspaper expressivity through their including in the process of argumentation and social orientation.

Key words: a phraseological unit, a national and cultural component, background knowledge, an image model, phraseological cognate.

Аналізуючи функції образної фразеології у газетних текстах, ми можемо наголосити, що інформація, яку несе фразеологізм, найкраще виявляється у культурному контексті – конотативний компонент значення образної фразеологічної одиниці відображає національно-культурну (фонову) інформацію. Виявивши масив фразеологізмів національно-культурного характеру, ми можемо констатувати, що фразеологічна одиниця зазначеного типу є засобом побудови аргументованого повідомлення, створення культурно-семантичної моделі дискурсу, де відображається система цінностей, правила поведінки, моралі та світоглядні позиції певного соціуму.

Різним аспектам вивчення фразеологічних одиниць у газеті присвятили свої роботи такі вчені, як В.Г. Костомаров, Г.Я. Солганік, Н.Н. Кохтєв, А.П. Хмелевський, Ю.Ф. Прадід, З.А. Камбарова, О.М. Кисельов, Л.П. Жукова, Л.А. Баркова тощо. Серед робіт присвячених вивченню функціонування фразеологізмів іспанської мови у художній літературі назвемо дослідження Л.Г. Зернової, у якому аналізується контекстна реалізація фразеологізмів іспанської мови у творах Б. Переса Гальдоса, і дисертаційне дослідження Т.В. Цимбалюк, в якому подається зіставна характеристика семантико-стилістичних особливостей фразеологічних одииць на матеріалі роману Мігеля де Сервантеса «Дон Кіхот» у перекладі М. Лукаша.

Необхідно зауважити, що недостатньо досліджено фразеологізми як певні комунікативні одиниці. Важливим є також виявлення національної специфіки фразеологічних одиниць, оскільки, на думку багатьох вчених (Ю.Ю. Аваліані, М.М. Копиленко, Р.М. Попов), подібне дослідження може дати нові відомості про системну будову мови та зв'язки між фразеологією та культурою. Подібний підхід до вивчення фразеології з точки зору її національно-культурної своєрідності дозволяє показати, що фразеологія мови є джерелом та носієм різнорідної країнознавчої інформації. Неабиякого значення у цьому контексті набуває аналіз

© Шевченко Л. О., 2015

властивостей не тільки узуальних фразеологічних одиниць (без зміни елементів і структури), але й фразеологічних одиниць у процесі їх функціонування, оскільки специфіка мови відображається як в узуальних особливостях, так і в оказіональних (зі зміною складових елементів та структури фразеологічних одиниць) трансформаціях усталених мовних одиниць. Не менш актуальним є вивчення основних категорій стилістики фразеологічних одиниць – метафоричного (образного), емоційного, оцінного, експресивного та стильового (функціонально-стилістичного) значень, а також виявлення інформаційно-прагматичних властивостей фразеологізмів та їх ролі у процесі комунікації. В цілому існує необхідність подальшої розробки й уточнення системи класифікації сучасних фразеологічних одиниць, які використовуються в періодичній пресі.

Постановка завдання полягає у дослідженні фразеологізмів з національно-культурним компонентом у прагматиці публіцистичного тексту, що обумовлене необхідністю подальшого вивчення фразеологізмів у комунікативно-прагматичному аспекті, особливостей їх актуалізації у функціональних стилях мови (зокрема у газетно-публіцистичному стилі мовлення), недостатньою розробкою проблем стилістики фразеологічних одиниць іспанської мови в періодичній пресі.

У ході дослідження ми виявили окремий ряд фразеологізмів, за якими закріплений етноспецифічний комплекс інформації. Фразеологізм з національно-культурним компонентом передає культурно-історичні знання, тобто фонові знання. Фонові знання, що вбирають в себе систему світоглядних позицій, естетичних оцінок, норми мовленнєвого та поза мовленнєвого поводження, мають важливе значення для процесу комунікації.

Прикладом актуалізації фразеологічної одиниці є одиниця, стрижнем якої є неповторна образна основа: *«Ahora hay que buscar sustituto, y el que más suena es Viktor Jristenko, que ya fue vicepremier en el gobierno de Serguei Kiriyenko, a quien Yeltsin convirtió en cabeza de turco de la crisis financier de agosto de 2003»* («Тепер необхідно знайти заміну і такою заміною найвірогідніше стане Віктор Христенко, віце-прем'єр міністр в уряді Сергія Кирієнка, якого Єльцин зробив козлом відпущення під час фінансової кризи в серпні 2003») [1, 6].

Фразеологізм *cabeza de turco* («голова турка») має український відповідник «козел відпущення» (людина, на яку звалюють чужу провину, відповідальність за чиїсь негативні дії, вчинки), образна основа яких окреслює неповторну для іспанської та української мов манеру номінувати дійсність. Фразеологізми, що відображають типові уявлення, можуть виконувати роль еталонів, стереотипів національно-культурного світобачення або вказувати на символічний характер і в цій якості виступати як мовні експоненти культурних знаків. Саме ця стереотипність, символічність або еталонізованість образного сприйняття фразеологізмів обумовлює їх національно-культурну специфіку.

Зауважимо, що національно-культурний компонент семантики фразеологічної одиниці та відбиття нею національних рис нації виявляється у типовому для даної мовної спільноти та національного менталітету наборі звичайних уявлень, асоціацій, емоційному забарвленні та символізації певних предметів та явищ (тобто конотативному аспекті). Водночас національно-культурний компонент містить денотативний компонент, тобто певну інформацію країнознавчого характеру. Фразеологія має найбільшу інформативність у цьому плані.

Варто наголосити, що національно-культурні елементи семантики фразеологічної одиниці можуть виявлятися на різних планах її змісту:

- у сукупному ідіоматичному значенні словесного комплексу (через переосмислення, метафоризацію, семантичний зсув), напр.: *pez gordo* дослівно «товста риба» у значенні «важлива впливова посадова особа»; порів. укр: велика риба або великий птах.
- у значенні окремих лексичних компонентів фразеологічної одиниці. Це можуть бути «унікальні компоненти» (які більш ніде, крім даного виразу не вживаються, найчастіше архаїзми), безеквівалентна лексика (це як правило культурно-етнічні реалії, топоніми, власні назви тощо). Наприклад, укр.: накивати п'ятами, де накивати вживається лише у сполученні з іменником п'ятами; ісп. *sin papar mientes en una cosa* у значенні «не замислюватись над чимось» , де наявний архаїчний елемент *mientes.*
- у прямому значенні сукупного словесного комплексу, що потім зазнає переосмислення, адже саме тут «закодовані» численні народні звичаї, обряди, традиції тощо. Наприклад укр.: передати куті меду (порів. з ісп. *ser como la caldera del andaluz,* буквально «бути як андалузький бульйон», що означає щось сильно перебільшувати).
- значна частина таких фразеологічних одиниць обумовлена екстралінгвістичними факторами, знання яких необхідне для адекватного сприйняття цих одиниць носієм іншої культури. Ці фактори є відбиттям національно-культурного контексту, яким живляться такі експресивні утворення кожної окремої мови [1, 5].

Слід підкреслити, що національні риси характеру народу виявляються у створених ним фразеологізмах, які є складовою образної системи мови. Метафоричні орієнтації спираються на досвід мовного колективу, відбиваючи його національну самобутність, породжену умовами життя народу та його історичним існуванням. Найбільшу комунікативну значимість мають фразеологізми з етнокультурним забарвленням, що не мають структурно-семантичних еквівалентів у мові, з якою зіставляються. В цих одиницях наявна низька вмотивованість семантики для представника іншої лінгвокультурної спільноти, оскільки виникає необхідність у поясненнях як окремих компонентів фразеологізму, так і значення одиниці в цілому [2, 47].

Виділимо окремі групи фразеологізмів, що функціонують у досліджених періодичних виданнях, і які відображають національні особливості іспанської культури:

- фразеологічні одиниці, у яких відображені неповторні, типово національні звичаї, традиції, особливості, найменування дійсності. Наприклад: *encontrarse en mantillas* (означає «бути відсталим, відставати від інших»), де наявний національно-культурний компонент *mantillas;* порів. укр.: справляти колодія (означає бенкетувати на одержані гроші за відчеплену колодку), вернутися з рушниками (засватати дівчину);
- характерні для іспанської спільноти усталені порівняння, що відображають систему образів-еталонів. Наприклад: *torpe como un asno* букв. «дурний як віслюк» (укр.: дурний як колода); *estar como un toro* (бути розлюченим як бик, або бути сильним як бик), *alto como un Castillo* (високий як замок) порів. з укр.: довгий як жердина або чугуївська верства*); alegre como unas castañuelas* (бути дуже веселим, сяючим), букв.: веселий як кастаньєт, де кастаньєт – музичний інструмент, що поширений в іспанській музичній традиції*), a bombo y platillo* (з великим галасом). Ми помітили, що семантика слова-символу базується на сукупності образних асоціацій, які візуально закріплені за ними в мові та свідомості мовців. Символізації зазнають, перш за все, найменування найбільш звичних і відомих людині реалій: назви тварин, рослинного світу, знарядь праці. Символічні компоненти у складі фразеологічної одиниці набувають статусу національно-культурного еталона: ведмідь – незграбність; бик – агресивність; віслюк – недоумкуватість.
- фразеологічні одиниці, що репрезентують певну історичну добу. Тут цікавим джерелом є утворення фразеологізмів були часи доби лицарства в Іспанії: *caballero andante* (мандруючий лицар), *caballero sin caballo* (збідніла людина), *criarse caballero y encontrarse peón* (означає «втратити усі гроші, колишнє становище», букв. виховуватися як лицар, а опинитись у бідняках), *a más moros mas ganacia* («чим більше труднощів, тим більшою є винагорода»). Порів.: для України такими характерними будуть часи козацької доби: вільний козак, вискочити як козак з маку (недоречно щось сказати), козацькому роду нема переводу тощо.
- фразеологічної одиниці, що зберегли в собі старовинні міри ваги або довжини. Наприклад: *meterse en la camisa de once varas* (означає лізти не у свою справу, де *varas* старовинний вимір довжини); укр.: з'їсти пуд солі із кимось.
- фразеологічної одиниці, у яких відображається своєрідність рослинного світу. Наприклад: *no valer una cosa un higo* (не мати ніякої вартості, нікуди не годиться, букв: не коштувати смоківниці); *tomar el olivo* (означає втекти, букв. «взяти оливку»); *más seco que una avellana* (сухий, зморщений, так кажуть про стару, виснажену людину); укр.: вискочити як Пилип із конопель (недоречно щось сказати), переганяти на гречку (висловлювати своє незадоволення); як чорт до сухої верби (дуже сильно);
- фразеологічної одиниці, що несуть у своєму складі традиційні власні імена та загальні назви. Так, наприклад, у фразеологічних одиницях з іменами можуть приховуватися деякі історичні спогади: ісп.*: No se gañó Zamora en una hora* (букв. не за одну годину взяли Самору). Укр.: пропав як швед під Полтавою (вмотивований Полтавською битвою 1708 р). Географічні назви та типові для певного народу власні імена стали тими первинними образами, на основі яких утворилася низка фразеологічних одиниць: ісп. *Más feo que Picio* (букв. бридкіший за Піція), *tener más orgullo que don Rodrigo en la horca* (букв. «бути зухвалішим ніж дон Родріго на шибениці»); *por interés quiero Andrés* (означає виказувати комусь прихильність з метою отримати певну винагороду), *A Zaragoza o al charco* (букв. «або до Сарагоси, або в калюжу», порів. з укр.: пан або пропав); укр.: не той тепер Миргород, по Савці свитки, про мене Семене.
- фразеологічної одиниці, які інформують нас про традиційні страви, продукти харчування. Наприклад: *estar a la olla de otro* (бути на утриманні у когось), де *olla* традиційна іспанська страва; *ganarse el cocido* заробляти собі на харчування, де *cocido* – іспанська національна страва; *aguar uno el vino* щось зіпсувати непотрібним втручанням з компонентом *vino*; укр.: каші не зварити, каші маслом не зіпсуєш, плювати в борщ, з'їсти чуже сало, в кожної куми свої пироги.

Також варто підкреслити, що такі фразеологічної одиниці мають регулярне функціонування в публікаціях, пов'язаних з прямим чи непрямим позначенням розмовно-побутової мови: в інтерв'ю на міжнародні теми, у спортивних коментарях, нарисах з національної історії. Також слід зауважити, що окремі фразеологічної одиниці, які спочатку виявилися результатом емоційного мовного вживання, закріпилися у нормативному загальнонаціональному вживанні як засоби номінації певного явища в економіці, суспільному житті: *sufrir un bache* (букв. «потрапити на вибоїну на дорозі») «віднайти», *echar bronca* (букв. «затіяти сварку») «створити конфліктну ситуацію в колективі». Ряд фразеологічних одиниць таким чином проходить шлях від оказіонального вживання до нормативного в національному варіанті мови.

Виникаючи на національному ґрунті та відбиваючи найтиповіші культурні якості певної нації, фразеологізми певної мови можуть стати надбанням інших культур, переходячи в ужиток багатьох народів. Таким чином, те національне, що міститься в образі фразеологізму, набуває міжнародного характеру, стає інтернаціональним. Так, наприклад, образ, що породжений іспанською інквізицією утворив фразеологічну одиницю: *caza de brujas* (полювання на відьом). Інтернаціональні образи та їх функціонування в різних національних мовах пов'язані культурно-історичною спільнотою. Це досить широка група фразеологічних виразів, крилатих слів, символічних слів тощо. Такий загальний пласт образних виразів обумовлений, звичайно ж, загальним культурно-історичним розвитком тих чи інших народів, постійністю контактів їх мов [3, 104].

На думку дослідника фразеології Е.М.Солодухо, щоб виявити інтернаціональну фразеологію, треба підходити до неї з міжмовних позицій [4, 11]. Універсальними є ті основні процеси, якості та категорії, що визначають становлення інтернаціональної фразеології. Це, перш за все, метафори, метонімії, евфемізми, що зумовлюють явище фразеологічного паралелізму. Універсальними є основні форми семантичних перетворень,

які визначаються загальнолюдським характером мисленнєвих операцій та типовими асоціаціями. В ході дослідження ми помітили, що багато тотожних або близьких фактів матеріального та духовного життя народів набувають у різних мовах незалежно одна від одної однакового переосмислення. Наприклад, існує багато інтернаціональних фразеологізмів, що відображають особливості поводження тварин: ісп. *Trabajar como un buey* / укр.: працювати як віл; ісп. *Tomar el toro por los cuernos* / укр.: взяти бика за роги. Це явище обумовлюється збігом образності, схожістю її спрямованості. До інтернаціональних фразеологічних одиниць можна віднести ряд соматичних фразеологізмів: ісп. *con el corazón en la mano* / укр.: серце на долоні; ісп. *enseñar los dientes* / укр.: показати зуби. Інтернаціональні фразеологізми полегшують розуміння комунікативного акту та сприяють процесам міжкультурної комунікації. Зауважимо, що істотна частина фразеологічних одиниць термінологічного походження належить до інтернаціонального фразеологічного фонду. Багато інтернаціональних термінологічних словосполучень, долаючи межі професійного вживання, набувають переосмисленого метафоричного значення. Тому, для того щоб термін вийшов за межі своєї терміносистеми, а тим більше, міг використовуватись образно та розвивати внаслідок цього нові значення, необхідно, щоб він сам мав відповідні внутрішні змістові можливості. Детермінологізація притаманна, як правило, термінам, що визначають основні поняття будь-якої науки. Процес переходу термінів до фразеології здійснюється шляхом метафоризації, тобто відбувається набуття спеціальною лексикою експресивно-оціночних властивостей. При цьому додамо, що значення слова (виразу) розширюється, узагальнюється, але не втрачає асоціативний зв'язок з первинним термінологічним значенням. Термінологія є багатим джерелом для розширення інтернаціонального фразеологічного фонду. Багатомірність проблеми фразеологічної номінації виявляється в тому, що тут перетинаються фактори власне лінгвістики, етимології, культури і соціології [5, 16]. Слід підкреслити, що походження значної кількості інтернаціональних фразеологізмів пов'язане з історичними подіями. Джерелом інтернаціоналізм *quinta columna* / укр.: п'ята колона (означає: люди, які займаються підривною, антидержавною діяльність в країні) стала історична подія. Ця фразеологічна одиниця виникла під час громадянської війни 1936 року в Іспанії після виступу генерала Молла, який заявив, що крім чотирьох колон в нього є п'ята колона, що займалася підривною діяльністю в Мадриді. Додамо, що основним джерелом інтернаціональної фразеології є запозичення. Міжмовні взаємодії, історичні та суспільні відносини зумовили процес запозичення фразеологічних одиниць та перетворення їх на фразеологічні інтернаціоналізми. Їх величезним джерелом є література народу-носія певної мови, яка виявляється значущою на певному етапі історичного розвитку. «Висування певної етнокультури на передові позиції у світовій цивілізації сприяє зростанню престижу мови, яка обслуговує цю етнокультурну, а відтак поширює її вплив на інші мови та культури» [6, 101]. Завдяки своєму характеру мови можуть впливати не тільки на всі покоління народів, що ними говорили, але й на інші мови, з якими вони рано чи пізно починають контактувати безпосередньо, або як вже мертві мови, через свої пам'ятки, або через науку, що вивчає їх структуру [7, 101].

Антична література та Біблія були істотними літературними джерелами інтернаціональної фразеології. Підтвердженням інтернаціональності цих фразеологічних одиниць є наявність тотожних фразеологізмів з тим самим значенням та відносно тим самим компонентним складом в іспанській та українській мовах. Наприклад ісп. *Hijo pródigo* / укр.: блудний син; ісп. *Ojo por ojo y diente por diente* / укр.: Око за око, зуб за зуб; ісп. *Lavarse las manos* / укр.: вимити руки (Євангеліє); ісп. *Risa sardesca* / укр.: сардонічний сміх (Гомер, Одісея); ісп. *caballo de Troya* / троянський кінь (Гомер, Ілліада). Влучним буде згадати літературні образи знаменитих героїв М. де Сервантеса Дон Кіхота та Санчо Пансу, на основі яких утворилися такі іспанські фразеологізми, як: *acometer molinos de viento* / укр.: битися з вітряками, *caballero de la triste figura* / укр.: лицар сумного образу та інші іспанські фразеологізми, що перейшли до фонду української фразеології шляхом запозичення [6, 135].

Тож, мовна значимість фразеологізмів як носіїв національно-культурного змісту тексту визначається ступенем їх ідіоматичності. У процесі міжкультурної комунікації фразеологічні одиниці з національно-культурним компонентом виступають джерелом фонової інформації, яка утруднює процеси інтеркомунікації, оскільки притаманна їм імпліцитна фонова інформація є недоступною для представників іншої культури. Водночас розширення сфери міжнародної комунікації сприяє інтернаціоналізації фразеологічних одиниць, а отже, зближенню культур.

Література

1. Мальцева Д. Г. Национально-культурный аспект фразеологии: автореф. дис.… д-ра филол.наук. – М., 1994.

2. Коновець С. П. Деякі національно-культурні особливості фразеології (на прикладі іспанської та української мов) // Вісник Київського національно університету імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія. - К.,2001. – Вип.31. – С.47–49.

3. Коновець С. П. Компаративний аналіз фразеологізмів іспанської та української мов (етнокультурний аспект) // Проблеми семантики слова, речення та тексту. – К., 2000. – Вип.5. – С.99–105.

4. Солодухо Э. М. Проблемы интернационализации фразеологии. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1982.

5. Прагматический аспект функционирования устойчивых словесных комплексов в газетном тексте//Фразеологическая семантика германские и романские языки: Сб. научн. тр./МППИИЯ им.М.Тореза. – 1983. – Вып.211. – С.62–74.

6. Коваль А.П. Слово про слово. – К., 1986. – 215с. – 320 с.
7. Алефиренко Н.Ф. Фразеология в свете современной лингвистической парадигмы. – М., 2008.

References

1. Mal'tseva D. G. Natsional'no-kul'turnyi aspekt frazeologii: avtoref. dis.… d-ra filol.nauk. – M., 1994.
2. Konovets S. P. Deiaki natsionalno-kulturni osoblyvosti frazeolohii (na prykladi ispanskoi ta ukrainskoi mov) // Visnyk Kyivskoho natsionalno universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Inozemna filolohiia. – K.,2001. – Vyp.31. – S.47–49.
3. Konovets S. P. Komparatyvnyi analiz frazeolohizmiv ispanskoi ta ukrainskoi mov (etnokulturnyi aspekt) // Problemy semantyky slova, rechennia ta tekstu. – K., 2000. – Vyp.5. – S.99–105.
4. Solodukho E. M. Problemy internatsionalizatsii frazeologii. - Kazan': Izd-vo Kazanskogo un-ta, 1982.
5. Pragmaticheskii aspekt funktsionirovaniia ustoichivykh slovesnykh kompleksov v gazetnom tekste // Frazeologicheskaia semantika germanskie i romanskie iazyki: Sb. nauchn. tr. / MPPIIIa im.M.Toreza. – 1983. – Vyp.211. – S.62–74.
6. Koval A. P. Slovo pro slovo. – K., 1986. – 215s. – 320 s.
7. Alefirenko N. F. Frazeologiia v svete sovremennoi lingvisticheskoi paradigmy. – M., 2008.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ:

1. EL País.// http://www.elpais.com.
2. El Mundo.// http://www.elmundo.com.
3. ABC.// http://www. abc.com.

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 78.071.2 (477) “1920/2007”

Бермес Ірина Лаврентіївна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри методики
музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

РОМАН КУХАР – СПІВАК І ОРГАНІЗАТОР МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

У статті зроблено спробу відтворити творчий портрет Романа Кухаря – співака, активного учасника музичного життя української громади в умовах еміграції на основі тих нечисленних матеріалів, які вдалося віднайти. Окреслено репертуар, окремі концертні виступи Р. Кухаря у Галичині, його контакти з українськими митцями західної діаспори. Відображено деякі культурні заходи, в яких брав участь Р. Кухар поза межами материкової України.

Ключові слова: *Роман Кухар, співак, тенор, концерт, програма, виступ, діаспора*.

Бермес Ирина Лаврентьевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Дрогобычского государственного университета им. Ивана Франко

Роман Кухар – певец и организатор музыкальной жизни украинской диаспоры

В статье сделана попытка воссоздать творческий портрет Романа Кухара – певца, активного участника музыкальной жизни украинского общества в условиях эмиграции на основании тех немногих материалов, которые удалось найти. Определены репертуар, отдельные концертные выступления Р. Кухара в Галичине, его контакты с украинскими мастерами западной диаспоры. Воспроизведены некоторые культурные мероприятия, в каких принимал участие Р. Кухар вне материковой Украины.

Ключевые слова: Роман Кухар, певец, тенор, концерт, программа, выступление, диаспора.

Bermes Iryna, Doctor in Arts Studies, Professor of the Drohobych I. Franko State Pedagogical University’s Chair of the Methods of Musical Education and Conducting

Roman Kukhar – a singer and organiser of the Ukrainian diaspora’s musical life

Roman Kukhar was 20 when his vocal career began in Lviv where he studied at the conservatoire in O. Bandrivska’s class. He performed Ukrainian (M. Lysenko, D. Sichynskyi, O. Nyzhankivskyi) and foreign (C. Weber, F. Schubert, R. Schumann) composers’ works, Ukrainian folk songs, He worked as a soloist at Lviv Opera House and at the radio station.

Key words: Roman Kuhar, singer, tenor,concert, programme, performance, diaspora.

В історії української музичної культури (на автохтонних землях і поза їх межами, в діаспорі) є чимало сторінок, які потребують вивчення чи осмислення, передусім у період незалежності Української держави, коли не тільки пожвавився інтерес до культурної спадщини, а й звільнилися від ідеологічного табу наукові дослідження. Це дало змогу відкрити нові імена, події, артефакти, що розкривають особливості культуротворчого процесу, виконавської практики українських митців у рідному чи чужинному середовищі, на тому чи іншому історичному відтинку тощо.

Одним із представників музичної культури української західної еміграції був Роман Кухар – літературознавець, співак, музичний критик, просвітитель, діяльність якого тривалий час замовчувалася. Натомість митець ніколи не забував, що є українцем. Його ім’я тільки в 90-х рр. XX ст. стало предметом наукових зацікавлень.

На жаль, повно висвітлити життєвий і творчий шлях Р. Кухаря, його тріумф на кращих сценах світу не вдасться, передусім через обмаль джерельної бази. Певне світло проливають програми концертів, афіші; матеріали історико-краєзнавчого видання “Надбужанщина”, два томи якого було надруковано 1989 р., та приватного архіву Р. Кухаря. Завдяки цьому, а також спогадам, матеріалам, листам перед нами постає гідний наслідування образ митця. Хоча волею долі Р. Кухар був змушений співати на чужих сценах, завжди і всюди підкреслював свою приналежність до української нації: в приватних розмовах і документах, у пресі та радіопередачах. Окрім вокальної кар’єри, займався дослідженням історії української літератури, історії музики. Саме музикознавчі та мемуарні матеріали пера Р. Кухаря розкривають “секрети” творчих лабораторій відомих композиторів, музикологів, співаків, музикантів-педагогів, етнографів.

Роман Кухар відомий у музичному середовищі української західної діаспори як співак, утім його діяльність у цій виконавській царині чи не найменше вивчена. В історії української культури він більш знаний

© Бермес І. Л., 2015

як поет, прозаїк, літературознавець, який значну частину своїх творів видав під псевдонімом «Р. Володимир». У 1999 р. в Тернополі вийшла монографія Петра Сороки "Роман Кухар (Р. Володимир): літературний портрет", у якій автор аналізує поетичні, драматичні, прозові, публіцистичні та наукові праці Р. Кухаря, подає бібліографічний список літератури про його белетристичний доробок (40 позицій). Стосовно ж музичних зацікавлень П. Сорока зауважує: "Кар'єра співака (Р. Кухаря – І.Б.) – окрема сторінка в його біографії і потребує зацікавленої розмови. Хочеться вірити, що хтось із …дослідників напише згодом цікаве ґрунтовне дослідження про цю сферу діяльності Романа Кухаря" [7, 8]. Тому мета статті полягає в окресленні творчого шляху Р. Кухаря – співака.

Роман Кухар (1920–2007) – уродженець Львова, жив і працював у США, в штаті Канзас. Світогляд майбутнього співака формувався під впливом народнопоетичної творчості, захоплення красою рідної природи. З дитячих років відчув потяг до музики.

Навчаючись у Філії Академічної Гімназії у Львові, проявив себе як соліст у гімназійному хорі. Склавши матуру (іспити на атестат зрілості – І. Б.) 1938 р., вступив на філологічний факультет Львівського університету. З 1941 р. майбутній співак навчається у Львівській консерваторії, де його першою вчителькою була Одарка Бандрівська. Про неї Р. Кухар акцентує у своїх спогадах, опублікованих під назвою "Живі в моїй пам'яті" (Ніжин, 1998 р.): "Моя мила вчителька, Одарка Бандрівська, прекрасна інтерпретаторка народних пісень, концертна співачка і піаністка, була душею лекцій співу, повністю брала участь у поступах своїх елевів (учнів – І. Б.), від початку до кінця слідкуванням за їхнім співочим і мистецьким розвитком"* [3, 116].

У мемуарах також згадується про перші сценічні виступи, зокрема виконання відомого тенорового соло у кантаті "Лічу в неволі" Д. Січинського (в нижчеподаній цитаті автором кантати помилково зазначено М. Лисенка – І. Б.): "Після небагатьох місяців лекцій співу в клясі пані Бандрівської звернувся до мене диригент університетського мішаного хору, в якому й я, студент української філології, тоді співав, Дем'ян Гандзій, з пропозицією перебрати тенорову сольну партію "Каламутними болотами" в Лисенковій кантаті "Лічу в неволі дні і ночі" до слів Шевченка. Моя вчителька допомогла мені супроводом і професійною порадою опанувати цю першу визовну пробу. Вслід за успішним виконанням тієї та інших сольових партій в репертуарі Гандзієвого "Бандуриста" (чиїм послідовником саме наш університетський хор став), почав я частіше виступати в університетській Авлі, в Колегіюм

Максимум та на інших сценах, зокрема у програмах Олімпіяд і соцзмагань, як і в індивідуальних сольових виступах під час академій і концертів. Раз, у святі роковини Шевченка, проспівав я Лисенкове "Мені однаково", отримавши в нагороду за своє виконання признання декана Василя Сімовича, чого ніколи не забути. – "Добре, мій юний приятелю, так і годиться високо нести прапор нашої музики. Знайте, що цей солоспів був показовим числом славного Модеста Менцинського, беріть собі його за зразок". Слова… неабияк підтримували мене в дальших музичних студіях" [3, 116–117].

Під час навчання на філологічному факультеті Львівського університету Р. Кухар, залюблений у спів, увесь свій вільний час присвячував заняттям із вокалу. Знаючи про це захоплення, О. Бандрівська намагалася переконати свого учня, щоби він все-таки обрав шлях співака. Вона наголошувала: "Філологів у нас багато, а добрих співаків мало. Думаю про вишколених, з оперними спроможностями. Тенор – взагалі рідкісний голос, а ваш належить до великих голосів, що багато обіцюють. Звичайно, при наполегливій праці, міцній волі та здоровому способові життя – відкривала мені нові, доти не усвідомлювані, проспекти сяйних можливостей майбуття моя улюблена вчителька. А воно, в музичному, розспіваному світі, здавалось куди світлішим від безбарвних стандартів підсовєтського буття" [3, 117]. Все ж майбутній літературознавець більше уваги приділяв заняттям в університеті, хоча й продовжував у вечірній час займатися академічним співом, вивчати музично-теоретичні дисципліни в консерваторії.

Успіхам в опануванні азів вокального мистецтва неабияк сприяли шанобливі та доброзичливі стосунки, які склалися між педагогом і студентом. На цьому наголошує Р. Кухар: "З Одаркою Бандрівською завелись і найкращі особисті взаємини: в її клясі панував теплий, приязний настрій, збагачувала взаємна співучасть у вправах і проспівах з моїми вокальними партнерами – Стефанією Крацило, Прокоповичевими доньками, Марійкою Дроздовською, Савчином, Самокішином, Духничем, причому всіх нас супроводила при фортепіяні наша вчителька, що була водночас і прекрасною піаністкою. Відчувалось постійне дбання її за нас, опіку в підготовці до сольних виступів, провід у поставі оперних картин, наприклад з Веберового "Фрайшіца" в німецькій мові, в такій обсаді: Аґата – Крацило, Макс – я, Енхен – Дроздовська" [3, 118].

У 1942 р. Р. Кухар уже працює як співак на Львівському радіо, виступає з програмою, що складається виключно з українських народних пісень. Дебютує на сцені оперного театру, бере активну участь в Українському мистецькому клубі в академічних вечорах, які влаштовувалися Львівською консерваторією. Про це він згадує у листі до Івана Лисенка: "З 1941 року поступив… (…) до оперного театру, теж до хору з солівками у Львівській радіостанції" [6, 205].

У роки війни, будучи переслідуваним органами НКВС, Р. Кухар опиняється в Австрії, тут продовжує вивчати музику у Віденській консерваторії (1943–1945) під керівництвом проф. Елемера фон Йон. У Відні зустрічається з багатьма українськими митцями, стає одним із найактивніших учасників "Віденської Січі", а згодом, у 1994 р. видає монографію, в якій всеохоплююче відтворює історію цього об'єднання, що згуртувало під своїм крилом українську студентську молодь.

У книзі "Віденська Січ" Р. Кухар подає інформацію про перебування в столиці Австрії митців, які волею обставин опинилися тут у складний воєнний час. Це Борис Кудрик, "професор музики, що компонував (навіть у бункрах під час бомбардувань у летунських налетах), виконував музичну програму, супроводив при фортепіяні вокалістів і містив у наших пресових органах звіти з музичних концертів" [2, 109]; Андрій Гнатишин, композитор, диригент хорів Січі й церкви св. Варвари; професор Мирон Федорів (на той час студент музикології у Віденській консерваторії), історик і композитор церковної музики, диригент хору св. Варвари також, як і А. Гнатишин; Богдан Весоловський (популярний "Бонді"), піаніст, композитор і виконавець легкого музичного жанру; Кирило Цепенда, Роман Новосад (принагідний звітодавець), Юрій Мохнацький (голова "Січі" в 1943 р., студент Торговельної Академії) – це одні серед диригентів "Січі" і студентів музикології. Представниками української музичної культури, які працювали на той час у Відні, були Лев Туркевич, колишній диригент січового хору, а згодом музичний керівник Львівського Оперного театру та класичний філолог, колишній студентський діяч, диригент студентського хору "Бандурист" і хору Львівського Університету ім. Івана Франка, Дем'ян Гандзій, постійний звітодавець із громадської й музичної діяльності українського Відня у "Краківських Вістях". Співпрацівниками "Січі" були і відомі співаки-солісти, а зокрема це Ольга Сушко, Степанія Крацило, Ія Мацюк (сопрано), Олександр Ройко, Мирослав Старицький, Любомир Мацюк, Іван Задорожний, Роман Кухар, Едвард Камінський, Тусько Кліш (тенори), Лев Рейнарович, Василь Матіяш, Володимир Бондар, Василь Саковський, Юрій Мохнацький, Степан Нестер, Іван Рудавський, Богдан Кушнір (баритон) та Іван Савка (тоді вже член Державної опери) й Володимир Баранський (бас-баритон)" [2, 110].

Серед українців-інструменталістів, які працювали у Відні, Р. Кухар відзначив "Тараса Микишу, Бориса Максимовича, Северина Сапруна, Дарію Баранович, Калину Чічка-Андрієнко, Наталку Ляхович, Соню Ліськевич-Наконечну (фортепіано), Аристида Вірста (…), Володимира Чижика, Романа Рудавського, Петра Пруса (скрипалі), Мирона Дуду (челіст) та інші" [2].

З ініціативи "Січі" у співпраці з громадськими установами впродовж 1944–1945 рр. відбувались періодично Академічні вечори, концерти, театральні вистави й виставки, різного роду культурно-мистецькі заходи: "Отож із почину "Січі", або ж її індивідуальних членів, пройшли ось які музичні імпрези, відзначені в січових архівах, що їх приводимо в більш-менш хронологічному порядку:

"Весною 1944 р. відбувся у Відні великий хоровий конкурс міжнародних студентських організацій, в якому хор "Січі" під керівництвом К. Цепенди зайняв перше місце, проспівавши свої пописові точки – виконані з глибокою емоцією "Огні горять" Ісидора Воробкевича й маршову, бравурну пісню "Слава героям". Це був один з виступів у рамках імпрези "Пісні народів".

У складі "Січі" виступили солісти-співаки Ольга Сушко, мецо-сопрано (в'язанка народних пісень Лисенкового укладу) й фортепіяновий супровід чоловічим солістам, Роман Кухар, тенор ("Гетьмани" й арія Микули з "Різдвяної ночі" Лисенка, "Як буря у лісі дуби нагинає..."), Василь Саковський, баритон ("Ой Дніпре, мій Дніпре"), керівник програми Кирило Цепенда й конферансіє Юрій Рибак. Дивізійний хор проспівав низку пісень і закінчив концерт популярною піснею "Закувала та сива зозуля" Петра Ніщинського, з його музичної картини "Вечорниці" [2, 110–111].

Крім вищезгаданих імпрез, у яких брав участь Р. Кухар, відбувалися й інші, зокрема постановки українських опер, вшанування ювілею І. Котляревського, концерти з вокальних творів М. Лисенка, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса та ін. Так, товариство "Січ", разом із музичними колами Відня, провели "проби" постановки опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, відтак відбулася її прем'єра. "Учасниками цього музичного здобутку "Січі" були: Андрій Гнатишин, музичний керівник, січовий хор і солісти Ольга Сушко (Одарка), Володимир Баранський (Карась), п. Ярка (Оксана), Олександр Ройко (Андрій), Василь Матіяш, Василь Саковський, поперемінно у двох виставах (в ролі Султана)" [2, 111].

Восени було влаштовано низку концертних заходів, організованих із ініціативи членів "Січі" та віденської громади. Серед них і концерт із вокальних творів австрійських і німецьких композиторів, зокрема Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса та Г. Вольфа, "з участю січовиків Соні Ліськевич (фортепіяно), Івана Задорожного, Романа Кухаря (тенорів), Степана Нестера" [2, 111], що відбувся у Віденській консерваторії.

Узимку 1944 р. члени "Січі" підготували концерт, присвячений 175-річчю від дня народження І. Котляревського. Головною подією імпрези була постановка п'єси "Наталка Полтавка" у музичній редакції М. Лисенка, до якої в найбільшій мірі долучилися Борис Кудрик (фортепіано), Анна Прокопович-Лопатинська (сопрано), Роман Кухар (тенор) і Роман Левицький (баритон-бандурист). "На цей концерт Борис Кудрик складав арії, дуети, аранжував квартети з "Наталки Полтавки" [2].

Українські вокалісти провадили систематичну концертну діяльність у Відні. Так, "…Роман Кухар виконував упродовж 1944–1945 рр. солівки в супроводі органів і тенорові партії в ораторіях "Реквієм" Моцарта, "Rosa Mystica" комп. Кляфського, та в Богослужбах Баха, Гайдна, Бетховена, в рамках концертних програм хорово-оркестральної Капелі під керівництвом проф. Томашека у старинному віденському храмі, Altlerchenfelder-kirche" [2, 111–112].

Тож "музичний клімат" української діаспори у Відні творили композитори та виконавці (солісти та мистецькі колективи). Про їхню успішну діяльність йдеться в численних публікаціях. Так, у нью-йоркському часописі "Національна трибуна" (1999, від 18 липня), у статті "Від естрадних виступів до оперної ініціативи в таборах переміщених осіб: музична діяльність у таборах Ді-Пі у повоєнній Німеччині, 1945–1946 рр." йдеться

про перші післявоєнні виступи Р. Кухаря не тільки як соліста, а й учасника різних виконавських колективів: "Після закінчення Другої світової війни в переселенчому таборі в Наймаркті, Баварія, зав'язався влітку 1945 р. концертний ансамбль чоловічого хору та вокальних солістів під музичним керівництвом колишнього диригента Дрогобицького Оперного театру проф. Богдана П'юрка (насправді Б. П'юрко був корепетитором Київського Оперного театру, а в Дрогобичі – диригентом "Дрогобицького Бояна" та Підкарпатського театру – І. Б.) і колишнього диригента "Сурми" Омеляна Плешкевича; завданням ансамблю було давати концерти в таборах переміщених осіб західних окупаційних зон Німеччини, як і для з'єднань американської армії, в цілях популяризації української культури" [1, 4].

Хор під керівництвом О. Плешкевича виконував виключно твори українських композиторів, а саме М. Вербицького – "Заповіт", І. Воробкевича – "Огні горять", В. Матюка – "Крилець, крилець", П. Ніщинського – "Закувала та сива зозуля", М. Лисенка – "Гей, не дивуйтесь", М. Леонтовича – "Щедрик", "Дударик", О. Нижанківського – "Гуляли", "Золоті зорі" та українські народні пісні. Вокальну сольну програму з пісень і арій українських та західноєвропейських композиторів ("Гетьмани" М. Лисенка, "Черемоше, брате милий" С. Людкевича, тенорова арія з "Тоски" Дж. Пуччіні, італійські пісні – "О, Соля міо", "Мамміната") виконував Р. Кухар (фортепіанний супровід Б. П'юрка).

Післявоєнний совєтський терор у західних окупаційних зонах Німеччини, що пов'язувався з примусовим вивозом українців до СРСР, спонукав групу студентів із Відня переїхати до Мюнхена. В цьому місті мешкали з родинами галичанин Омелян Урбанський − актор, адміністратор українських мандрівних театрів І. Когутяка, П. Карабіневича, М. Комаровського, П. Городничого, Я. Стадника, Василь Федорович − режисер народних театрів Полтавщини і Валентина Пащенко − диригент Дніпропетровського оперного театру. Спільно з вокальними силами – Юлією Урбанською (сопрано), Романом Кухарем (тенор), Левом Рейнаровичем (баритон), Остапом (Діонісом) Пицком (водевільний артист), танцювальною групою та невеликим хором було організовано мобільний концертний колектив, який до осені 1945 р. обслуговував частини американської армії в нижній Баварії. Для української публіки, яка там проживала, театральна група О. Урбанського здійснювала постановки народних оперет, напр., "Бувальщина", "Наталка Полтавка" та ін.

У кінці 1945 р. більшість членів театру О. Урбанського перейшло до табору Ді-Пі в Карльсфельді, біля Мюнхена. Оперний сезон табірного театру відкрився безсмертною "Наталкою Полтавкою" М. Лисенка, постановку якої здійснив харків'янин, оперний співак В. Хмара-Ходський, під музичним керівництвом Богдана П'юрка та Валентини Пащенко. Ролі виконували: Наталка − І. Туркевич-Мартинець, Петро – Р. Кухар, Микола – Л. Рейнарович, Виборний – В. Хмара-Ходський, Возний – В. Федорович, Терпилиха – П. Тимченко. Відтак було поставлено "Запорожця за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського.

У середині 1946 р. почали відкриватися повоєнні університети в Німеччині, куди на навчання від'їжджали українці з таборів Ді-Пі, зокрема й Р. Кухар. 1946 р. він закінчив у Гайдельбергу студії модерних мов, що дало йому змогу, після виїзду до США, вступити на навчання до Колорадського університету. 5 травня 1952 р. Р. Кухар відзначив окремим концертом завершення своїх студій. До програми ввійшли твори зарубіжних (Ґ. Гендель, Дж. Перголезі, Дж. Джордані, Дж. Верді, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Р. Штраус) і українських композиторів (В. Матюк "Веснівка", Д. Січинський "Із сліз моїх", Я. Лопатинський "Цвіти, васильку"). Про цей відтинок згадує Ю. Мовчан: "Для багатьох з нас, які опинились на американській землі, було великою несподіванкою довідатися, що д-р Кухар є… талановитим оперним співаком" [5, 2]. 6 грудня 1952 р., в Денвері (штат Колорадо), відбувся концерт Р. Кухаря, до програми якого ввійшли "твори Кудрика, Пуччіні, Бетховена, Бізе, Січинського та інших" [5].

Критик В. Леник у статті "Новий здобуток для українського мистецтва: Шлях співака Романа Кухаря", вміщеній в "Українському самостійнику" від 25 травня 1952 р., резюмував: "Треба ствердити, що Роман Кухар є добрим українським патріотом, і так, як він з успіхом пропагував українську пісню та культуру у Відні, Нойгаммері, Мюнхені, Абгзбурзі, Гайдельбергу, Макгайні, Карльсруе, Франкфурті, Амберзі, Бремені та інших містах Німеччини, так і на новому континенті його успіхи будуть великі" [4, 3].

До програм, які влаштовували українські артисти, входило чимало концертних номерів, які "презентував" Р. Кухар. Більше того, вокаліст організовував осібні концерти. Так, 9 квітня 1953 р. в "Християнському Голосі" (Мюнхен) проф. Ю. Лінгевський повідомляв про виступ співака в Німеччині. "З рамени Німецько-Українського Товариства відбувся 28 березня ц.р. в залі Ньюменгаузу концерт молодого українського співака Романа Кухаря. Концертант доволі відомий нашому громадянству зі свого кількалітнього побуту в Мюнхені в перших післявоєнних роках. …Після війни Р. Кухар перебуває у Мюнхені, студіює спів у Ореста Руснака, концертує у Гайдельберзі, Карльсруге, Франкфурті, Мангаймі, Бремені. …Наприкінці 1950 р. Р. Кухар виїхав до Америки, в 1952 р. студіював спів у Колорадському університеті в проф. Грант і дістав диплом вчителя музики. Тепер молодий співак приїхав до Європи і, крім Мюнхену, плянує дати ще концерт у Парижі та вертає назад до Америки" [9, 3]. Співак представив слухачам сольні номери з ораторій німецьких композиторів, а саме: "Христос на Оливній горі" Айблінгера, "Stabat Mater" Віммера та ін. Ю. Мовчан указує, що на цьому концерті Р. Кухар виконав "ряд пісень, в тому числі таких композиторів як Моцарт, Бетховен, Лятошинський, Лисенко, Шуман та інші" [5, 2].

До репертуару Р. Кухаря ввійшли також композиції М. Лисенка, С. Людкевича, Б. Кудрика та ін. Деякі виступи співака отримали вичерпні відзиви у пресі. Так, із низки репрезентованих творів Б. Кудрика "перше місце посідає релігійний твір "Господь – твердиня моя", де при виконанні хотілося почути більше релігійного

натхнення, релігійної екстази, більше переконливого звучання… Романс “У вечірню годину”, який оповитий прозорими мотивами лірики, потребує лагідних тонів, теплої колористичної передачі романтичних почуттів. У творі “О, слово рідне” на слова Олеся бажано було б яскравіше змалювати силу українського слова в таких епітетах, як “орел скутий”, що чергується з повними краси описами мальовничого українського краєвиду та кінцевим закликом “Осяй мій край”, який при детальнішому опрацюванні набув би значно більшого звучання і впливу на слухачів”, – акцентував Ю. Лінгевський [9, 3]. Піднесено виконував Р. Кухар твір “Черемоше, брате мій” С. Людкевича на концерті в Парижі. Виразність, проникливість інтерпретації відзначали рецензенти. Солоспіви Людкевича “О вербо, вербо кучерява” і “Спи, дитинко моя” Р. Кухар проспівав оригінально, з підкресленою ніжністю. На завершення першої частини концерту прозвучали “Ох, я нещасний” Б. Кудрика, “Сонце низенько” М. Лисенка та “Молитва” з “Запорожця за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського.

Другий відділ програми складався з творів німецьких композиторів, які співак виконував мовою оригіналу і які, “треба визнати, вдалися йому краще, як українські. В ніжних приємних тонах виконував він “Аделаїду” Бетховена. Характеристична замріяність характеризує “В морі” Шуберта, тоді як романс “Ти, як квітка” Шумана визначає прозора мелодійність. Арії з опер “Чарівна флейта” Моцарта і “Марта” Флотова відзначились вдумливістю і старанністю інтерпретатора. На додаток співак виконав пісню “У вінку”, автором якої був його акомпаніатор на концерті Франц Віммер, баварський композитор і диригент хору, відомий із своїх виступів на мюнхенському радіо. На завершення концерту Роман Кухар виконав пісню “Трембіта” Нижанківського німецькою мовою” [8, 4]. До програми концертів Р. Кухаря в Франції ввійшли такі твори: “Аве Марія” Й. Баха-Ш. Гуно, “Лярго” Ґ. Генделя, “На морі” Ф. Шуберта; арії з опер: “Сіціліяна” з опери “Кавалерія рустікана” П. Масканьї, “Замерехтіли зорі” з опери “Тоска” Дж. Пуччіні, арія про квітку з опери “Кармен” Ж. Бізе і пісня Андрія з опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського; а також українські пісні: “Часом у вечірню годину” (Б. Кудрик), “Сниться мені” (Н. Нижанківський), “Так часто сниться” (О. Бобикевич); і додатково – арія з опери Дж. Пуччіні. Ф. Балицький вирізняє такі прикмети індивідуального виконавського стилю співака: “Незвичайно чиста дикція і легкість, з якою п. Кухар передає так найвищі, як і найнижчі ноти, його досить сильний, дуже дзвінкий та милозвучний голос, як також його природна і заразом глибоко шляхетна поведінка переконують слухача, що перед ним стоїть мистець з Божої ласки і з великою майбутністю” [8, 4]. Р. Кухар брав активну участь у музичному житті української громади Америки. Подаємо афішу одного з шевченківських концертів у Бруклині, що відбувся 30 березня 1958 р.:

“УКРАЇНСЬКО-КАТОЛИЦЬКА ПАРАФІЯ СВ. О. МИКОЛАЯ
і
ГРОМАДСЬКИЙ КОМІТЕТ УКРАЇНСЬКИХ ТОВАРИСТВ
ПІВДЕННОГО БРУКЛИНА

~ влаштовують ~

У НЕДІЛЮ, ЗО БЕРЕЗНЯ (MARCH ЗО) 1958 Р.
О ГОД. 5 ПОПОЛУДНІ
В ПАРАФІЯЛЬНІЙ ЗАЛІ, 258 19-та ВУЛ. В БРУКЛИНІ

ШЕВЧЕНКІВСЬКИЙ КОНЦЕРТ
У виконанні програми свята візьмуть участь:
ПРОМОВЦІ: Впр. о. Ол. Стеранка, ред. В. Душник
СОЛІСТИ: п. Р. Форостина – фортепіян; п. Р. Кухар – спів;
ЦЕРКОВНИЙ ХОР під управою п. О. Улицького;
ДІТИ ВЕЧІРНЬОЇ ПАРАФІЯЛЬНОЇ ШКОЛИ під проводом п. С. Лев.
На свято запрошене українське громадянство Бруклина й околиці.
Приходімо всі й віддаймо честь нашому незабутньому генієві.
КОМІТЕТ СВЯТА
You are cordially invited to attend a

C O N C E R T
IN HONOR OF TARAS SHEVCHENKO

Sponsored by
UKRAINIAN PARISH AND NATIONAL SOCIETIES OF
SOUTH BROOKLYN, N. Y.
to be held

SUNDAY, MARCH 30. 1958 at 5 P. M.
at ST. NICHOLAS PAROCHIAL HALL, 258 19th St., BROOKLYN, N. Y.”

Р. Кухар чудово володів голосом, розумів значущість його виражальних можливостей, за допомогою яких можна передати міріади почуттєвих відтінків. Він сприймав вокальне виконавство як художньо-творчий процес, у якому важливого значення надається не тільки природним даним, досконалому володінню елементами вокальної техніки, а й внутрішній емоційній настроєності співака. Мистецтво виконавця зводилося до вираження голосом синтезу музично-інтонаційного та поетичного змісту твору за допомогою відповідного тембрального забарвлення і технічних прийомів для досягнення художньої виразності виконання та переконливої інтерпретації. Більше того, виконуючи арії з опер, Р. Кухар не обмежувався тільки високою вокальною технікою (досконалим звукоутворенням, звуковеденням, строєм, ансамблем тощо), а майстерно доповнював його переконливою мімікою та жестом, акторською вправністю, багатою творчою уявою. Співак пропагував українську і західноєвропейську вокальну та оперну літературу, вкладав у спів частинку своєї душі, сповненої українського вислову – щирістю, емоційністю, проникливістю, багатством тембральної палітри, широкою "гамою" динамічних градацій. Здобувши професійну вокальну освіту, Р. Кухар демонстрував глибоку внутрішню гармонійність особистісних і національних основ творчої самореалізації в інонаціональному середовищі. Природна піднесеність виконання і пасіонарна відданість обраній вокальній стезі зумовили специфіку його власної виконавської манери, пов'язаної з іманентними ментальними рисами українців. На тлі розмаїтої плеяди співаків другої половини XX ст. Р. Кухар вирізнявся такими прикметами індивідуального виконавського стилю: досконалою вокальною технікою, прегарною кантиленою, чіткою дикцією, виразним фразуванням, що в поєднанні сприяли творенню переконливого художнього образу твору. Як співак свідомо плекав свою національну ідентичність, докладаючи багато зусиль для пропаганди української вокальної літератури (оригінальної та народної пісні в авторському опрацюванні), пожвавлюючи інтерес до культури рідного народу. Як представник української західної діаспори, що інтегрувався в музичне життя країни поселення, Р. Кухар так само успішно популяризував взірці західноєвропейської музики на провідних концертних сценах, залишаючись при цьому виразником української вокальної традиції.

Література

1. Кухар Р. Від естрадних виступів до оперної ініціятиви в таборах переміщених осіб: Музична діяльність у таборах Ді Пі у повоєнній Німеччині, 1945–1946 рр. / Р. Кухар // Національна трибуна (Нью-Йорк). – 1999. – № 29. – 18 липня. – С.4.
2. Кухар Р. Віденська "Січ": Історія Українського Академічного Товариства "Січ" у Відні (1868–1947) / Р. Кухар. – К.: УКСП "Кобза", 1994. – 187 с.
3. Кухар Р. Живі в моїй пам'яті: Книга есеїв / Р. Кухар. – Ніжин, 1998. – 319 с.
4. Лев [Володимир Леник] Новий здобуток для українського мистецтва: Шлях співака Романа Кухара / В. Леник // Український Самостійник. – 1952. – 25 травня. – С.3.
5. Мовчан Ю. 75-річчя д-ра Р. Кухара та його нова книжка / Ю. Мовчан // Свобода. – 1995. – 31 січня. – Ч. 19. – С. 2.
6. Савич В. Життєві й мистецькі обрії Романа Кухаря (Р. Володимира) / В. Савич // Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки (літературознавство). – 2013. – Вип. 4. 12 (96). – С. 204–209.
7. Сорока П. Роман Кухар (Р. Володимир): Літературний портрет / П. Сорока. – Тернопіль: Тайп, 1999. – 206 с.
8. Ф. Б. [проф. Федір Балицький] Р. Кухар в Європі / Ф. Балицький // Українець–Час (Париж). – 1953. – 5 липня. – С.4.
9. Ю. Л. [проф. Юліян Лінгевський] Гостинний виступ Романа Кухара / Ю. Лінгевський // Християнський Голос (Мюнхен). – 1953. – 19 квітня. – С.3.

References

1. Kukhar R. Vid estradnyh vustupiv do opernoyi initsiyatyvy v taborakh peremishchenykh osib: Muzychna diyalnist u taborah Di Pi u povoyenniy Nimechyni, 1945–1946 / R.Kukhar // Natsionalna trybuna (New York). – 1999. –№ 29. – 18 lypnya. – S .4.
2. Kukhar R. "Videnska Sich": Istoriya Ukrayinskogo Akademichnogo Tovarystva "Sich" u Vidni (1868–1947) / R. Kukhar. – K.: UKSP "Kobza", 1994. –187 s.
3. Kukhar R. Zhyvi v moyiy pamyati: Knyha eseyiv / R. Kukhar. – Nizhyn, 1998. – 319 s.
4. Lev [Volodymyr Lenyk] Novyi zdobutok dlya ukrayinskogo mystetstva: shlyakh spivaka Romana Kukharya / V. Lenyk // Ukrayinskyi Samostiynyk. – 1952. – 25 travnya. – S. 3.
5. Movchan Yu. 75-richya d-ra R. Kukhara ta yogo nova knyzhka / Yu. Movchan // Svoboda. –1995. – 31 sichnya. – Ch.19. – S. 2.
6. Savych V. Zhyttyevi i mystetski obriyi Romana Kukhara (R. Volodymyra) / V. Savych // Naukovyi Visnyk Mykolayivskogo derzhavnogo universytetu im. V. O. Sukhomlynskogo. Seriya: Philologichni nauky (literaturoznavstvo). – 2013. – Vyp. 4. 12 (96). – S. 204–209.
7. Soroka P. Roman Kukhar (R. Volodymyr): Literaturnyi portret / P. Soroka. – Ternopil: Taip, 1999. – 206 s.
8. F. B. [prof. Fedir Balytskyi] R. Kukhar v Yevropi/ F. Balytskyi // Ukrayinets-Chas (Paryzh). – 1953. – 5 lypnya. – S. 4.
9. Yu. L. [prof. Yulian Lingevskyi] Hostynnyi vystup Romana Kukhara / Yu. Lingevskyi // Khrystyyanskyi Holos (Myunkhen) . – 1953. – 19 kvytnya. – S. 3.

Примітки

* Правопис першотвору збережено.

УДК 781.1

Козлін Валерій Йосипович,
доктор мистецтвознавства, професор
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
Грищенко Валентина Іванівна,
кандидат педагогічних наук, професор
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ З АРАНЖУВАННЯ ПРИ ЗВЕДЕННІ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ ЗВУКОРЕЖИСЕРОМ

Стаття присвячена мистецтву створення аранжування звукорежисером у контексті сучасних вимог до створення професійного продукту культурного простору. Автори пропонують розширити рамки попередніх уявлень про можливість створення якісних аранжувань тільки вузьким колом музикантів-професіоналів. Представлені нові методи створення варіації та їх комбінації для отримання якісного кінцевого результату аранжування проаналізовані, підтверджені математичним шляхом і показані на прикладах.

Ключові слова: *аранжування, звукорежисер, заповнення, фонові варіації, сольні варіації, варіаційний програш.*

Козлин Валерий Иосифович, доктор искусствоведения, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств
Грищенко Валентина Ивановна, кандидат педагогических наук, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Методические рекомендации по аранжировке во время сведения музыкального материала звукорежиссером

Стаття посвящена искусству создания аранжировки звукорежиссером в контексте современных требований к созданию профессионального продукта культурного пространства. Авторы предлагают расширить рамки старых представлений о возможности создания качественных аранжировок только узким кругом музыкантов-профессионалов. Представленные новые методы создания вариаций и их комбинаций для создания качественного результата аранжировки проанализованы, подтверждены математическим путем и показаны на примерах.

Ключевые слова: аранжировка, звукорежиссер, заполнения, фоновые вариации, сольные вариации, вариационный проиграш.

Kozlin Valeriy, Doctor of Arts, Professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts
Hryshchenko Valentyna, Ph.D. in Pedagogy, Professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Methodic recommendations to a sound producer on arranging while integration stage of music material

The research deals with the art of a sound producer arranging, taking into account the modern demands to creation of professional product of the culture space. The authors offer to widen the limits of the out-of-date ideas about the possibilities of creatiojn of high quality arrangements only by the professional musicians. The new ways of variations and its combinations for good arranging results are representsd, analyzed and proved mathematically by the examples.

Key words: arrangement, sound producer, filling, background variations, solo variations, variation bridge.

Продовження. Частина 2.

Партія підголосків з рухом вгору або вниз

Цікавий ефект заповнення звучання мають підголоски, що виконуються мелодійними послідовностями руху голосів вгору або вниз (рис.17 і рис.18).

© Козлін В. Й., Грищенко В. І., 2015

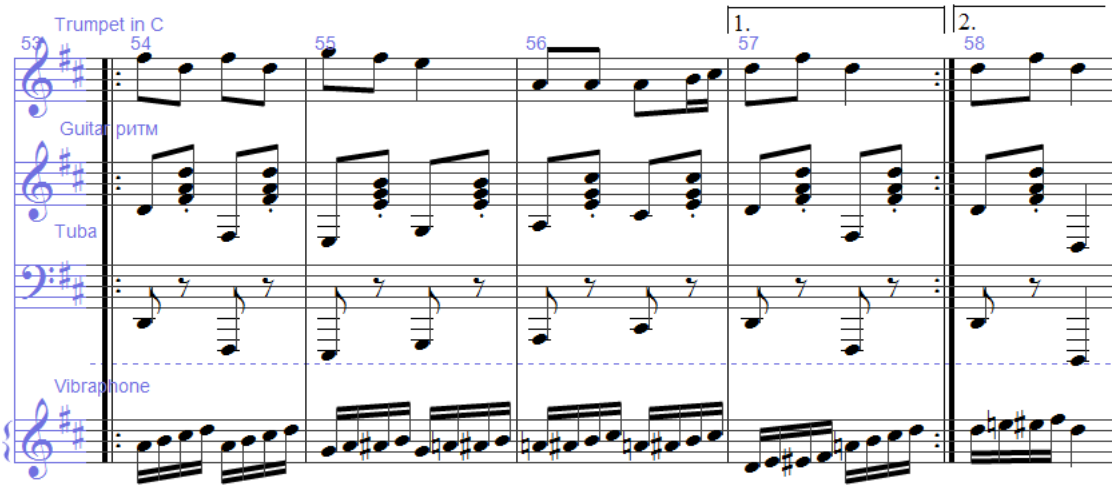

Рис.17. Мелодійні послідовності голосів вгору

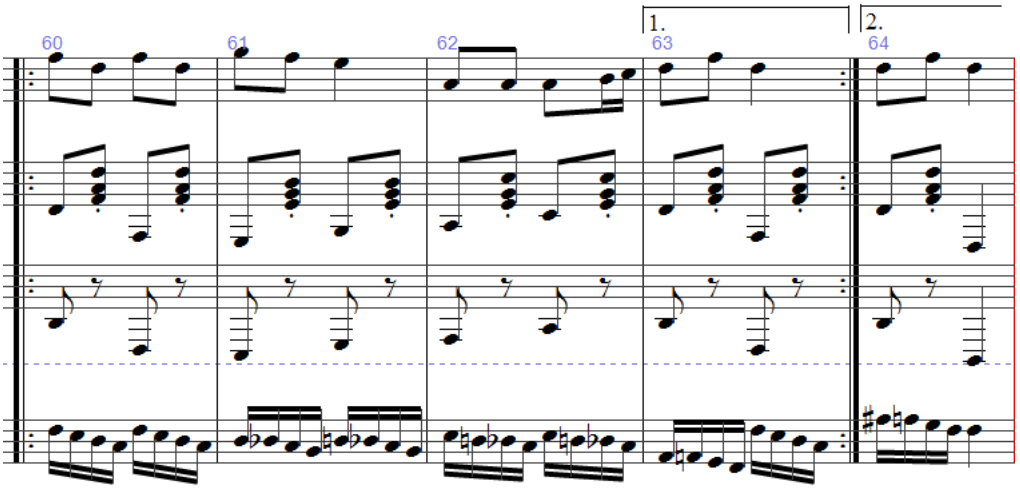

Рис.18. Мелодійні послідовності голосів вниз

Формуються такі послідовності за акордом. Потрібно, щоб перша і остання нота входили до складу акорду. Оскільки звуки розташовуються поблизу основних звуків акорду та мелодії, то вони об'ємно заповнюють звуковий простір. Якщо послідовності опустити або підняти на октаву, то тембровий діапазон твору розшириться і прийме оригінальне забарвлення (рис.19 – рис.22).

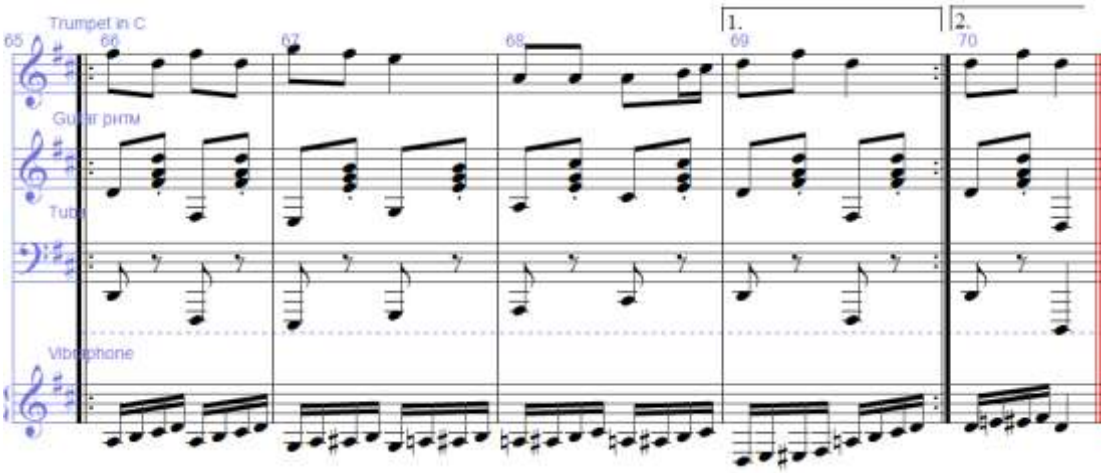

Рис.19. Мелодійні послідовності голосів вгору із пониженням на октаву

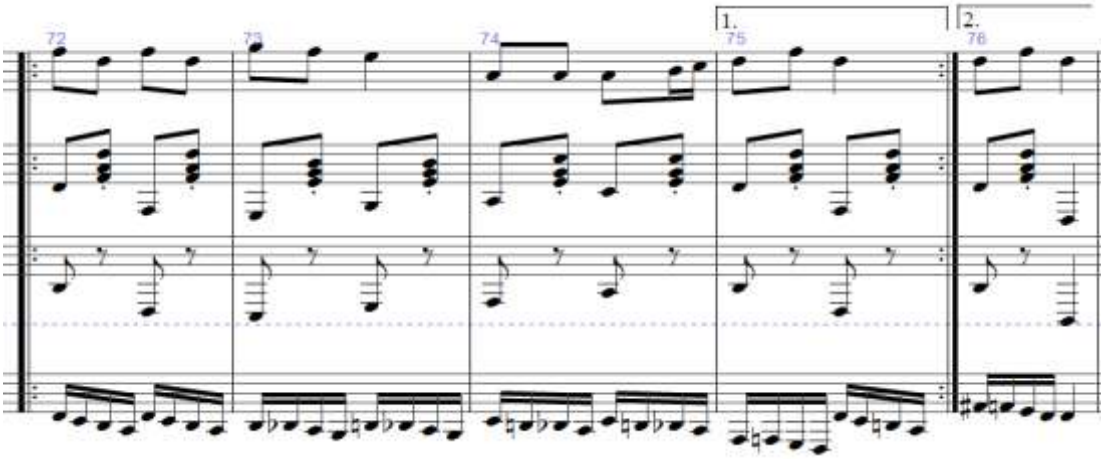

Рис.20. Мелодійні послідовності голосів вниз із пониженням на октаву

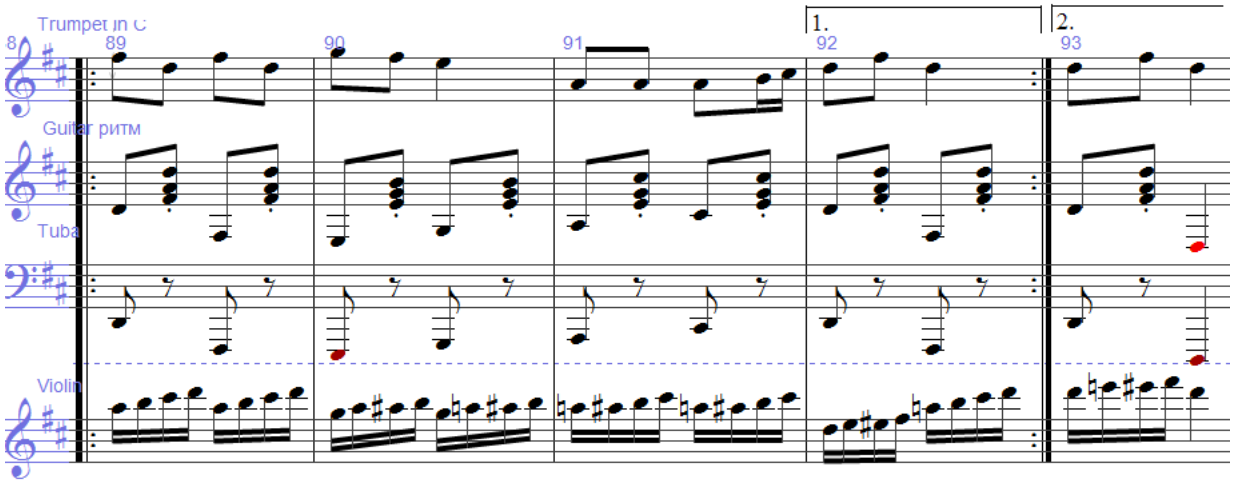

Рис.21. Мелодійні послідовності голосів вгору із підвищенням на октаву

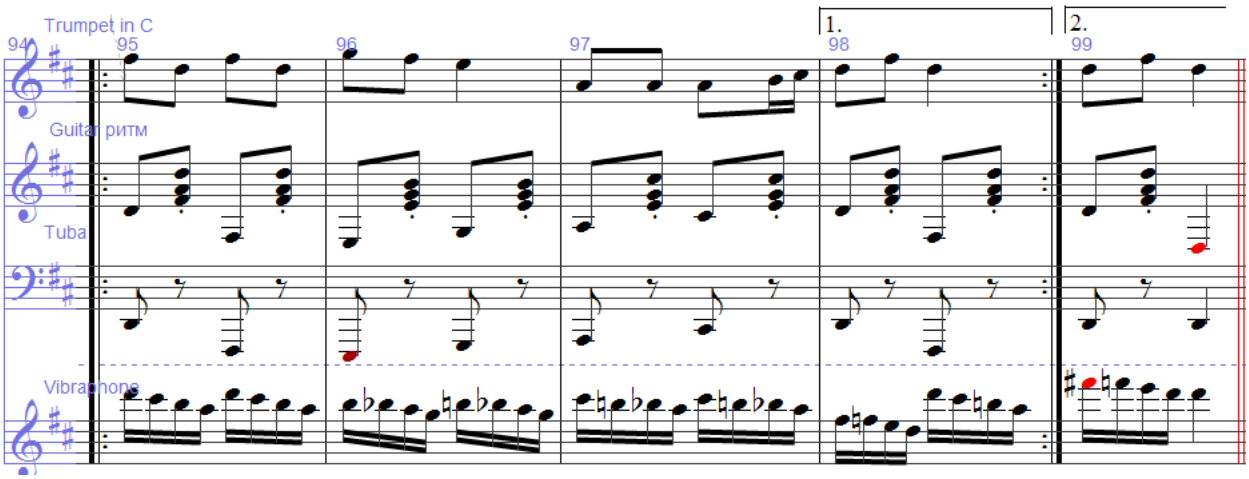

Рис.22. Мелодійні послідовності голосів вниз із підвищенням на октаву

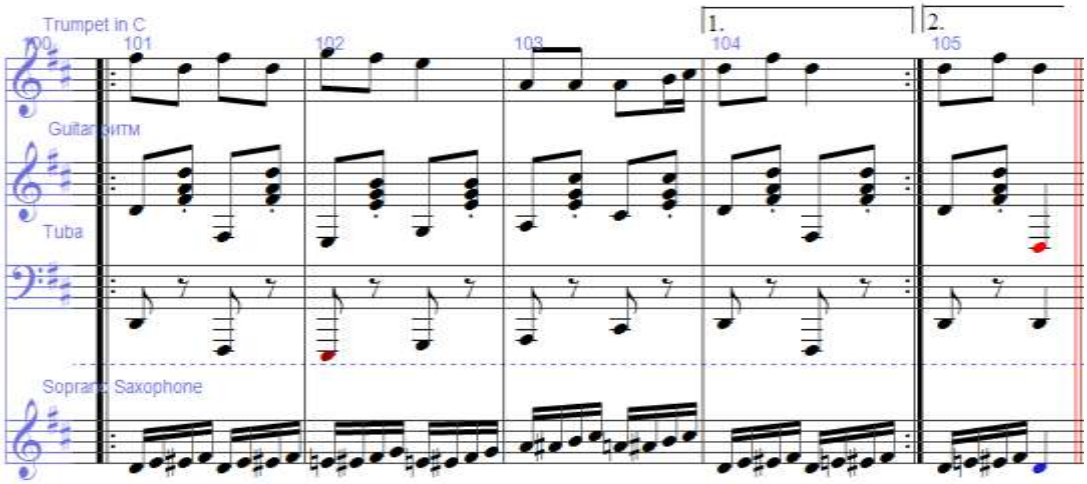

Рис.23. Мелодійна послідовність із інших нот акордів з рухом голосів вгору

Партія підголосків із різних нот

Будувати мелодійні послідовності можна починаючи із будь-якої ноти акорду. Так в прикладі рис.17 початок з ноти Ля, а на рис.23 та рис.24 з Ре і Фа -дієз.

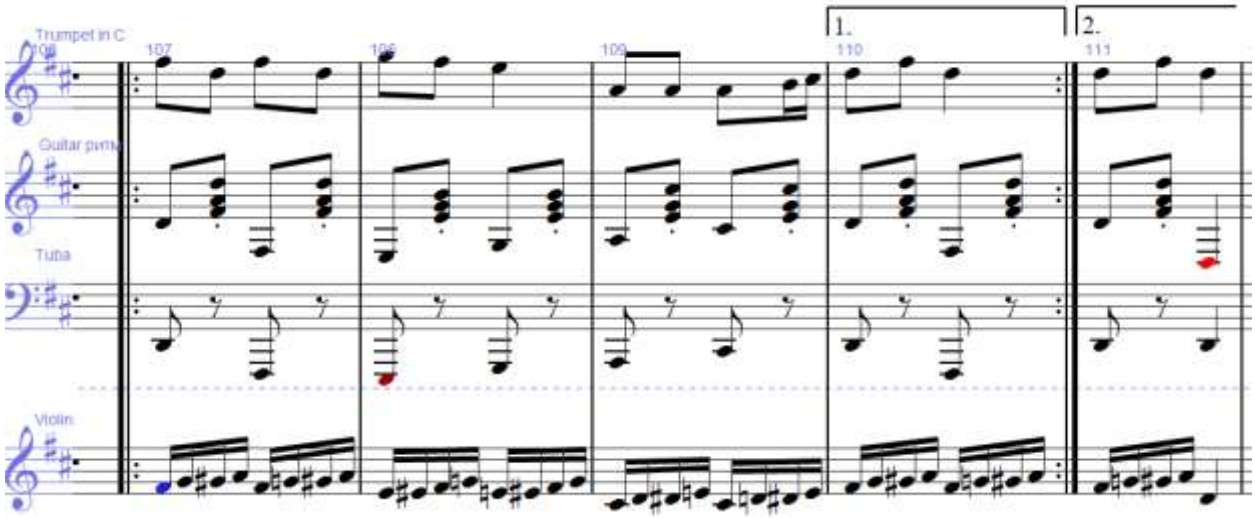

Рис. 24. Мелодійна послідовність із різних нот акорду рухом голосів вгору

Безперервні підголоски

Можна створювати мелодійні послідовності без повторень їх у межах такту, безперервним рухом їх вгору або вниз, або частковим поєднанням вгору, вниз або навпаки (рис.25- рис.27(а-б)).

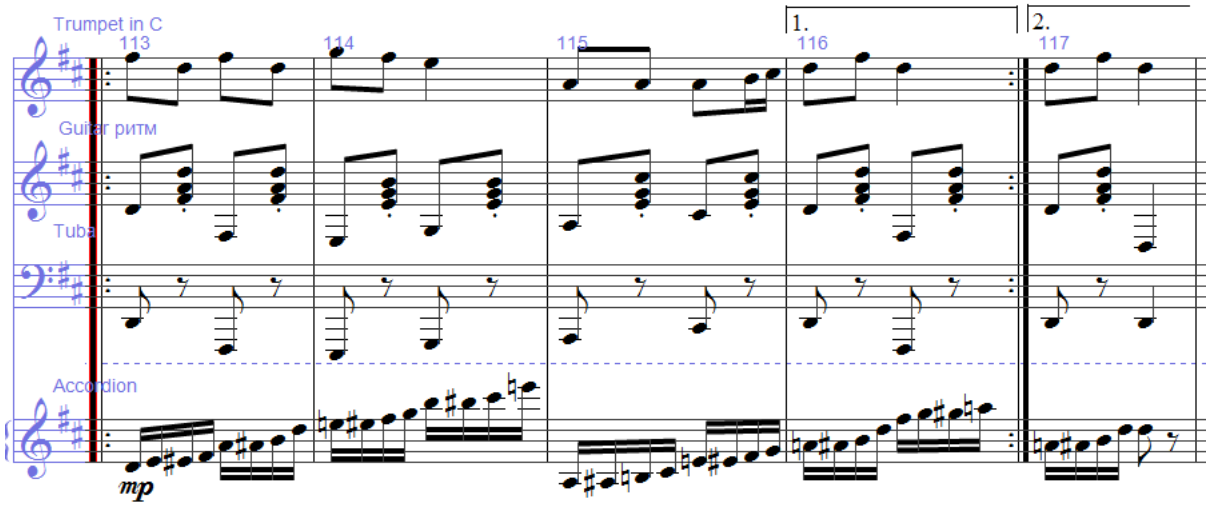

Рис. 25. Безперервний рух підголоски вгору

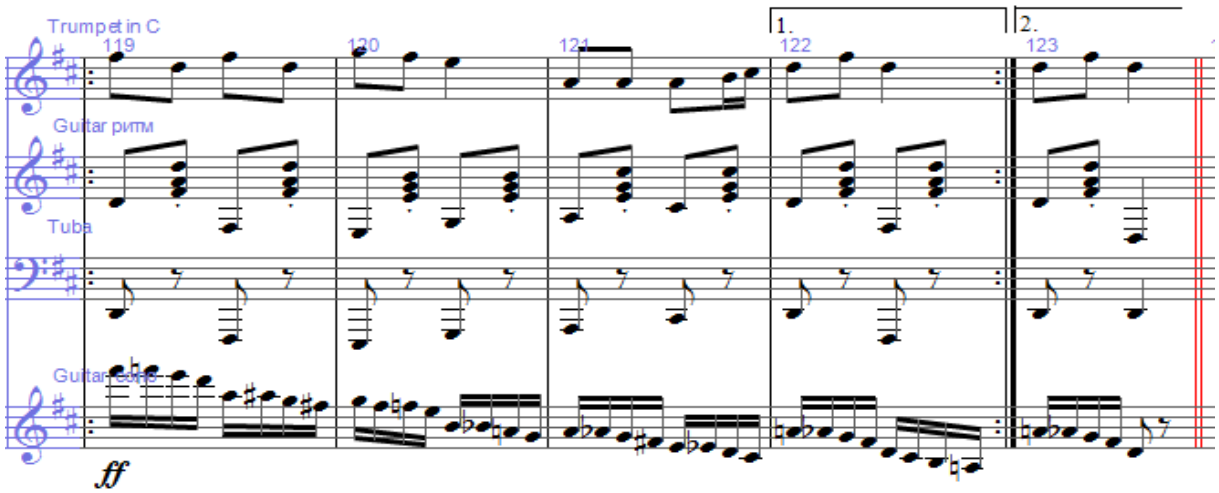

Рис. 26. Безперервний рух підголосків донизу

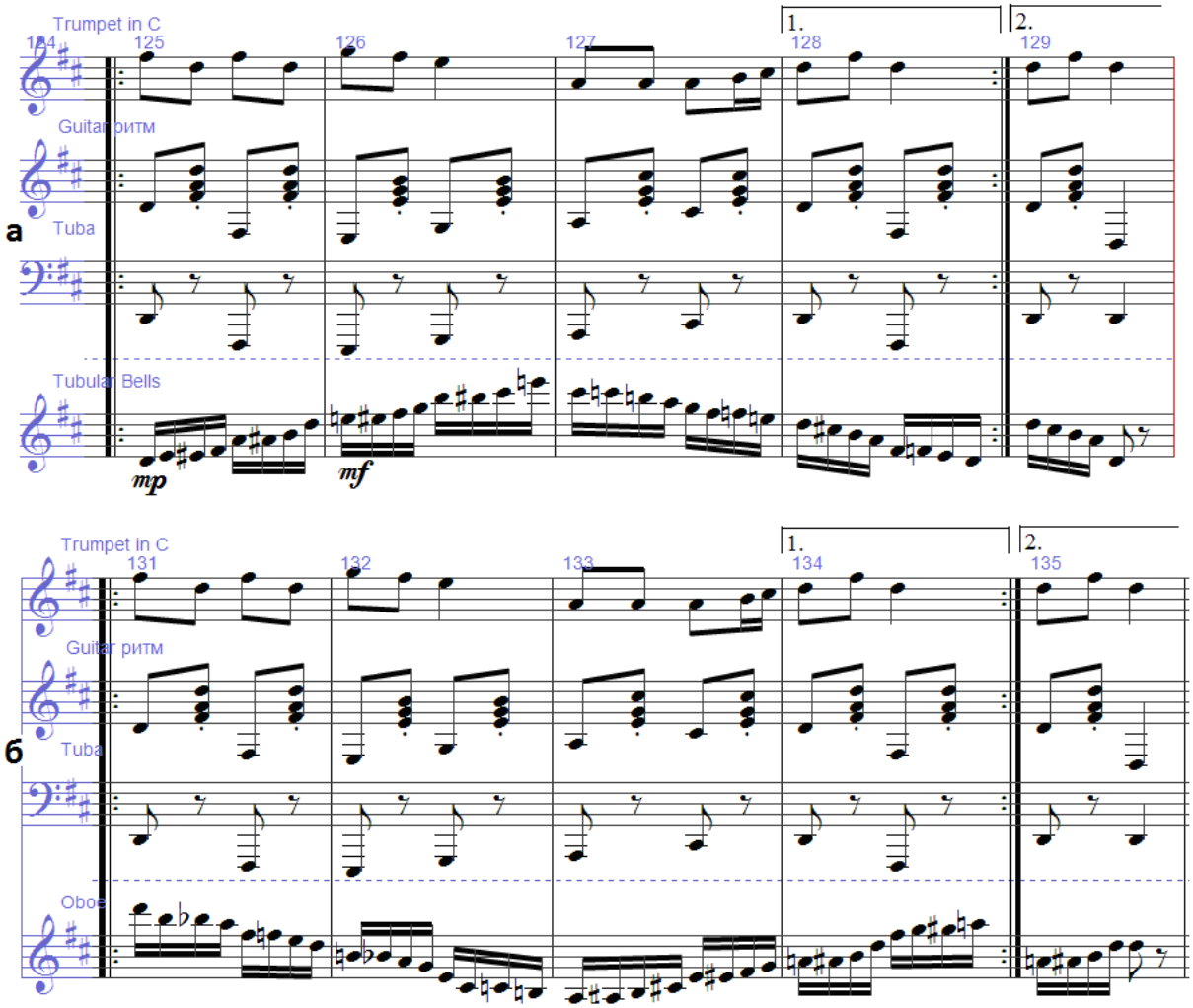

Рис. 27 (а-б). Безперервний рух підголосків вгору та донизу і вниз та нагору

Побудова партії підголосків із затримкою

Цей тип підголосків надає твору спрямованість характеру джазового стилю свінг. Цей ефект виникає при збільшення тривалості ноти на слабій частці такту створюючи таким чином звучання синкопи (рис.28). Причому принцип той же - перша і остання нота групи нот підголосків повинні бути у складі акорду інструменту, який акомпанує.

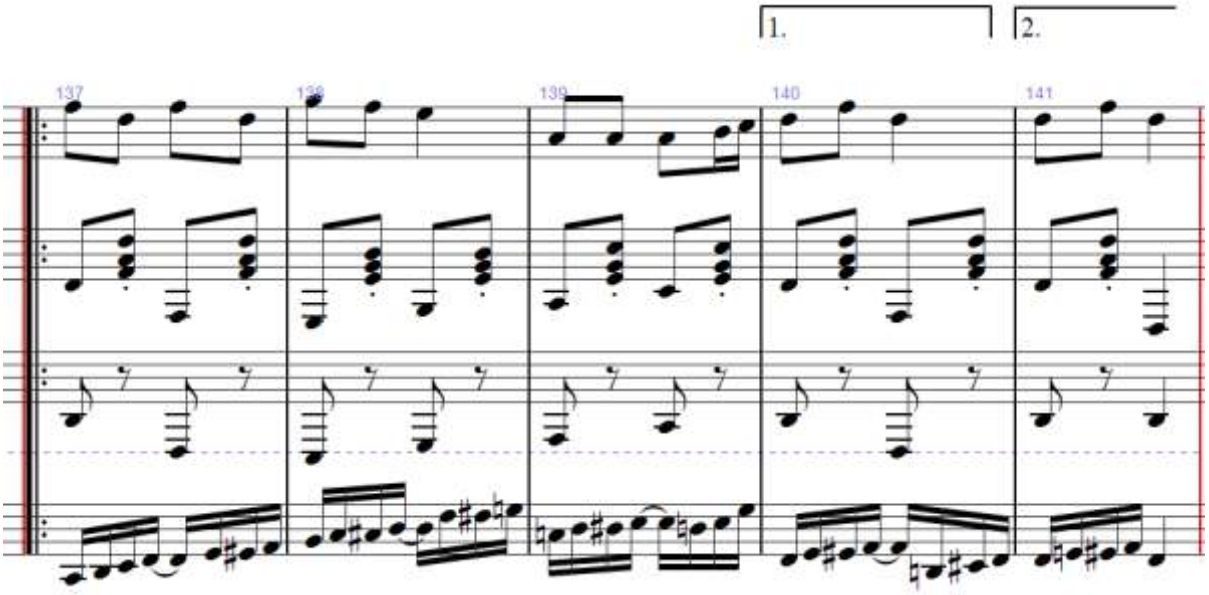

Рис.28. Підголоски із затримкою

Варіації. Як зазначалося вище, варіації бувають двох видів: сольні та фонові. Зупинимося докладніше на цьому питанні.

Сольні варіації. Це видозміна мелодії основного голосу, але така, щоб сама мелодія була упізнана. Існують варіації прості і складні.

Прості варіації

Прості варіації створюються за допомогою додавання руху звуків навкруги мелодії. На рис.29 звуки додавання вище за основний голос, а на рис.30 - нижче.

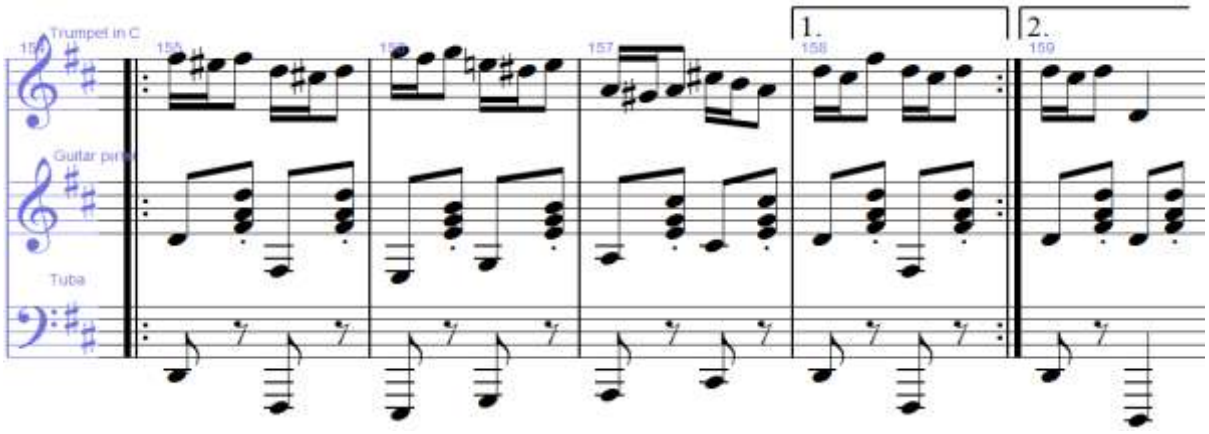

Рис.29. Варіації із відхиленням звуків донизу

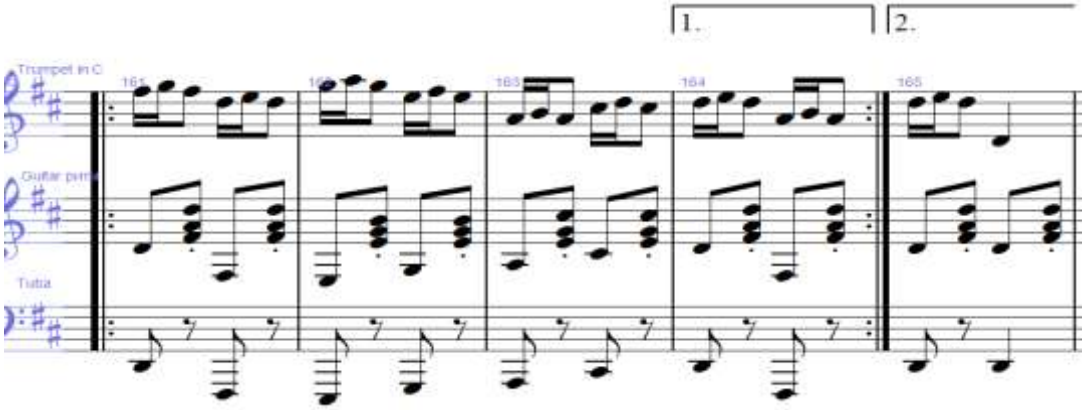

Рис.30. Варіації із відхиленням звуків вгору

Цікавий ефект створюється укороченням варіаційних тривалостей, (наприклад, тріолями) рухом голосів вниз або вгору (рис.31–рис.32).

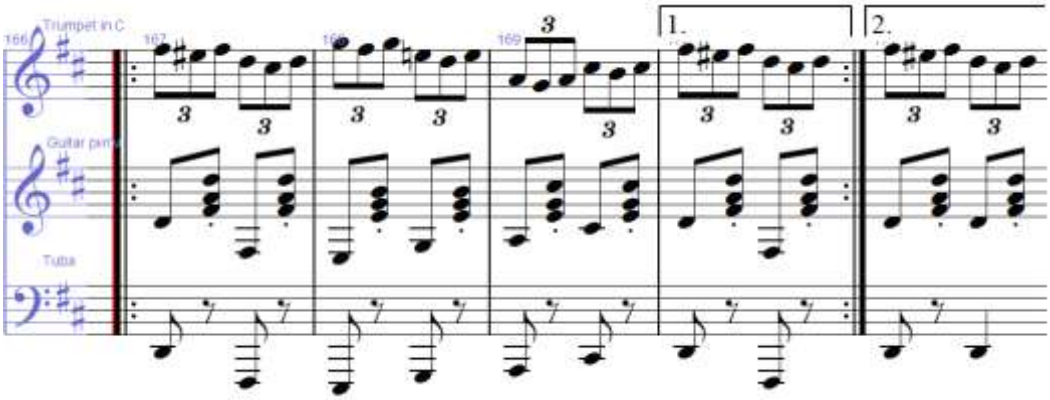

Рис.31. Варіації тріолями з рухом голосів донизу

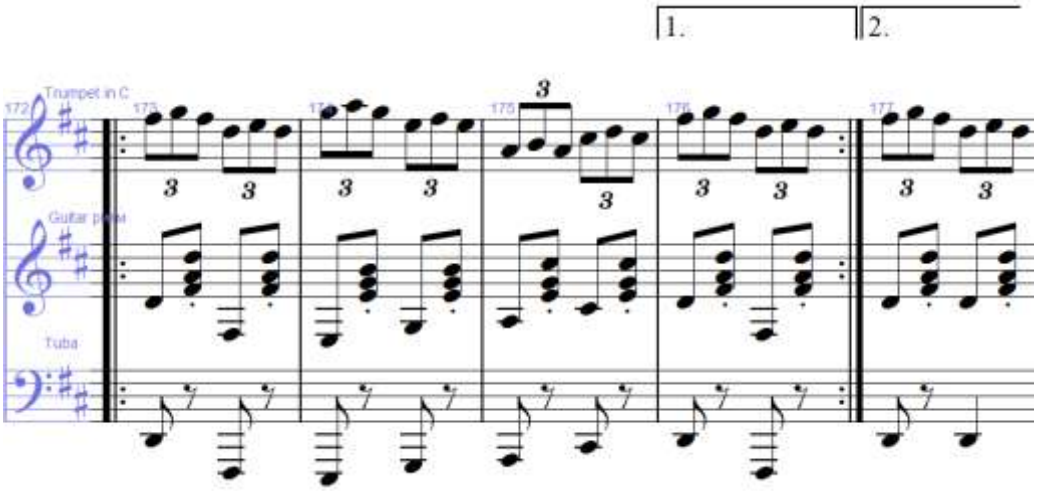

Рис.32. Варіації тріолями з рухом голосів вгору

Своєрідний ефект кокетливої грайливості створює застосування подвійних тріолей (рис.33–рис.34). При цьому основна нота мелодії обіграється двічі.

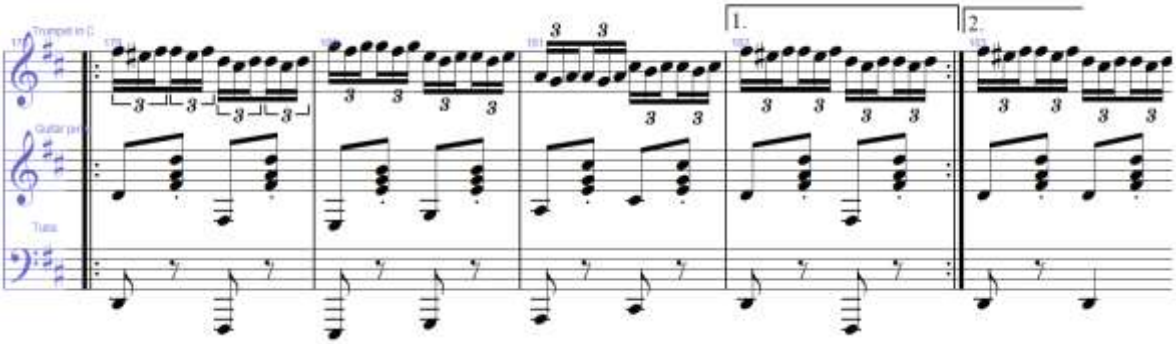

Рис.33. Варіації подвійними тріолями з рухом голосів вниз

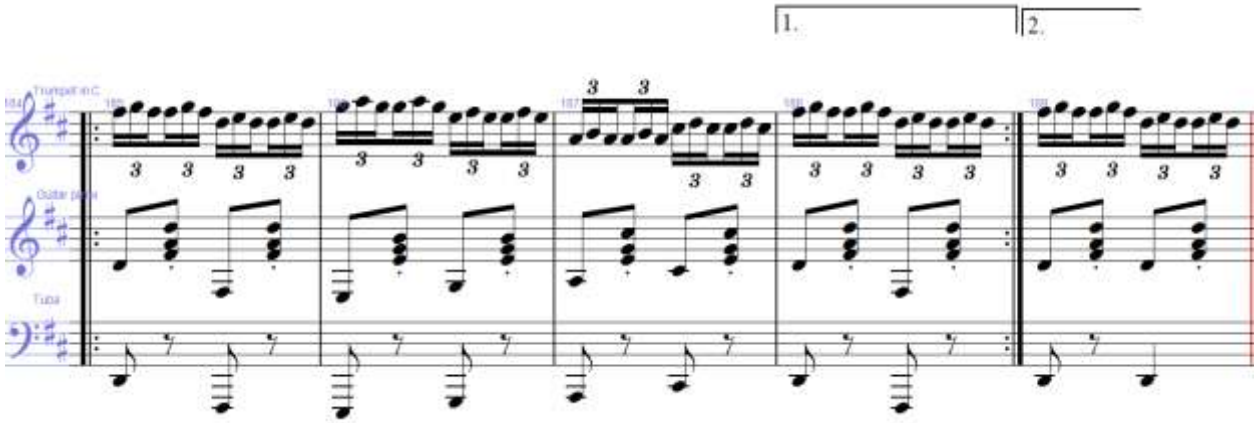

Рис.34. Варіації подвійними тріолями з рухом голосів вгору

Варіації ускладненого типу

Цей тип варіацій будується на основі ускладнених акордів. Що ми під цим розуміємо. Звичайний тризвук містить велику і малу терції у мажорному акорді та малу і велику терції в мінорному. А більш складні акорди містять додаткові звуки. Так, у нашому прикладі, Dsus містить кварту (G), D6 - сексту (B), D7 - зменшену септиму, Dmaj - септиму і D9 - нону (E). Якщо розташувати ці акорди в певному порядку D - D9 - D - Dsus - D - D6 - D7 - Dmaj, то побачимо що в їх послідовності міститься звукоряд Ре - Мі - Фа дієз - Соль - Ля - Сі - До - До дієз.

Якщо ускладнити акорд нотами із знаками альтерації, то отримаємо хроматичний звукоряд. D - D9b - D9 - D3b(Dm) - Dsus - D5b - D - D5# - D6 - D7 - Dmay (Ре - Ре дієз - Мі - Фа - Фа дієз - Соль - Соль дієз - Ля - Ля дієз - Сі - До - До дієз).

Таким чином, у варіаціях можна користуватися будь-якими хроматичними послідовностями у межах акорду з урахуванням нот мелодії але робити це потрібно із знанням деяких закономірностей, які і розглянемо нижче. Бажано, щоб група варіаційних нот містила звуки теми (рис.35) і не виходила з складу акорду.

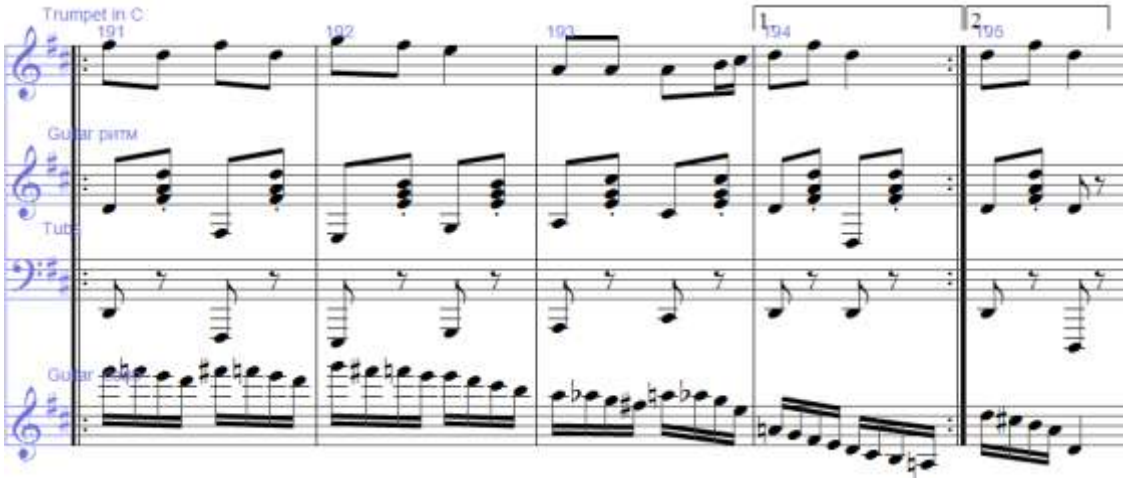

Рис.35. Приклад варіації ускладненого типу із рухом вниз

З прикладу видно, що в групі нот варіації в першому такті четвертої партії містяться звуки мелодії - Фа дієз і Ре. В той же час, кожна група нот у варіаціях не виходить із складу акорду. Таке правило зберігається і в інших тактах. Перша партія наведена для того, щоб бачити тему і орієнтуватися з урахуванням неї при створенні варіацій. При виконанні твору вона не потрібна.

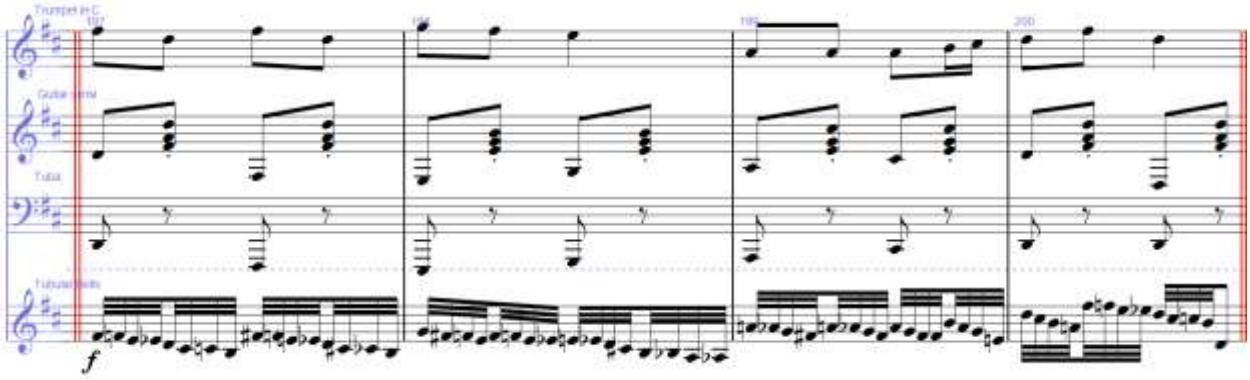

Рис.36. Крізна варіація донизу короткими тривалостями

При створенні варіацій короткими тривалостями звучання їх надає характеру іскрометності, залихвацькості (рис.36). Завдяки швидкій зміні звуків стає можливим їх крізне хроматичне переміщення як на початкових двох тактах і частково в наступних. Правило тут просте - першим звуком в групі повинний бути звук ноти теми. Сама тема наведена тільки для створення варіації.

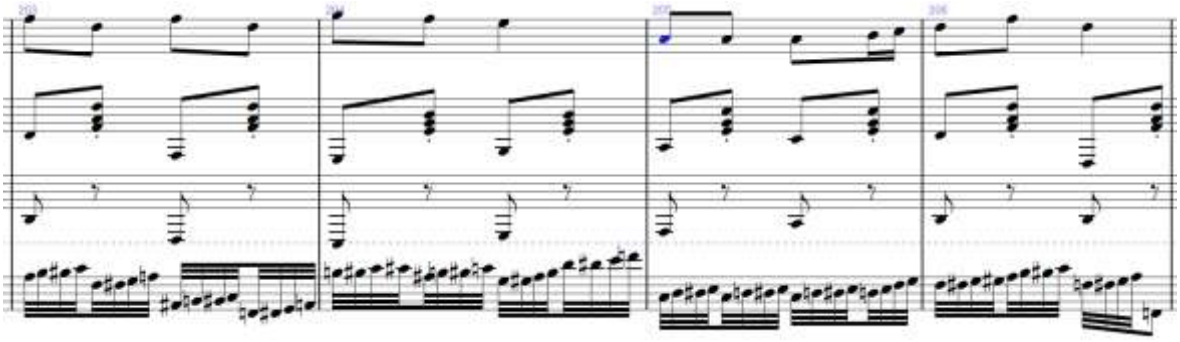

Рис.37. Варіант варіації рухом вгору

Варіації можна створювати з іншим розміром, метром, ритмічним рисунком і темпом. При цьому твір набуває особливого колориту (рис.38).

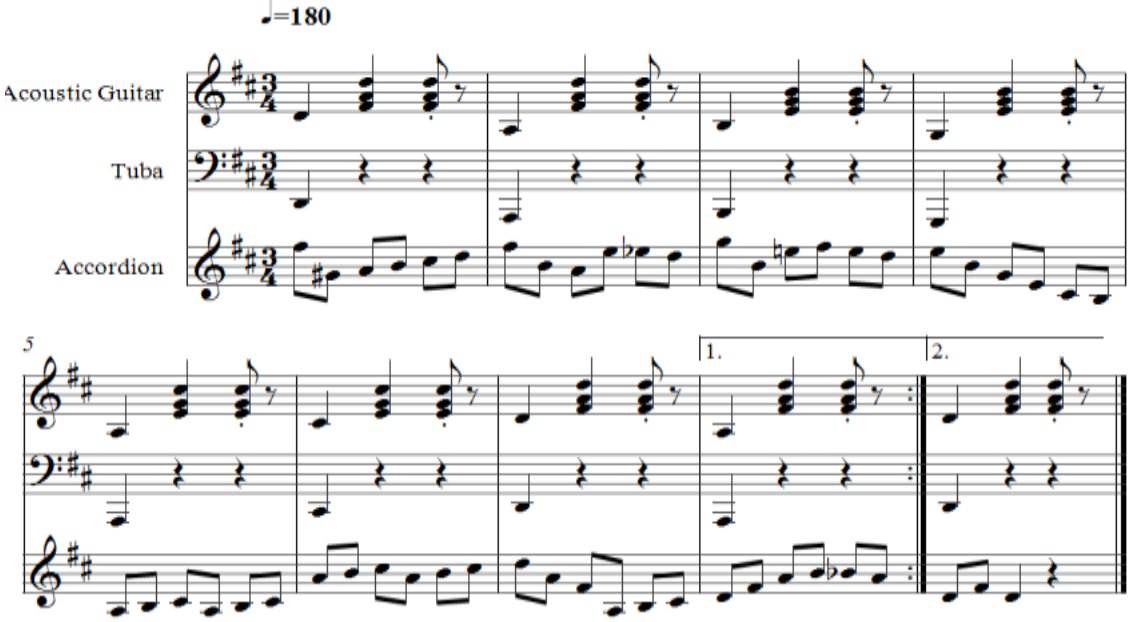

Рис.38. Варіації із зміненим розміром, ритмом і темпом

Варіаційні програші

Згідно наведеному вище формулюванню, варіаційні програші застосовуються в основному як програші без мелодії, але можуть бути окремим випадком підголосків.

Формуються варіаційні програші поєднанням методик створення підголосків та варіацій. Рух групи звуків починається із будь-якої ноти, що входить в склад не альтерованих ускладнених акордів. Голоси можуть рухатися вгору, вниз або вгору і вниз (рис.39).

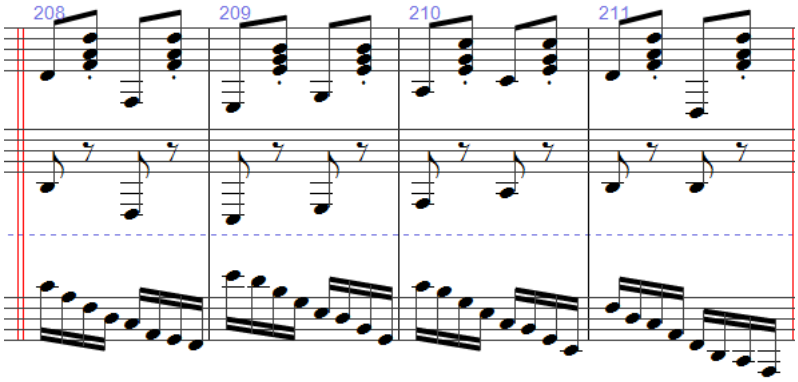

Рис.39. Варіаційний програш рухом вниз

Програш може будуватися із утриманням звуків. Це додає йому танцювальний або джазовий характер (рис.40).

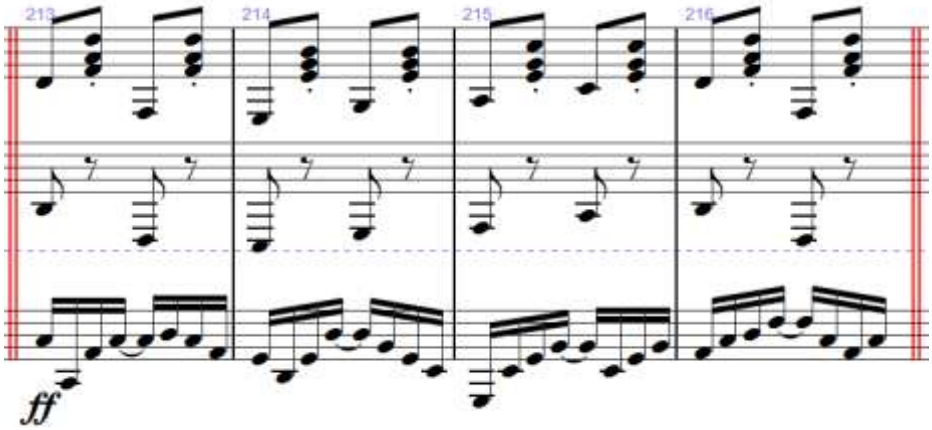

Рис.40. Варіаційний програш із утриманням звуків

Варіаційні програші можна створювати хроматичними пасажами (тобто на основі альтерованих акордів) рухом голосів у різних напрямах (рис.41).

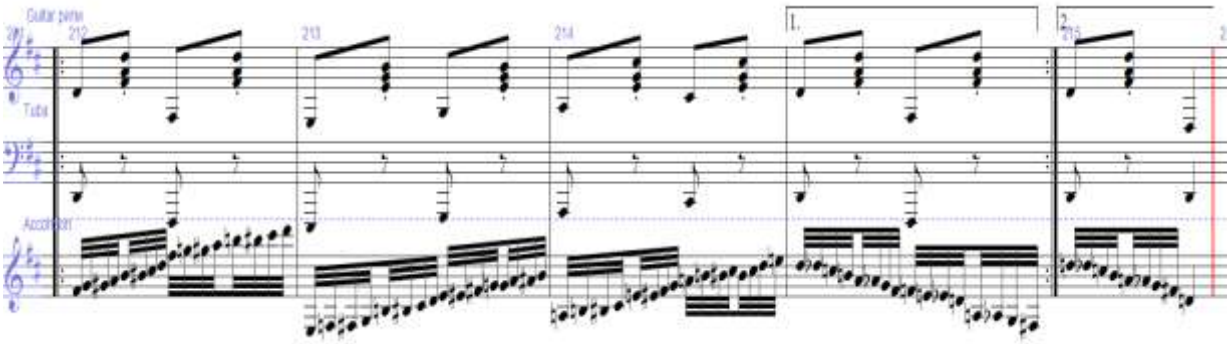

Рис.41. Варіаційний програш хроматичними пасажами

Іноді для більшої різноманітності варіаційного програшу можна міняти розмір, метр, стиль акомпанементу, темп виконання або тривалості нот, вводити форшлаги (рис. 42, рис. 43).

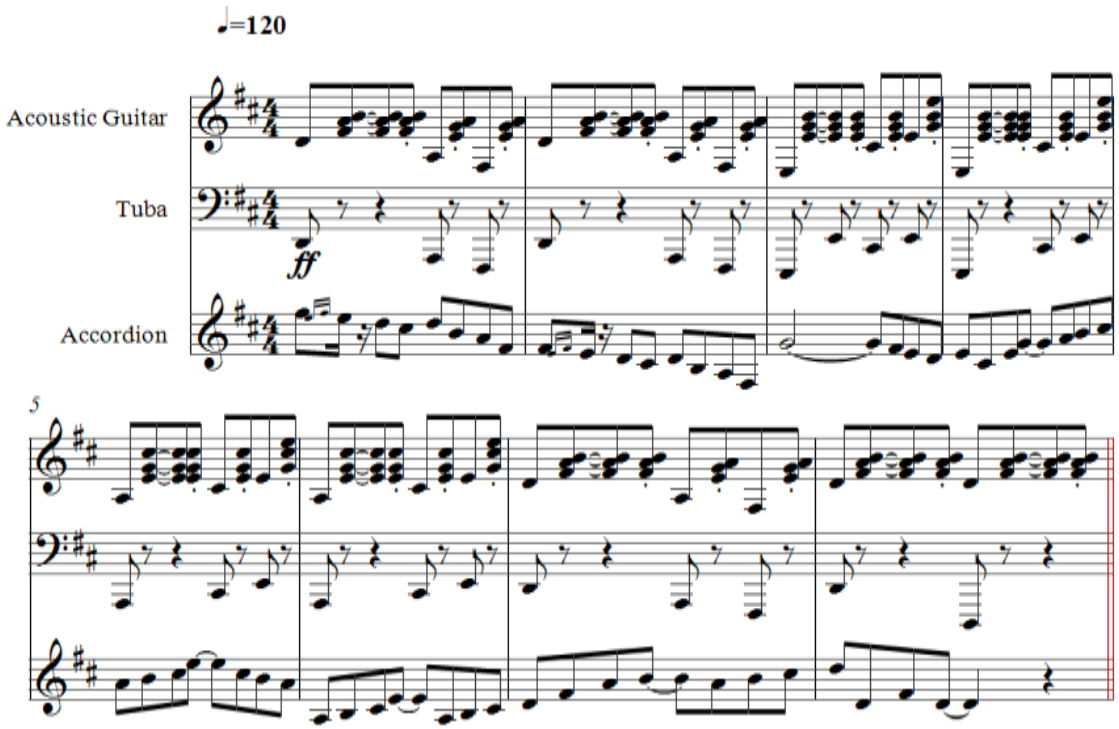

Рис. 42. Варіаційний програш із зміною ритму, розміру і прикрасою форшлагами

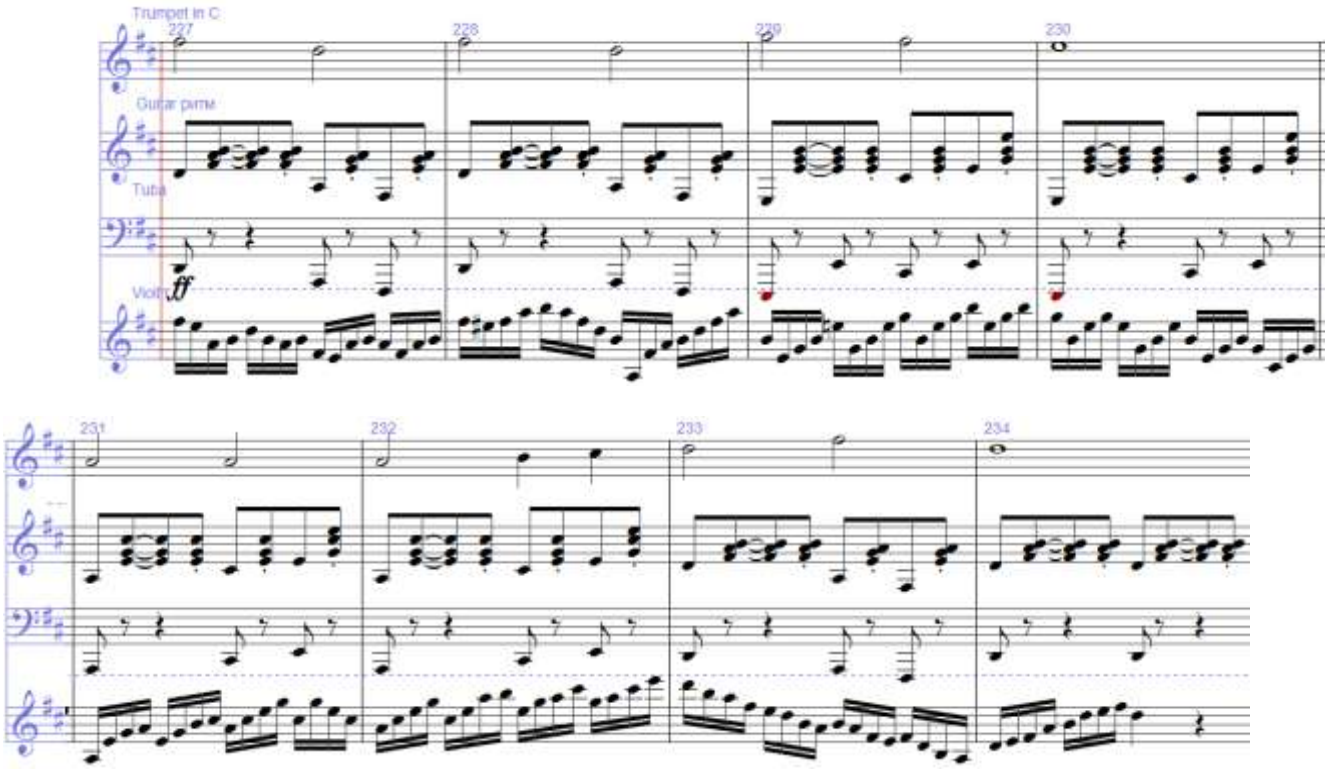

Рис.43. Варіаційний програш із зміною розміру короткими тривалостями

За наявності мелодії варіаційний програш може бути також в ролі фонових варіацій (рис. 43).

Мелодійні заповнення

Заповнення роблять аранжування більш цільним, насиченим. Частіше за все заповнюються порожні місця у мелодійній лінії, або її тривалі звуки, але іноді робиться перекличка з мелодією або створюється враження її уявного продовження.

Якнайкращий ефект створюється, коли голоси уривку, який заповнюється, дозволяють (переходять) в наступну після заповнення ноту теми. Мелодійні заповнення будуються рухом голосів різної тривалості вгору або вниз, або змішаним стилем (рис. 44–рис.47).

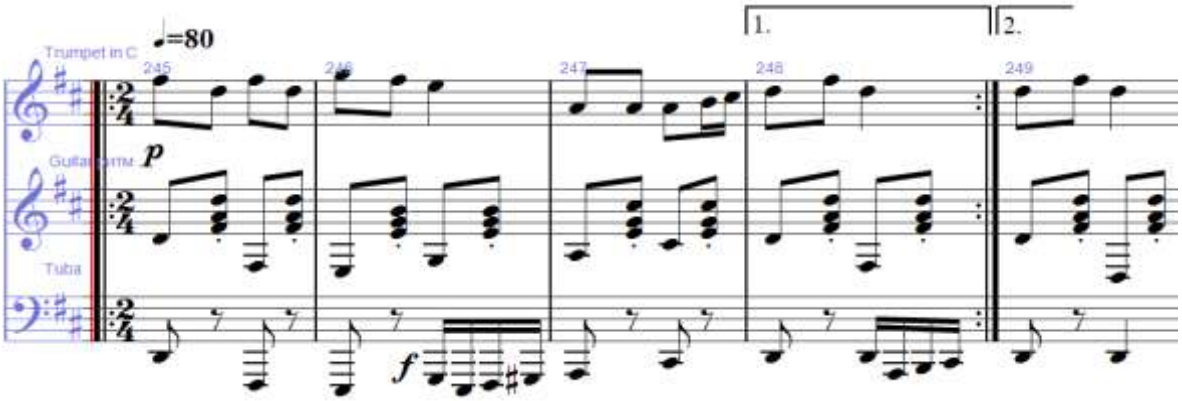

Рис.44. Мелодійні заповнення рухом голосів вгору

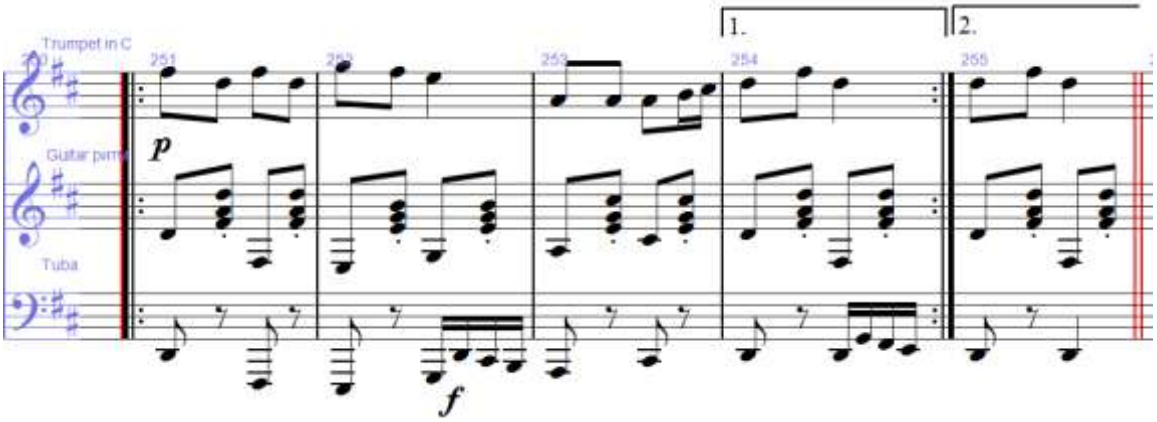

Рис.45. Мелодійні заповнення рухом голосів вниз

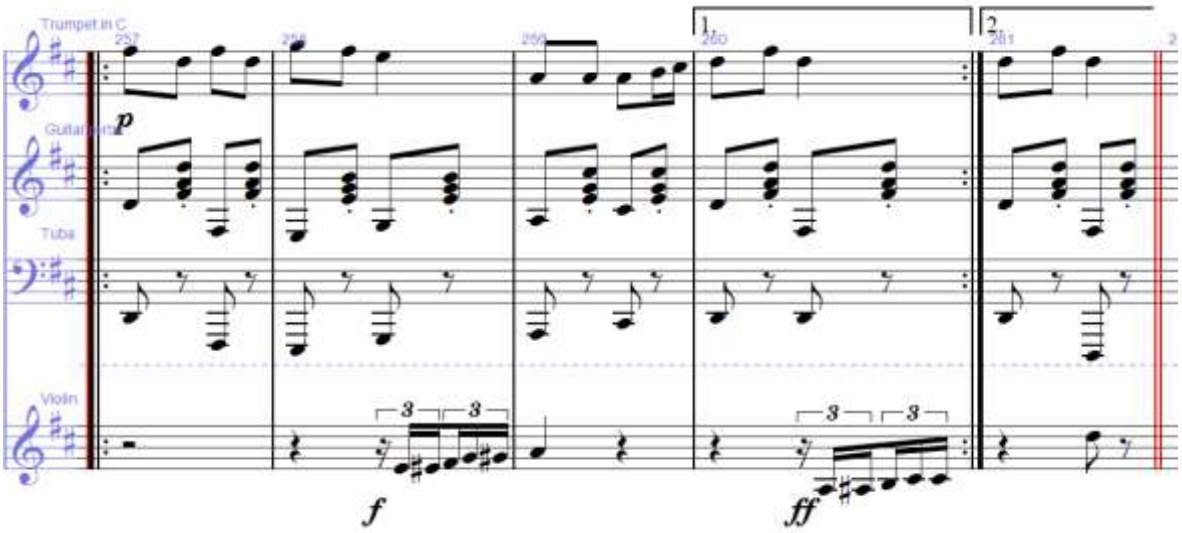

Рис.46. Мелодійні заповнення тріолями вгору

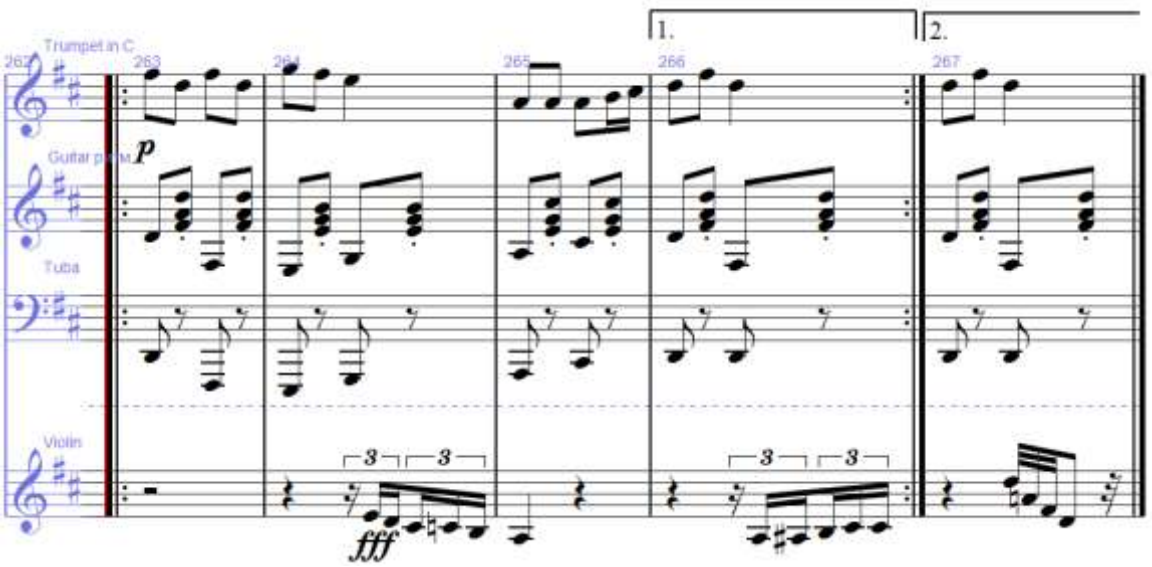

Рис.47. Змішаний стиль заповнення мелодії

У викладеному матеріалі достатньо прикладів для знайомства та освоєння мистецтва аранжування . Також цей матеріал можна з успіхом використовувати для освоєння музикантами способів імпровізацій. З енциклопедії [3] імпровізація – особливий вид художньої творчості, при якій твір виконується безпосередньо у процесі виконання. В нашому уявленні імпровізація - сьогочасна, раптова варіація. Після засвоєння методів швидко створювати варіації, з'явиться досвід імпровізацій.

Література

1. Выгодский М.Я. Справочник по элементарной математике. – М. : Наука, 1973.– 415с.
2. Осинский Б. – Nastolnaya_kniga_zvukorezhissera – WWW.e-reading.biz
3. Штейнпресс Б.С., Ямпольский И.М. Отв. ред. Келдыш Г. В. – Энциклопедический музыкальный словарь. – М.: Большая советская энциклопедия, 1959. – 326 с.

References

1. Vygodskij M.Ja. Spravochnik po jelementarnoj matematike. – M. : Nauka, 1973.– 415s.
2. Osinskij B. – Nastolnaya_kniga_zvukorezhissera - WWW.e-reading.biz
3. Shtejnpress B.S., Jampol'skij I.M. Otv. red. Keldysh G.V. – Jenciklopedicheskij muzykal'nyj slovar'. – M.: Bol'shaja sovetskaja jenciklopedija, 1959. – 326 s.

УДК 78.031

Андросова Дарія Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
e-mail: dashaelena@gmail.com

СИМВОЛІЗАЦІЯ ОПЕРНОГО СИМФОНІЗМУ У ФОРТЕПІАННИХ СОНАТАХ Р. ВАГНЕРА

У цій роботі виявляються ознаки символістської стильової виразності фортепіанних Сонат Р. Вагнера – на прикладі аналізу Другої і Третьої з них. Р. Вагнер парціально, жанрово-типологічно розділяв оперну і фортепіанну інструментальну творчість, вирішену в тонах камерности. Аналогічним чином Вагнер розділяв опери – і камерно-вокальний цикл. Протосимволістський потенціал опер Вагнера, так відверто відзначений французькими художниками-символістами, повною мірою визначився в його Сонатах, що випередили створення відповідних опер, які, тим самим, набували ознаки прелюдії-етюду, тобто жанрів, що оформили головні типологічні показники продукції композиторів-символістів – К. Дебюсси, О. Скрябіна, В. Ребікова, К. Шимановського й багатьох інших авторів.

Ключові слова: *символізм, симфонізм, фортепіанний стиль, жанр у музиці.*

© Андросова Д. В., 2015

Андросова Дарья Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Символизация оперного симфонизма в фортепианных Сонатах Р. Вагнера

В данной работе выявляются признаки символистской стилевой выразительности фортепианных Сонат Р. Вагнера – на примере анализа Второй и Третьей из них. Р. Вагнер парциально, жанрово-типологически разделял оперное и фортепианное инструментальное творчество, решенное в тонах камерности. Протосимволистский потенциал опер Р. Вагнера, откровенно обозначенный французскими художниками-символистами, в полной мере проявился в его же *опережающих* сочинение соответствующих опер Сонатах, которые, тем самым, приобретали признаки прелюдии-*этюда,* то есть жанров, которые оформили главные типологические показатели продукции композиторов-символистов – К. Дебюсси, А. Скрябина, В. Ребикова, К. Шимановского и многих других авторов.

Ключевые слова: символизм, симфонизм, фортепианный стиль, жанр в музыке.

Androsova Dar`ya, Ph.D. in Arts, Associate Professor, Doctoral Student of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Symbolizm of opera symphonic music in piano Sonatas of R. Wagner.

By the example of the Second and Third piano Sonatas of R. Wagner their signs of symbolic style expressiveness are studied in the research. R. Wagner partially and according to genres and style divided the opera and the piano instrumental creativity, executed in chamber tones.

Key words: symbolism, symphony, piano style, genre in music.

Актуальність теми роботи визначена сучасним інтересом до всього, що несе стилістичну печатку причетності до символізму: «ренесанс Шрекера», «ренесанс Цемлінського» [див. 8, 128, 136] стали знаковими явищами 2000-х років, при тім що очевидним стало відродження від забуття І. Падеревського-композитора, В. Ребікова, М. Метнера, які хронологічно склали стильову паралель до німецького символізму в слов'янському художньому ареалі. Видання енциклопедичних праць типу книги Ж. Кассу [3] є прямим свідченням дослідницького відновлення названого напрямку, одного разу табуйованого в нашій батьківщині з-за ідеологічних причин, а на Заході жорстко відкинутого позицією естетики «нової молоді» 1920-х років і Шістки, що визначилася в Маніфесті, де вустами Ж. Кокто висміювавалися «хмарки і туманності» імпресионізму-символізму, протиставляючи йому мистецтво «грубе, здорове, агресивне, ясне» [6, 161].

«Хмарки й туманності» імпресіонізму-символізму для покоління, що прийшло після Першої світової війни, становили люто не прийнятний анахронізм - опера Ф. Шрекера «Далекий дзенькіт», що здобув її авторові почесний титул генія німецької музики в 1910-е роки, в 1920-е й наступні виявилася викресленої зі списку прийнятних до постановок. І тільки ближче до кінця XX сторіччя положення змінилося, про що сказано вже було вище.

Реабілітація символізму визначила й інтерес до того, що названо *протосимволізмом,* а в числі цих зачинателів – Ш. Бодлер, переконаний шанувальник Р. Вагнера. Відповідно, протосимволістський комплекс апробований у стильовому вигляді для названого композитора у зв'язку з оперною його спадщиною, принаймні, у картинах французьких символістів А.де Гру, Ж. Дельвіля, А. Фантен-Латура, персонажі опер Вагнера утворюють почесну когорту образів цих живописців. Однак фортепіанна спадщина Вагнера, що, за логікою творчої співдружності, покликана була розвивати відкриття фортепіанної оркестральності Ф. Ліста, представляє дещо з останнім відверто неспіввідносне, стикуючись, одночасно, за фактурно-динамічними показниками творів композиторів, що усвідомлено шукали спеціальну виразність у сфері фортепіанного перетворення символізму.

Метою даної роботи є виявлення ознак символістської стильової виразності фортепіанних Сонат Р. Вагнера – на прикладі аналізу Другої і Третьої з них. Методологічним орієнтиром виступає стильово-компаративний ракурс інтонаційного підходу Б. Асаф'єва в спрямованості на семіотичне бачення «інтонаційного словника епохи» і послідовників цієї концепції в музикознавстві України (І. Ляшенко, М. Давидов, О. Маркова, ін.). Об'єкт дослідження – фортепіанні твори Р. Вагнера, предмет – фортепіанні Сонати композитора в їх стильовій індентифікації в зв'язку з символізмом. Наукова новизна – теоретичний аспект символістського стильового подання Сонат Р. Вагнера, взагалі вперше в даному баченні розглянуваних в українському музикознавстві. Практична цінність – розширення матеріалів теорії та історії фортеіпанного виконавства, взагалі поповнення курсів історії музики і вищій и середній спеціальній музичній школі.

Фортепіанні Сонати Р. Вагнера, становлячи хронологічно та ідейно- стилістично паралель до поем-сонат Ф. Ліста, утворюють дещо протилежне цим останнім за *піаністичною* сутністю прояву. Досвід показав, що ентузіаністично настроєні до творчості Вагнера піаністи з певним розчаруванням відсувають ноти названих фортепианных Сонат Вагнера, указуючи на «нерозгорненість» їхньої фактури, при цьому відверто адресуючись до оркестральності лістівських фортепіанних композицій, порівняння з якими напрошується першістю Ліста у творчому союзі Веймарської школи. При цьому композиція Сонат Вагнера соотносима із принципом вибудовування аналогічних жанрів у Ліста, тобто використання тим оперних творів, у Ліста чужих, а у випадку запозичення із симфонічних опусів, то своїх, у Вагнера ж - Сонати вибудувані ах їм же створених опер.

Сонати Вагнера вперше були видані в Москві в 1983 році, до 170-літнього ювілею композитора. До цього часу одержав популярність і вокальний цикл на вірші М. Везендонк, що апробував вагнерівский символізм. У роботі І. Ботвінової [2] розділ, присвячений зазначеному циклу Вагнера, названий у наступній термінологічній підбірці: «Осередок *символістських тенденцій* (курсив Д.А.) у вокальному циклі Р. Вагнера на вірші М. Везендонк» [2, 9]. Серед аргументів, що дозволили І.Ботвіновій цілком обґрунтовано віднести даний твір до ряду стилістичних втілень символістського образу мислення, виділяємо наступне: символіка тематичних побудов музики циклу, складеної із цитат з опери «Трістан та Ізольда», тоді ще не написаної композитором, що засвідчило «закритість» змісту музики не тільки для широких кіл слухачів, але й для найближчого оточення композитора [там же]

Тим самим ідея Таємниці, що визначає зміст символістського підходу в мистецтві, ототожнюваного з релігійним, виявилася в центрі образного рішення, романтично розгорнутого для автора й символістськи «закритого» для всіх потенційних й реальних слухачів. Крім того, символістський принцип виявився в користуванні текстом, що мав у своєму роді священний зміст для Вагнера як створений гаряче коханою й вшановуваною жінкою, уводячи ефект духовної музики, написаної на канонічні тексти, - і це останнє підкреслене п’ятичастинністю композиції, числова символіка якої освячена традиціями космологічного змісту, що визначили й п’ятичастинну будову католицької меси [1, 23]. Звертає на себе увага також надзвичайно делікатна динаміка, що утворить дещо протилежне «гучній камерності» опер Вагнера, у яких самітність самовиливань героїв сполучена з оркестровою гіперболою, покликаною символізувати кипіння їхніх душевних зусиль.

Все сказане є цікавим у зв'язку з порівнянням Сонат Вагнера, з яких Друга й Третя становлять осередок його фортепіанної творчості, а Третя соната As-dur написана, як і цикл на вірші М. Везендонк, у передуванні «Трістану», більше того, у тональності теми Смерті, що грає особливу роль у драматургії й значеннєвому виході даної опери.

Написана у вісімнадцятирічному віці Друга соната B-dur присвячена композитором канторові Т. Вейлінгу, якому він зобов'язаний був підготовкою в гармонії й контрапункті, тоді як матеріал опери відносився до набросків «Фей», які живили лібрето, створене за казкою К. Гоцці «Жінка-Змія». Звернувшись до даного образу, юний Вагнер дуже точно потрапив у ту «дочку» прикладень всеєвропейських художніх зусиль, що коротко назвали «кельтоманією» [7, 535] і яка спонукала до активного освоєння «строф Оссіана» спочатку за публікаціями Дж. Макферсона, а потім відповідно за баладно-ноктюрновим наслідуванням меланхолії барда з оточення Короля Артура – в «Гебрідах», у «Казці про прекрасну Мелузіну», у Шотландській симфонії Ф. Мендельсона, у сюжетах опер типу «Норми» В. Белліні й «Білої Дами» Ф. Буальдье, ін. Мова йде про персонажа, що став згодом надзвичайно популярним і запозиченим з кельтської міфології:

«Мелюзина, Мелізанда, у європейській нижчій міфології фея або демон-сукуб. Образ Мелюзини походить, імовірно, від кельтської міфології (! - Д.А.). До кінця 12 ст. існувало кілька регіональних варіантів переказу..., уперше воно було зафіксовано письмово англійським придворним автором Готьє Мапом. Головний герой у Мапа названий Енно Довгозубим, фея за імені не має, однак зміст розповідання ...цілком визначений: герой зустрічає надзвичайно гарну дівчину, що стає його дружиною й дарує йому прекрасне потомство. Однак недотримання нею церковних обрядів наштовхує мати Енно на думку підглядати за невісткою, і вона... бачить, що та купається у вигляді дракона...» [4, 359].

Далі – сюжетний розвиток у напрямку «наведення порядку»: прекрасна, але страхаюча своїм alter ego героїня повинна піти. Міф про Мелюзину став основою ряду творів європейських романтиків – «Казка про прекрасну Мелузіну» Ф. Мендельсона (1833), «Феї» Р. Вагнера за казкою К. Гоцці «Жінка-Змія» (1833-1834), - і вже як значеннєва інверсія цього міфологічного стрижня вибудуваний сюжет символістської п'єси М. Метерлінка й опера К. Дебюссі «Пеллєас і Мелізанда» (1892-1903).

Даний міф про нелюдську складову доброчесної героїні має множинні версії в казкових сюжетах, у тому числі це російська казка про Царівну-Жабку, про Снігурку - опера М. Римського-Корсакова за цим сюжетом становить паралель до історій про Мелюзину-Мелузіну. І фінал цієї опери, у якій умирання-танення Снігурки усвідомлюється як необхідна акція на користь відновлення природного порядку, відповідає архаїчній і романтичній антиномії фіналів, що освячують жорстоке розставання героїні і її обранця як космічно-релігійно правильне. Визиває подив уподібненість кельтського міфу про Мелюзину-Мелузіну до відповідного образу в міфології й оперному літературному сюжеті Китаю («Біла змійка»), який також закінчується розставанням люблячих одне одного героїв заради порядку світу.

Зроблена за матеріалами опери «Феї» Друга фортепіанна Вагнера демонструє вплив увертюри романтичної опери на структуру, що представляє собою чотиричастинний цикл із ознаками некотрастного в тематичному наповненні сонатного Allegro у якості першої й головної частини циклу. Тобто тут втілюється та оперна *sinfonia,* у якій домінує лірична акцентуація, що йде від «вершини-витоку» вокально наповненої мелодійності тем першої частини. Фактура цієї Сонати відверто полегшена в салонних традиціях, що минають лістівський потенціал фортепіанно-рояльних ускладнень-ущільнень музичної тканини твору.

Вагнер у даній Сонаті намічає драматургічну лінію романтичного - протосимволістського інструменталізму, що яскраво позначився в гарячого шанувальника Вагнера А. Брукнера: вокальна наповненість першогоAllegro виявляється підтриманою й «продовженою» сонатно-організованою повільною

частиною в темпі-жанрі Larghetto, написаною також, як і перша (у традиціях Моцарта!), у сонатній формі, після чого йдуть Менует із тріо й Фінал.

Всі частини Сонати підлеглі одному тематичному імпульсу: мелодичний секстовий хід і виділення у вертикалі фонізму сексти. Не забуваємо, що секста в західноєвропейській музиці самозначима (на відміну від «російської сексти», відзначеної Б. Асафьєвим і визначеної оспівуванням квінти й тяжінні до мінору). Семантична основа - обсяг Досконалої теми за гімном Гвідо Аретинського ut-re-mi-fa-sol-la. Секста становить мелодійний обсяг (a^1 - f^2) у головній партії I частини, секстовий хід (c^2 - a^2) відкриває побічну в Allegro con brio, позначає опорні точки вихідної теми Larghetto (c^2 и es^1) і побічної в ньому (f^1 - d^2), мелодійний діапазон теми Менуету (f^2 - a^1) і зачину Тріо (f^1 - d^2), другого тематичного елементу головної теми фіналу (див. хід a - f^1). Семантично ідентичним і значеннєво посилюючим фактором виявляється також лінія anabasis, що виражається в поступневості Досконалої теми, і, як її інверсія, catabasis першого мотиву теми фіналу.

Так виявляється вагнерівський «міні-монотематизм», що утворює пограниче до «міні-серійної» організації більш пізніх опусів композитора. При цьому Соната B-dur Вагнера, пов'язана з тематизмом опери «Феї», виявляє постмоцартівські - шубертіанські риси, але в прояві ідеї бетховенського чотиричастинного циклу й з акцентуацією драматизму фіналу (порівн.з ідеєю опери, спрямованої на згущення драматичної колізії у кінцяі вистави).

Спеціальне місце, як відзначалося вище, належить Третій сонаті, написаної в попередження компонованої тоді ж, в 1850-ті роки, найбільш авторської вагнерівської опери - «Трістан та Ізольда». При цьому не тема томління й сполучений з нею «трістанів акорд» стали головною образною якістю вираження. Єдиною прямою цитатою з опери, що народжувалася, - була тема Смерті (див. тт. 1-2 на початку Сонати), вирішена в тонах протилежних романтично-реалістичному трактуванню: не «любов перемагає смерть», але смерть затверджує велич і чистоту Любові. Ясно, що в даному підході втілилися виявлення християнської соціології Л. Фейєрбаха, у якій протестантська ідея благої смерті-звільнення отримала релігійну напругу у традиційно-церковному (бідермайєрівському) контексті, завдяки висуненню принципу Христової Любові як вираження Визволення в акті смерті.

Представлений у Сонаті й варіант «акорду томління» (див. т.2, вертикаль as-des-f-b), що вводить у світ «збентеженої хоральности» волюнтаристськи настроєних героїв. Помітимо, зазначений комплекс уводиться на «тихій кульмінації», що відкриває Сонату: piano у басах, явно в колориті староцерковного співу, у якому crescendo на затриманих звуках досягається прийомом камерного піанізму - з натиском педалі на акорді, що тягнеться. Квартаккорд у поданні «акорду томління» підкреслений оточенням його фонізмами мелодійних квартових побудов (див. початковий хід es-as, а потім, у завершення першої фрази, т. 3, виділений хід des-as). Зазначені квартові акцентуації (риторика кварти - основи, Початки) вибудувані Вагнером у контексті мелодійної спрямованості сходження-anabasis, даного «пунктирно», в оспівуванні і ритмічних перериваннях лінії (див. мелодійні підвалини es – as – b – c^1 - des^1 в тт. 1-3, b– c^1 – des^1 – es^1 - f^1 - g^1 - as ^{1} - b^1 - c^2 та ін).

Опірність лінії catabasis спостерігається в побічній, що втілює жіночу покаянну лагідність взагалі, оскільки це не риса героїні даної опери - розумної, активної й владної принцеси Ізольди, обороти її теми Захвату смерті мають місце в тт. 47-50.

Catabasis як тема покаянного страждання представлена в другій побічній із хроматичним ускладненням passus durisquelus (тт. 54-55). Хід на сексту, що була другим планом інтервальної символіки вищеописаних тим, на початку розробки (т.75) виділяється в самозначиму якість, у єдності з «більш жорстким» його варіантом септимового обороту (порівн. зачин т. 74 і т. 76).

Мелодизовані пасажі заключної партії, що нагадують «згорнуті» мелодизовані пасажі шопенівських Сонат (див.тт. 66-74), у розробці стають джерелом драматичних «вторгнень» баладно-драматичної розповідності (від т.91), кульмінацією развитку яких виступає «ліс зменшених гармоній» у тт. 131-153. Дзеркальна реприза повертає до вихідної тиші початку Сонати.

Як бачимо, загальний фактурно-динамічний план твору вимальовує план знаменитого оркестрового Вступу до «Трістану», але ще без спеціального тематизма й без ефекту атональності як знака дисгармонії того, що відбувається. Хоча семантично напруга Сонати-поеми – не менша: використання теми Смерті (цієї теми немає у Вступі до опери) у вигляді головного тематичного комплексу, що вбирає в даному викладі «акорд томління», - не уступає матеріально-звуковому поданню відповідного образа в остаточному варіанті інструментальної версії опери. Зовнішня подібність одночастинної вагнерівської Сонати-поеми композиціям Ліста не відповідає суті її виразності: в ній немає контрастів Allegro і повільних фрагментів, повільний початок з наступним розгортанням темпових показників знімає темпово-фактурні опозиції, вкрай важливі в сонатній драматургії Ф. Ліста. Вагнер – підкреслено *монологічний,* його фортепіанній фактурі не вистачає щільності в кульмінації, остання скоріше символічно-знаково затверджується, але не театрально-речово: «ліс зменшених» із часів К. Вебера став ознакою кульмінаційно-демонічних виявлень, життєподібне розростання фактури композитором не дане.

Зі сказаного ясні наміри Вагнера у фортепіанних транскрипціях оперних тем:

1) уникнення повноти прояву інструментальної грандіозності подачі кульмінацій, що так органічно здійснює мідь у його операх; 2) навмисне користування не-бетховенськими й не-лістівськими ознаками фактурно-тематичної побудови, при тім що загальний композиційний план чітко вказує на бетховенську четирьохчастинну модель у Сонаті B-dur і на лістівську поемну «стислу одночастинність» у Сонаті As-dur.

Висновок такий: Вагнер усвідомлено «не плутав» оперну сцену й піаністичну буттійність, *парціально, жанрово-типологічно розділяючи оперну й фортепіанну інструментальну творчість, вирішену в тонах камерності.* Аналогічним чином Вагнер розділяв опери - і камерно-вокальний цикл, виключаючи гучність й патетики в самовираженні ліричного героя його тексту й музики.

Зазначена навмисна «камернізація» у випадку фортепианного рішення Сонат за матеріалами власних опер мала виражений *протосимволістський* у випадку Сонати B-dur і *символістський* характер у варіанті Сонати As-dur. Протосимволізм Другої сонати Вагнера підтриманий «вуалюванням» композиційного бетховеніанства – стильовими запозиченнями з Моцарта в сутності побудов тем і їх драматургічних співвідношень у подачі сонатного циклу. «Розріджена» фактура зазначеної Сонати Вагнера не відгороджена від «легких» фортепіано, хоча б тому, що й на «тугій» клавіатурі такого роду фактурні показники будуть звучати полегшено, символічно позначаючи етапи ліричної казки оперного лібрето, спрямованого до драматизованного фіналу.

Що стосується Третьої сонати As-dur, то властива їй фактура й темпово-динамічні показники відверто співвідносять її із прелюдійно започаткованими поемними композиціями французької школи (див. Концерти А. Вьетана, Поему Е. Шоссона, нарешті, започатковані прелюдійними побудовами цикли К. Дебюссі), знімаючи первісно бетховенську поствіденську театралізовану антитетичність. Динамічна «розрідженість», тим більш в кульмінаціях, орієнтує нас на символістську «правду салону», у якому не бушування пристрастей і життєподібних контрастів, але стримане вираження цих останніх, з акцентуацією умилительної пестливості звучання виявляє мету й смисл піаністичної гри.

Протосимволістський потенціал опер Вагнера, так відверто відзначений французькими художниками-символістами (див.матеріали вище), повною мірою визначився в його ж *випереджаючих* створення відповідних опер Сонатах, які, тим самим, набували ознаки прелюдії-*етюду,* тобто жанрів, що оформили головні типологічні показники продукції композиторів-символістів – К. Дебюсси, О. Скрябіна, В. Ребікова, К. Шимановського й багатьох інших авторів.

Література

1. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин. – М.: КРОН-ПРЕСС, 2000. – 502 с.

2. Ботвінова І. Образний стрій та музична інтонація вокальних циклів Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера, Г. Малера / І. Ботвінова. Автореф.дис. 17.00.03. – Київ 2001. – 19 с.

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

4. Мифологический словарь. Ред. С. Аверинцев и др.– М.: Сов.энциклопедия, 1991. – 736 с.

5. Оссиан // Краткая литературная энциклопедия в 9-ти томах. Гл.ред. А. Сурков. Т.5. МУРАРИ-ПРИПЕВ. – М., 1968. – С. 485-486.

6. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Изд.второе, доп.и переработ. / Г. Шнеерсон. – М.: Музыка, 1970. – 576 с.

7. Языческие божества Западной Европы. Энциклопедия. – М.: Изд. Эксмо; С.-Пб.: Мидгард, 2005. – 800 с.

8. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser / A. Roessler, S. Hohl.– Güttersloh/ München, 2000. – 608 s.

References

1. Bauer V., Diumotts I., Golovin S. Entsiklopediia simvolov / V. Bauer, I. Diumotts, S. Golovin. – M.: KRON-PRESS, 2000. – 502 s.

2. Botvinova I. Obraznyi strii ta muzychna intonatsiia vokalnykh tsykliv F. Shuberta, R. Shumana, R. Vahnera, H. Malera / I. Botvinova. Avtoref.dys. 17.00.03. – Kyiv 2001. – 19 s.

3. Kassu Zh. Entsiklopediia simvolizma: Zhivopis', grafika i skul'ptura. Literatura. Muzyka / Zh. Kassu, P. Briunel', F. Klodon i dr.; nauch.red i avt.poslesl. V.M. Tolmachev; per.s fr. – M.: Respublika,1999.– 412 s., ill.

4. Mifologicheskii slovar'. Red. S. Averintsev i dr.– M.: Sov.entsiklopediia, 1991. – 736 s.

5. Ossian // Kratkaia literaturnaia entsiklopediia v 9-ti tomakh. Gl.red. A. Surkov. T.5. MURARI-PRIPEV. – M., 1968. – S. 485-486.

6. Shneerson G. Frantsuzskaia muzyka KhKh veka. Izd.vtoroe, dop. i pererabot. / G. Shneerson. – M.: Muzyka, 1970. – 576 s.

7. Iazycheskie bozhestva Zapadnoi Evropy. Entsiklopediia. – M.: Izd. Eksmo; S.-Pb.: Midgard, 2005. – 800 s.

8. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser / A. Roessler, S. Hohl. – Güttersloh/München, 2000. – 608 s.

УДК-78.031

Каплун Тетяна Михайлівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теоретичної
і прикладної культурології
Одеської національної музичної академії
ім. А.В. Нежданової

ОБРАЗ СВЯТОЇ КНЯГИНІ ОЛЬГИ В ДАВНЬОРУСЬКІЙ ЦЕРКОВНО-СПІВОЧІЙ ТРАДИЦІЇ: ІСТОРИЧНІ І ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ АСПЕКТИ

У статті досліджено історичні і джерелознавчі проблеми давньоруської співочої служби святій княгині Ользі. Розглянуто особливості формування культу давньоруської святої на літописному, житійному та богослужбово-співочому рівнях. Охарактеризовано коло письмових рукописних джерел Давньої Русі, в яких наявні факти історико-агіографичного рівня та піснеспіви першій жінці-святій Київського періоду.

Ключові слова: *давньоруські святі, благовірні княгині, служба княгині Ольги, співацькі рукописи*

Каплун Татьяна Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой

Образ святой княгини Ольги в древнерусской церковно-певческой традиции: исторические и источниковедческие аспекты.

В статье раскрываются исторические и источниковедческие проблемы древнерусской певческой службы святой княгине Ольге. Рассмотрены особенности формирования культа древнерусской святой на летописном, житийном и богослужебно-певческом уровнях. Также в работе характеризуется круг письменных рукописных источников Древней Руси, в которых присутствуют факты историко-агиографического уровня, а также указаны песнопения службы первой святой жены Киевского периода.

Ключевые слова: древнерусские святые, благоверные княгини, служба княгини Ольги, певческие рукописи.

Kaplun Tatiana, Ph.D.in Arts, Associate Professor, Doctoral Student of the Theoretical and Applied Culturology Chair of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Image of saint princess Olga is in old Russian church chant tradition: historical and aspects.

The article describes the historical and source study problems of Old Russian singing Service for the holy Princess Olga. The features of the formation of the cult of the Old Russian is studied on the chronicle, hagiographic and liturgical church chant tradition. Also characterized in terms of the written manuscript sources of Ancient Russia, in which there are facts of historical and hagiographical level, as well as the first service listed chants the holy women of the Kiev period.

Key words: the Russian saint, right-believing princesses, service of princess Olga, Church Chant manuscripts.

Дихотомія «чоловік-жінка», «чоловічо-жіноче» є універсальною і однією з найбільш древніх. Кожна епоха і кожна національна культура дає свій варіант відповіді на численні питання про творчу взаємодію вказаних концептів. Останніми роками наукова думка постійно звертається до питання виявлення суті і різноманітності форм прояву гендерного принципу. Велика увага при цьому приділяється архетипічним основам існування і прояву жіночого начала в духовно-культурному і соціально-побутовому просторі.

Концепт жіночності займає значиме місце в стародавній період вітчизняної історії, утілюючи своєрідність жіночого духовного лиця Київської Русі, що найяскравіше проявився в православній духовній традиції у формі шанування східнослов'янських благовірних дружин.

Велику роль в православній агіології відіграють образи святих жінок, які утілюють архетипічний рівень жіночого начала в давньоруській і вітчизняній традиції в цілому. Агіографічний і літературний матеріал свідчить про своєрідні духовно-моральні риси середньовічної жінки Русі, що проявилися як в особливостях її духовного шляху, так і в змісті релігійно-морального ідеалу епохи в цілому.

Оскільки проблемне поле дослідження знаходиться на межі з декількома дисциплінами (філософією, релігієзнавством, історією, богослов'ям, літературознавством, музичною медієвистикою), то представлена робота належить до сфери літургійного музикознавства та носить міждисциплінарний характер, що виражається в системному підході до усього комплексу досліджуваних феноменів.

Н. Малкова у дисертаційній роботі «Женский религиозно-нравственный идеал в культуре Древней Руси» виявляє динамічність історії давньоруської жіночої святості досинодального періоду. Розглядаючи еволюцію жіночих образів в давньоруській духовній традиції з X по XIII ст., дослідник затверджує ідею про

© Каплун Т. М., 2015

поступове формування в життєвій практиці архетипу православного жіночого ідеального образу Древньої Русі, а також розглядає процес його ідеологічного оформлення в період з середини XVI до першої чверті XVII ст. [7, 8].

Важливою, на погляд автора статті, є і теза вченого про яскраво виражену індивідуальність давньоруських святих жінок при проведенні порівняльно-типологічної характеристики з візантійською традицією, яка була зразком для формування лінії жіночої святості Русі [7, 12].

Змістом жіночого релігійно-морального ідеалу культури Давньої Русі в період з X по XVI ст. є ідея цнотливого браку в з'єднанні з ідеєю жіночого служіння у владі. Пізніше, в період ідеологічного оформлення релігійно-морального ідеалу Московської Русі, жіноча архетипічність пов'язується головним чином з ідеєю про нерозривний зв'язок святості браку і сакральної царської влади.

Найбільш поширеним агіографічним жіночим типом давньоруського періоду є святі благовірні княгині, значна частина життя яких відбувалася у період до прийняття ними чернечого постриження. Особливо зазначу першість агіологічного типу **благовірних княгинь** і відсутність серед святих дружин Русі типів блудниці, що кається, і юродивої, надзвичайно характерних для «візантійських святців» [7, 172, 173].

До перших святих жінок Русі належить свята, рівноапостольна, блаженна, велика княгиня Ольга, яку православна церква шанує 11 липня за юліанським календарем (бл. 890 - 11 липня 962 р.); католицька і інші західні церкви – 24 липня (за григоріанським календарем).

Основні, визнані достовірними, відомості по життя Ольги містяться в «Повісті минулих літ» [11, 114], Житії із Степенної книги (Книга Степенная Царского родословия. – Ч. 1 / ПСРЛ. – Т. 21, 1 пол. – СПб., 1908. – С. 6–38), агіографічній праці ченця Іакова «Память и похвала князю рускому Володимеру» (Кирилла мниха канон и стихира в память преподобной княгини Ольги, бабы Владимира / Никольский Н.К. Материалы для истории древнерусской духовной письменности // Сб. ОРЯС. – Т. 82. – СПб., 1907. – С. 88–94) і в творі Костянтина Багрянородного «Про церемонії візантійського двору» [див.: Литаврин Г. Г. Византия, Болгария, Древняя Русь (IX – начало XII в.). – СПб. : Алетейя, 2000. – Приложение 1. – С. 360].

Оповідь про святу княгиню Ольгу, що увійшла до складу «Повісті минулих літ» (Лаврентієвська і Никонівська літописи) під 945-969 роками, далі включається в усі літописи аж до узагальнювальних літописних зведень Московського царства XIV століття. Києво-печерський патерик Феодосієвської редакції рубежу XIV – XV ст. включає «Слово про те, яка крестися Ольга» [див. 1, 8–9].

Вже в «Повісті минулих літ» позначена рятівна роль святої Ольги і формується та акцентується духовно-материнський аспект першої давньоруської святої жінки. Навіть у християнському імені княгині Ольги – Олена – зазначена паралель з матір'ю св. Констянтина, яку, як відомо, звали так само.

Другий аспект образу Ольги пов'язаний з темою богомудрости і цнотливості святої, яку автор літопису означає як «руское познание к Богу». При цьому традиційне для жіночих образів давньоруської гімнографії проведення паралелі з образом Богородиці, в наявній формі відсутній в текстах, присвячених княгині Ользі, хоча щонайтісніший зв'язок образу Пресвятої Діви з образами святих жінок Русі незаперечний. Цей факт можна гіпотетично пояснити тим, що образ Ольги-християнки практично завжди пов'язаний з чоловічими літописними образами – сина Святослава і онука Володимира. Ці історичні особи утілюють два типи духовного шляху – від Бога і проти Бога (у випадку зі Святославом), і шлях до Бога (у разі Володимира) [7, 114].

При цьому цікавий той факт, що в агіографічній літературі, присвяченій Ользі і іншим святим жінкам, немає жодної згадки про емоційно-психологічну сторону материнства. Таким чином, уся палітра життєвих переживань давньоруської жінки вписана в круг стосунків з чоловіком (сином, онуком, чоловіком) і Богом. Ідея про нерозривний зв'язок святості браку і сакральної царської влади стала суттю жіночого релігійно-морального ідеалу в період Давньої Русі. Ця ідея послужила основою для житіїв святих Петра і Февронії. Не може бути святий тільки один чоловік, якщо «двоє та єдина плоть» (Еф. 5, 22-25, 28-32). Тому культ святих князів неподілений від культу святих жінок. Але вказаний аспект є самостійною темою для дослідження і вимагає окремого розгляду.

Як відомо, Ольга правила Київською Русью після загибелі чоловіка, князя Ігоря Рюриковича, з 945 до 962 рр. Княгиня Ольга започаткувала кам'яне містобудування на Русі (перші кам'яні будівлі Києва – міський палац і заміський терем Ольги), з увагою відносилася до благоустрою підвладних Києву земель – новгородських і псковських, розташованих уздовж річки Десна та ін. До часу правління Ольги історики також відносять встановлення перших державних кордонів Русі.

Але головний подвигу її життя полягав в тому, що першою з вітчизняних правителів вона прийняла християнство на Русі, хоча дружина і народ при ній були язичницькими (загальноприйнятою датою хрещення Ольги в Константинополі вважається 957 рік). Тому Ольга була визнана першою святою в східнослов'янській православній традиції.

Приблизно через 140 років після її смерті давньоруський літописець так висловив відношення православних людей до першої правительки Київської Русі, що прийняла хрещення: «Была она предвозвестницей христианской земле, как денница перед солнцем, как заря перед рассветом. Она ведь сияла, как луна в ночи; так и она светилась среди язычников, как жемчуг в грязи» [11, 246].

У 969 році Ольга була похована в землі за християнським обрядом. Її онук князь Володимир I Святославич Хреститель переніс в 1007 р. мощі святих, включаючи Ольгу, в засновану їм київську церкву Святої Богородиці: як «кости Ольги в царство равноапостольного Владимира и митрополита Леонтия

обретошася целы, их же Владимир поднесе за святые и день празднования ее установлен 11 июля» [цит. по 6, с. 539]. Згідно з Житієм і працею ченця Іакова тіло блаженної княгині збереглося від тліну.

Канонізація Ольги признається з XIII століття, разом з канонізацією її онука Володимира. Агіографія княгині Ольги в числі князівських житіїв виділяється в особливу групу разом з житіями рівноапостольного князя Володимира і муромськими житіями благовірного князя Костянтина [12, 289].

Особливість цієї групи житій, на думку Н. І. Серебрянського, полягає в тому, що за відсутності у візантійській писемності готових літературних зразків для складання на Русі житій святих князів, для житій Володимира і Ольги найближчими літературними зразками могли бути грецькі житії рівноапостольного Костянтина і матері його Олени, з подвигом яких давньоруські автори, починаючи з митрополита Іларіона, зіставляли подвиг вітчизняних рівноапостольних святих.

Розглянемо, як образ святої княгині Ольги утілюється у богослужбовій традиції східнослов'янської православної церкви.

Як вказує петербурзький дослідник Н. Серьогіна, «церковная служба Ольге на 11 июля – источник, до сих пор менее всего рассматривающийся исследователями» [13, 59]. І, дійсно, цілий ряд дослідників – істориків, літургістів, філологів – прагнули до відтворення історії формування служби святої Ольги, але навряд чи можливо на сьогодні говорити про остаточний дозвіл вказаної проблеми. Тому коротко зазначу основні віхи формування служби княгині.

Швидше за все, у часи князювання Володимира (970-988) княгиня Ольга почала шануватися як свята, про що свідчить перенесення її мощів в церкву і опис чудес, наданий ченцем Іаковом у XI столітті. З того часу день пам'яті святої Ольги (Олени) став відзначатися 11 липня, принаймні, в самій Десятинній церкві. Проте офіційна канонізація (загальноцерковне прославляння) сталася, мабуть, пізніше – до середини XIII століття [6, 28]. Її ім'я рано стає хрестильним, зокрема, у чехів.

В. Ключевський, описуючи момент виникнення служби у зв'язку з канонізацією нового православного святого, вказує на послідовність народження форм цього богослужіння: житіє у вигляді короткого запису або пам'яті отримувало свою первинну основу в кондаку і ікосі, що йшли за шостим гімном канону [4, 367], і призначалися для богослужбових цілей: кондак в наративній формі коротко передавав основні риси діяльності святого, ікос, на підставі яких викладає похвалу святому, починаючи кожну рису вигуком «радуйся» (хайретизмом) [4, 362].

Такий тип житія, на думку дослідника, панував до XVI ст. XV століття стало хронологічною гранню в процесі перетворення колишньої пам'яті про святого в історичне похвальне слово. Це відбувалося під впливом численних збірок похвальних слів і повчань Отців церкви, що помітно поширюються в давньоруській писемності з кінця XV ст.

Гімничні і житійні тексти, присвячені Ользі, з'являються з XIII століття у зв'язку із затвердженням церковного шанування святої княгині.

«Древнейший текст краткого жития Ольги в Прологе содержится в списках конца XIII-XIV в. На основании этих списков историк русской церкви Е. Е. Голубинский ставит Ольгу на четвертое или даже на третье место среди древнерусских святых по времени происхождения культа. При этом происхождение текста службы он датирует XV в. Н. И. Серебрянский, исследуя тексты жития Ольги, выделяет две основные редакции – древнюю, по Прологам XIII-XIV вв., и более позднюю – XVI в.» [13, 59].

Проложне житіє кн. Ольги з рукопису XIII ст. є за часом самим раннім, але деякі структурні і лексичні особливості житія примушують припустити можливе існування більш древнішого джерела, що зберігся лише в пізніших рукописах, з якого запозичені не лише принципи побудови твору, але і стійкі поєднання, і структурні одиниці тексту [10, 14]. На Русі саме XV століття дає зразки прадавньої, у тому числі і домонгольскої, рукописної традиції, причому, в її кращих зразках, при майже повній втраті самих прадавніх протографів.

З XIII - XIV віків ім'я Ольги з'являється у святцях і в одному сербському Пробалці – зведенні скорочених житій святих (слов'янський варіант Синаксаря), де вона згадується перший раз як свята.

У 1547 р. Ольга зарахована до лиця святої рівноапостольної. Такій честі удостоїлися ще тільки п'ять святих жінок в християнській історії – Марія Магдалина, першомучениця Фекла, мучениця Апфія, цариця Олена Рівноапостольна і просвітник Грузії Ніна.

1557 р. цар Іван Васильович ставить Ольгу в помянник великих і питомих князів. У 60-х роках XVI ст.. в «Степенной книге Царского родословия» фіксується синтез літописної, агіографічної і гімнографічної традицій. Проте, зазначу, що остаточно точна дата канонізації княгині Ольги все ще не визначена.

Найбільш ранні зразки текстового оформлення культу святої Ольги є присутнім в службах давньокиєвського періоду. Ця група невелика за об'ємом: окрім служби княгині Ользі, в неї входять служба мученикам Борису і Глібу, преп.. Феодосію Печерському, князю Володимиру та святителю Леонтієві Ростовському. Ранні служби, прості по складу, пов'язані із Студійним статутом і досить значно відрізняються від служб Єрусалимського статуту у зв'язку з тим, що на початку XVI ст.. виникла потреба внести в церковні служби святим урочистість, аналогічну богослужінню великих свят.

Відомий літургіст Ф. Г. Спаський у своїй знаменитій книзі «Русское литургическое творчество» (Париж, 1951) писав, що «древние службы прославляли святость, разумея ее в вечном ее и божественном плане, поздние службы воспевали град или область, где подвизался святой. Конечно, и в древних службах отмечалось проявление святости на земле, и в них отмечались грады, веси и обители подвигов, но эти человеческие

условия не были главным материалом текстов служб, изобилующим в поздних творениях история города или страны отмечается в службе чуть ли не больше, чем проявление святости, отметившей прославляемого святого. Такая мода прививается у нас по почину сербских наших просветителей с XV века. Они вводят и развивают вкус к службам типа великих праздников, моду на «полиелеосы», к чему не стремились наши древние службы» [14, 75]. Величезну роль при цьому зіграла зміна Студійного статуту статутом Єрусалимським. У новоприйнятому статуті спостерігається перекіс у бік пріоритету служб місцевим святим навіть перед загальноцерковними святами.

Доступні нам зразки древніх служб Київської Русі – святим Ользі, Володимиру і Феодосію Печерському будуються за скромними грецькими зразками [15, 67–69]. Служба княгині Ользі і донині зберегла свою первинну простоту.

В процесі стрімкого ускладнення служб святим зіграло велику роль в зміні методів писання служб та обставина, що поступово зникав з практики звичай читання синаксарей (збори історичних відомостей про свято або про який-небудь святого) і житій в храмі за богослужіннями. Канони і стихири заповнювалися головним чином житійним матеріалом: в результаті з'являються подвійні ряди стихир і другі канони.

Власне служба княгині Ользі була складена, швидше за все, в середині XV століття. У церковному Статуті святкування пам'яті Ользі є присутнім в списках кінця XIV століття (1398 р.) і початку XVI століття (1522 р.), а в службовій мінеї ця служба виявлена в списках XVI – XVII ст., як вказує Н. Серьогіна [13, 60].

За списком рукопису з «Ярославского архиерейского дома» М. К. Нікольский опублікував текст служби Ольги (згідно з дослідженням філолога-медієвиста О. А. Осокіної, вказаний кодекс є рукописом першої половини XVI ст.. Ярославського Спасо-Преображенського монастиря №857(626) [див. 9, 181]).

Розглянемо Службу рівноапостольної княгині Ольги, що збереглася в давньоруській рукописній співецькій традиції. Виникає вона в XII ст.., в одиничних списках перейшла в традицію XVI – XVII ст.., де була розспівана на нові наспіви; також службу Ользі включають одиничні збірки з повного круга співів давньоруським святим. Усі списки, що містять піснеспіви святій Ользі, відносяться до останньої чверті XVI і до XVII ст.

На сьогодні нам відомі шістнадцять нотованих списків із піснеспівами княгині Ользі. Чотири списки кінця XVI і середини XVII ст.. вказані Н. Серьогіною – Державного історичного музею (ДІМ, Москва, Единоверч. 37), Бібліотеки Академії наук (БАН, С.-Петербург, Строган. 44), Російської національної бібліотеки (РНБ, С.-Петербург, К.-Б. 586/843), Російської державної бібліотеки (РДБ, Москва, Ф. 379, №66) [13].

Досліджуючи співи служби святої Ольги, Н. Серьогіна вказує на присутність в співацьких рукописах трьох стихир на подобен «Яко добля» («Яко сонце возсия намъ», - в книзі надано дешифрування крюкового запису цієї стихири, «В разоуме доуховиемо», «Доуховно возвеселитеся») і двох тропарів – «Про тъбе богомудрая Елена» і «Крилома богоразумия» (усі вказані піснеспіви знаходяться в співацькій книзі «Стихирарь»); також учений фіксує наявність в Ірмологіонах ірмосів, які виступають як зразки для пісней канону Ользі і іноді супроводжуються вказівкою: «Ирмосы олгины» [13, 60].

Автором цієї статті виявлені п'ять нотованих рукописних списків з ірмосами канону преподобній Ользі: вони є присутніми в знамених беспомітних і помітних, призначних рукописах Російської національної бібліотеки (Погодинське зібр. РНБ, № 401, лл. 98 зв. – 99 зв.), а також виявлені нотолінійні зразки канону першої святої Русі, зафіксовані в Кирило-Белозерському і Соловецькому зібраннях того ж рукописного сховища. Усі вказані списки відносяться до кінця XVI і першій половині XVII віків. Таким чином, у російських рукописних сховищах виявлено дев'ять невменних списків, у яких присутні піснеспіви святій княгині Ользі. Щодо українських рукописних сховищ, то виявлено на сьогоднішні день сім нотолінійних рукописів XVII – XVIII століть [див. статтю О. Портянко «Піснеспіви святому князю Володимиру та княгині Ользі у співочій традиції XVII – XVIII століть», опубліковану у збірці наукових праць «Київське музикознавство / Гол. ред.. І. А. Котляревський». – Вип. 3. – Київ, 2000. – С. 4–14], що потребують більш ретельного вивчення.

Прадавня київська служба св. Ользі вплетена в службу муч. Евфимії і небагата піснеспівами: так, наприклад, тропар св. Ользі служить також седальном по 3-ої пісні канону. Тексти служби святої Ольги зберігають в собі явні вказівки на прадавнє походження, і, можливо, сучасне встановлення самих свят. Навіть служба кн. Ользі, що приписується сербському агіографу, укладачеві і редакторові ряду житій святих, похвальних «Слів», служб і канонів, перекладачеві XV століття Пахомію Логофету, на думку митрополита Макарія [5, 71], мала в основі своєму деякі древні стихири на честь рівноапостольної, тому що деякими піснями вказують на домонгольский період історії давньоруської церкви [5, 254]. Написання подібної служби, або хоч би кондаків і тропарів для святкувань на честь новоявлених святих, було цілком можливим.

Спираючись на тексти давньоруських статутів і богослужбових рукописів XVI - XVII віків, О. Осокіна, що дослідила питання зародження і розвитку служби святій Ользі, виявила короткий склад служби княгині: стихири на "Господи воззвах": «Яко солнце возсиа нам ...»; Слава чи богородичен «Яже Бга невмъстимаго...» і крестобогородичен: «Агньца и пастыря тя ...»; Канон, глас е (5-й). На утрені канон, глас е; после 3-ї пісні – седален: «Крилома богоразумия»; Слава чи богородичен: «Руцъ твои божественний ...» и крестобогородичен: «Узрьвши тя Все всенепорочная мати...» (без разділення на строки); после 6-ої пісні – кондак: «Въспоим днес<ь>... Русскому языку, плесковской стране...»; після канону: Светилен: «Празднуим свътло память чстнаго князя Владимера...» и богородичен: «Ни аггльскыи умъ может...» [більш докладно див.: 10, 10].

Святий рівноапостольний великий князь Володимир, дякуючи Богові в день хрещення Русі, свідчив від імені своїх сучасників про святу рівноапостольну Ольгу знаменними словами: «Благословите тя хотят сынове рустии...» [цит. за 3].

Примітки

*. Уперше в науковій думці цей термін застосовує дослідниця Т. Манухіна у книзі «Святая благоверная княгиня Анна Кашинская» (Париж: YMCA-PRESS, 1954. – 194 с.) на с. 5 – 6.

Література

1. Бедина Н. Н. Образ святой княгини Ольги в древнерусской книжной традиции (XII-XIV веков) / Н. Н. Бедина // Доклады участников IV Международной конференции «Комплексный подход в изучении Древней Руси», 2007. – М., 2007. – С. 8–12.
2. Гриценко З. А. Литературные памятники о княгине Ольге XII-XVII вв. (История текста, становление жанров, стиль) / З. А. Гриценко : Автореф. дис. … канд. филол. наук. – М., 1979. – 15 с.
3. Житие святой равноапостольной княгини Российской Ольги, во святом крещении Елены» – [Електроний ресурс]. - Режим доступу : http://www.raifa.ru/numbers/articles/?ID=1051
4. Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник / В. О. Ключевский. – М., 1871 (Репринтное издание 1988 г.). – 512 с.
5. Коноваленко С. П. Философско-культурологический анализ феномена святости и образа русского святого в народном православии / С. П. Коноваленко : Дис. … канд. филос. наук. – Белгород, 2008. – 145 с.
6. Макарий, митр. История русской церкви / Макарий. – СПб., 1857. – Т. 1. – 368 с.
7. Малкова Н. А. Женский религиозно-нравственный идеал в культуре Древней Руси / Н. А. Малкова : Дис. … канд. культурологии. – С.-П., 2010. – 224 с.
8. Медведев И. П. Поэма Кесария Дапонте (XVIII в.) «Княгиня Ольга, или История крещения Россов» / И. П. Медведев // Вестник церковной истории. – 2010. – №3-4 (19020). – С. 5–16.
9. Осокина Е. А. Методологические проблемы соотношения гимнографических и агиографических произведений (на материале текстов, посвященных княгине Ольге) / Е. А. Осокина // Гимнология. Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского». К 130-летию Московской консерватории. 3-8 сентября 1996 г., Москва. – М.: . – С. 178–187.
10. Осокина Е. А. Проблемы соотношения гимнографии и агиографии на память княгини Ольги / Е. А. Осокина : Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1995. – 160 с.
11. Повесть временных лет // Памятники литературы древней Руси. XI-начало XII в. / Под ред. Д. С. Лихачева и Л. А. Дмитриева. – М., 1978. – С. 22–276.
12. Серебрянский Н. И. Древнерусские княжеские жития. Обзор редакций и тексты / Н. И. Серебрянский. – М., 1915. – С. 22–43.
13. Серегина Н. С. Песнопения русским святым. По материалам рукописной певческой книги XI-XIX вв. «Стихирарь месячный» / Н. С. Серегина. – СПб., 1994. – 469 с.
14. Спасский Ф. Г. Русское литургическое творчество / Ф. Г. Спасский. – Париж: Ymca-Press, 1951. – 318 с.

References

1. Bedina N. N. Obraz sviatoi kniagini Ol'gi v drevnerusskoi knizhnoi traditsii (XII-XIV vekov) / N. N. Bedina // Doklady uchastnikov IV Mezhdunarodnoi konferentsii «Kompleksnyi podkhod v izuchenii Drevnei Rusi», 2007. – M., 2007. – S. 8–12.
2. Gritsenko Z. A. Literaturnye pamiatniki o kniagine Ol'ge XII-XVII vv. (Istoriia teksta, stanovlenie zhanrov, stil') / Z. A. Gritsenko : Avtoref. dis. … kand. filol. nauk. – M., 1979. – 15 s.
3. Zhitie sviatoi ravnoapostol'noi kniagini Rossiiskoi Ol'gi, vo sviatom kreshchenii Eleny» – [Elektronii resurs]. - Rezhim dostupu : http://www.raifa.ru/numbers/articles/?ID=1051
4. Kliuchevskii V. O. Drevnerusskie zhitiia sviatykh kak istoricheskii istochnik / V. O. Kliuchevskii. – M., 1871 (Reprintnoe izdanie 1988 g.). – 512 s.
5. Konovalenko S. P. Filosofsko-kul'turologicheskii analiz fenomena sviatosti i obraza russkogo sviatogo v narodnom pravoslavii / S. P. Konovalenko : Dis. … kand. filos. nauk. – Belgorod, 2008. – 145 s.
6. Makarii, mitr. Istoriia russkoi tserkvi / Makarii. – SPb., 1857. – T. 1. – 368 s.
7. Malkova N. A. Zhenskii religiozno-nravstvennyi ideal v kul'ture Drevnei Rusi / N. A. Malkova : Dis. … kand. kul'turologii. – S.-P., 2010. – 224 s.
8. Medvedev I. P. Poema Kesariia Daponte (XVIII v.) «Kniaginia Ol'ga, ili Istoriia kreshcheniia Rossov» / I. P. Medvedev // Vestnik tserkovnoi istorii. – 2010. – №3-4 (19020). – S. 5–16.

9. Osokina E. A. Metodologicheskie problemy sootnosheniia gimnograficheskikh i agiograficheskikh proizvedenii (na materiale tekstov, posviashchennykh kniagine Ol'ge) / E. A. Osokina // Gimnologiia. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii «Pamiati protoiereia Dimitriia Razumovskogo». K 130-letiiu Moskovskoi konservatorii. 3-8 sentiabria 1996 g., Moskva. – M.: . – S. 178–187.

10. Osokina E. A. Problemy sootnosheniia gimnografii i agiografii na pamiat' kniagini Ol'gi / E. A. Osokina : Dis. ... kand. filol. nauk. – M., 1995. – 160 s.

11. Povest' vremennykh let // Pamiatniki literatury drevnei Rusi. XI - nachalo XII v. / Pod red. D. S. Likhacheva i L. A. Dmitrieva. – M., 1978. – S. 22–276.

12. Serebrianskii N. I. Drevnerusskie kniazheskie zhitiia. Obzor redaktsii i teksty / N. I. Serebrianskii. – M., 1915. – S. 22–43.

13. Seregina N. S. Pesnopeniia russkim sviatym. Po materialam rukopisnoi pevcheskoi knigi XI-XIX vv. «Stikhirar' mesiachnyi» / N. S. Seregina. – SPb., 1994. – 469 s.

14. Spasskii F. G. Russkoe liturgicheskoe tvorchestvo / F. G. Spasskii. – Parizh: Ymca-Press, 1951. – 318 s.

УДК 786.8

Сташевський Андрій Якович,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри теорії, історії музики
та інструментальної підготовки Луганського
національного університету імені Т. Шевченка

СПЕЦИФІЧНІ ТЕМБРОВО-ДИНАМІЧНІ ЕФЕКТИ В СУЧАСНІЙ БАЯННІЙ МУЗИЦІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ОГЛЯД ТА КЛАСИФІКАЦІЯ

У статті досліджується художній досвід використання специфічних темброво-динамічних ефектів у сучасній музиці для баяна українських композиторів. Аналізуються особливості виконання та композиційного втілення таких акустичних ефектів, як вібрації, пульсації, прийоми «гра регістрами», темброва мутація, препарований звук, детонація звука (нетемпероване гліссандо). Пропонується класифікація різновидів темброво-динамічних баянних ефектів.

Ключові слова: *темброво-динамічні ефекти, сучасна баянна музика, українські композитори, виражальні засоби.*

Сташевский Андрей Яковлевич, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории, истории музыки и инструментальной подготовки Луганского национального университета имени Т. Шевченко

Специфические тембро-динамические эффекты в современной баянной музыке украинских композиторов: обзор и классификация

В статье рассматривается художественный опыт использования специфических тембро-динамических эффектов в современной музыке для баяна украинских композиторов. Анализируются особенности исполнения и композиционного воплощения таких акустических эффектов, как вибрации, пульсации, приемы «игра регистрами», тембровая мутация, препарированный звук, детонация звука (нетемперированное глиссандо). Предлагается классификация разновидностей темброво-динамических баянных эффектов.

Ключевые слова: тембро-динамические эффекты, современная баянная музыка, украинские композиторы, выразительные средства.

Stashevs'kyi Andrii, Doctor of Arts, Professor, the Head of Department of Theory, History of Music and Instrumental Training of the Taras Shevchenko Luhansk National University

Specifics timbre and dynamic effects in the modern button-accordion music of Ukrainian composers: review and assessment

The article considers the artistic experience of the use of timbre and dynamic effects in modern music for button-accordion by Ukrainian composers. Performance characteristics and composition of the embodiment of the acoustic effects such as vibration, pulsation, the techniques of the «game registers», timbre mutation, uncut sound, detonation sound (netimperative glissando) are analyzed. The classification of all varieties of timbre and dynamic works of effects is offered.

Key words: timbre and dynamic effects, modern button-accordion music, Ukrainian composers, expressive means.

У процесі оновлення мовностильового наповнення вітчизняної сучасної баянної музики спостерігається зростання ролі різноманітних специфічних звукових прийомів і акустичних ефектів, які все більше детермінують новий „сонористичний” образ сучасного баянного мовлення.

© Сташевський А. Я., 2015

Багатоаспектне дослідження цих явищ могло б сприяти більш глибокому осмисленню як художньо-естетичних, так і власне технологічних аспектів процесу сучасної композиторської творчості в галузі баянної музики. Аналіз останніх досліджень свідчить про те, що питання вивчення композиційної ролі специфічних прийомів і ефектів у музичній драматургії сучасних баянних творів фактично не підіймалися у вітчизняному мистецтвознавстві. Частково вони розглядалися в роботах І. Єргієва, присвячених сучасній баянній творчості.

Метою статті є характеристика темброво-динамічних (акустичних) прийомів і ефектів у сучасній баянній творчості українських композиторів та здійснення класифікації їх різновидів. Одним із найпоширеніших різновидів специфічних акустичних ефектів сучасного банного мовлення є група вібраційних прийомів звуковидобування. *Вібрато* (з італ. „vibrato" – „коливання") – прийом звукової вібрації, широко поширений у виконавстві на струнно-смичкових інструментах. Але на відміну від звуковисотної вібрації, характерної саме для цих інструментів, баянне вібрато є звукодинамічним, тобто для його здійснення необхідно „…дрібними товчками, впливаючи на міх, домогтися перемінності інтенсивності подачі повітря в резонаторні отвори. У результаті при неперервному русі міху звучать нібито пульсуючі акценти" [1, 32]. Залежно від художньої ситуації частота коливань вібрато на баяні може бути крупною (пульсація), або дрібною, перемінною або змішаною. Технологія виконання вібрато також може бути різною і залежить як від власне характеру вібрації, так і від функціональності рук у момент виконання певного фрагмента.

Дрібнопульсивне вібрато. У ситуації, коли права рука задіяна до виконання на клавіатурі, вібрато може виконуватися кількома способами: а) не відриваючи пальців від клавіш здійснюються дрібні коливання кисті, що також дає змогу регулювати частоту коливань; б) вібрація відбувається за рахунок міцного напруження ліктьової частини правої руки, що в результаті дає найдрібнішу пульсацію вібрато (так зване vibratisimo); в) здійснення вібрації коливанням кисті лівої руки, опертої зап'ястям на край грифу. Комбінування перших двох способів вібрації у грі є найбільш поширеною технікою баянного вібрато і спрямоване здебільшого на відтворення виразного експресивного вимовляння мелодичної лінії, апелюючи до струнно-смичкової чи вокальної манери виконавства. Саме з цією метою композитори в кантиленних фрагментах фіксують у музичному тексті ремарку vibrato, а іноді й графічно виписують частоту коливань. Як приклад можемо навести твори В. Зубицького (третя частина „Карпатської сюїти", друга частина Концертної партити №2 й ін.). Останній спосіб виконання вібрато (лівою рукою) в результаті несе більш крупну частоту пульсації та менше сприяє її гнучкості у процесі виконання. У свою чергу, під час виконання музичного матеріалу лівою рукою вібрато також може здійснюватися як самою лівою рукою (за аналогією до правої), так і коливанням кисті правої руки, опертої зап'ястям на край грифу (наприклад, перші такти „Троїстих музик" з „Болгарського зошиту" В. Зубицького). У першому випадку техніка виконання вібрато ускладнюється у зв'язку з біфункціональністю лівої руки, яка має паралельно здійснювати і процес міховедення. Останній спосіб більш продуктивний і нескладний в опануванні. У ситуаціях, коли обидві руки задіяні у виконанні на клавіатурах, зазвичай, вібрато виконується кистю правої руки. Оригінальний спосіб вібрації використовує В. Власов у своїй Сюїті для баяна. Композитор пропонує виконувати вібрато коливанням однієї з борін міху, що здійснюється 2-м і 3-м пальцями правої руки у верхній його частині. Частоту пульсації вібрато композитор додатково зафіксував графічним зображенням. При цьому автор ретельно виписує технологію виконання вібрато цим способом, указавши на кількість розгорнутого міху та конкретну нумерацію боріни.

Крупна ритмізована пульсація за технікою виконання мало відрізняється від дрібнопульсивного вібрато, хоча способів її виконання значно більше. Принципова відмінність пульсації від вібрації – здійснення товчків, а не коливань, що дає змогу не лише контролювати кількість пульсуючих акцентів, а й отримати їх інший звуковий характер.

Один із найбільш розповсюджених способів пульсації – товчки основою долоні правої руки по грифу правого півкорпусу. Особливої виразності виконання пульсації цим прийомом набуває в тих випадках, коли музичний матеріал сконцентрований у партії лівої руки, а права рука вільна (В. Зубицький Соната №2 „Слов'янська", І ч.). Хоча зустрічаються ситуації використання пульсації зап'ястям правої руки по грифу і під час здійснення нею гри на клавіатурі (А. Білошицький Концертна партита №3, ІІІ ч.). Загалом цей прийом дозволяє виконувати пульсацію як у повільних, так і в гранично швидких темпах, а також за необхідності змінювати динаміку її темпоритму (В. Зубицький Соната №2 „Слов'янська", закінчення VI ч.).

Інший різновид пульсації – ривки міхом, що здійснюють лівою рукою в напрямі руху міху. Для цієї пульсації характерна надмірна акцентність, навіть сфорцандність (В. Зубицький Концертна партита №2, ІІІ ч.). Ще один популярний прийом пульсації, який часто використовують композитори в баянних опусах, виконується шляхом підштовхування коліном лівого півкорпусу інструмента, що прямо впливає на коливання повітря в міховій камері. Цей прийом успішно застосовували В. Зубицький (Соната №2 „Слов'янська", І ч.), А. Білошицький (Концертна партита №2, ІІІ ч.) та ін. Досягнення рівномірної ритмічної пульсації звука на баяні можливе й шляхом різноспрямованого коливання однієї з борін міху правою рукою, оскільки ліва рука в цей момент зайнята виконанням музичного матеріалу та міховеденням. В. Власов на початку п'єси „В сузір'ї Центавру" використовує саме такий спосіб, що приходить на зміну пульсації поштовхами по грифу. У цьому фрагменті ясно відчутна артикуляційно-темброва трансформація музичного матеріалу, яка і впливає на його художню процесуальність: гострувато-акцентований точковий рух діатонічно-кластерної плями у високому регістрі змінюється менш конкретною за шкалою мікродинамічних градацій „розмитою" пульсацією.

Темброво-регістрові ефекти – група оригінальних інструментально-технічних прийомів, в основу яких закладено художнє переломлення можливостей регістрової машинки.

Гра регістрами – багаторазове часте чергування тембро-регістрів на одному звуці (чи співзвуччі), що надає йому ефекту швидкої й багатократної зміни тембру. Цей прийом виконується пальцями правої руки, не задіяними в грі на клавіатурі. Над нотою виписується послідовність та умовна ритміка включення обраних тембро-регістрів. Прийом може виконуватися і на ручних перемикачах регістрової машинки, і на перемикачах-підборідниках. Уперше застосований В. Власовим у II частині Сюїти Прийом „гри регістрами" зустрічається також у комбінації з іншими ефектами, зокрема на кластерній смузі (В. Власов „Лісоповал" з циклу „П'ять поглядів на країну ГУЛАГ"); на ноті, що піддається детонаційному викривленню прийомом нетемперованого гліссандо (В. Рунчак „Kyrie eleison").

Темброва мутація – повільно-поступове (упродовж кількох секунд) натискання одного з тембро-регістів на витриманому звуці чи співзвуччі. Таким чином відбувається плавний перехід (мутація) звучання з одного тембрового забарвлення в інше. Ефект тембрового перетікання посилюється під час використання гнучкості звукової динаміки (крещендо). Прийом тембрової мутації вперше використаний А. Сташевським у III ч. сюїти „Образи".

Препарований звук – прийом, результатом якого стає досягнення характерного, дещо фальшивого тембру з перебільшеним „розливом". Технологія його видобування криється в частковому додаванні в процесі звучання до одного з одноголосих регістрів тембрової фарби іншого одноголосного. Таке додавання досягається неповним включенням нового регістру (приблизно на третину), глибина його натиснення контролюється саме появою такого особливого звучання (наприклад, В. Власов „У лабіринтах душі, або Terra incognita").

Детонація звука на баяні успішно використовується в сучасній композиторській практиці як особливий художній прийом, який закріпився в баянному виконавстві під назвою *нетемпероване гліссандо.* Цей прийом виконують переважно на одноголосих регістрах у низьких теситурах. Техніка його виконання потребує особливої вправності, оскільки для досягнення необхідного звукового результату має працювати ще й слуховий контроль. Ефект поступового зниження тону досягається повільним відпусканням клавіші з одночасним збільшенням натягу міху. Тим самим суттєво зменшується проміжок між клапаном і голосовою планкою і, разом з тим, значно підвищується тиск повітря на голос, який змушений детонувати.

Нетемпероване гліссандо може бути звичайним (низхідним) і зворотнім (висхідним). Техніка виконання останнього становить зворотній процес: на форсовано-натягнутому міху досить повільно натискується клавіша з поступовим послабленням напруги на міх, завдяки чому відбувається, так би мовити, „в'їзд" у тон. Комбінуючи ці два види можна досягати яскравого й різноманітного за звуковисотною амплітудою хвилеподібного ефекту. Діапазон відхилення від основної висоти звука під час виконання цього прийому зазвичай сягає півтону-тону, в деяких випадках – до двох тонів й більше. Найбільш розповсюдженим різновидом цього прийому в практиці баяністів є *одноголосне* нетемпероване гліссандо. В художньому відтворенні семантика низхідного нетемперованого гліссандо в сучасній баянній літературі найчастіше спрямована на імітацію людського стогону, охкання тощо. Іншу групу різновидів цього прийому становлять різні варіанти *багатоголосного* нетемперованого гліссандо, які мають більш значну технологічну складність у процесі їх реалізації. Один із таких різновидів описаний Ф. Ліпсом [1, 23] і виконується на двоголосному регістрі (частіше на регістрі „баян"). У цьому випадку можна отримати оригінальний ефект „розщеплення" звука: один з двох голосів завжди міцніший, а тому він піддається детонації складніше, дещо із запізненням. Іншим різновидом багатоголосного нетемперованого гліссандо є його виконання подвійними нотами. Одним із прикладів використання такого прийому в художній практиці є твір Л. Самодаєвої „Три откровения" для скрипки і баяна. Цікавий спосіб використання багатоголосного нетемперованого гліссандо винайшов і застосував у своєму творі „Kyrie eleison" В. Рунчак. Упродовж нетривалої двохвильової детонації звука автор проводить його темброву трансформацію через почергове переключення підборідникових регістрів („фагот", „орган", „баян з пікколо", „туті", „баян"). Таким чином, плаваюче в мікрохроматичному звуковисотному полі звучання отримує різнотеситурні темброві перепади і фрагментарно розшаровується від однієї до чотирьох ліній звукової щільності. Вінцем техніки нетемперованого гліссандо на баяні та найскладнішим його різновидом в аспекті виконавського відтворення є квазіполіфонічне перманентне гліссандування, що досягається виконанням цього прийому в площині кількох мелодичних ліній з асинхронною ритмікою. Саме такий прийом використав В. Рунчак у композиції „Messe da Requiem" для передачі багатоголосного скорботного плачу. У зв'язку з особливою складністю виконання прийом нетемперованого гліссандо рідко використовують у партіях лівої клавіатури. Подібні приклади більш характерні для західної баянної літератури (Е. Джансон „Медитація"; Р. де Смет „Три експромти"), хоча іноді можемо зустріти їх й у творчості українських композиторів, зокрема в п'єсі К. Цепколенко „Той, хто виходить з кола".

Отже, підсумовуючи огляд темброво-динамічних ефектів, які найчастіше застосовуються у художній практиці сучасної баянної музики українських композиторів, слід відзначити, що активне впровадження їх в музичну тканину композицій значно розширює мовностильові обрії сучасної баянної творчості та значно збагачує її систему виражальних засобів. Тож спробуємо вибудувати класифікацію усіх типів і різновидів специфічних темброво-динамічних ефектів у зведеній таблиці.

Таблиця

Класифікація темброво-динамічних баянних ефектів

Види	*Підвиди*		*Приклади*
Вібратор	дрібнопульсивне вібрато	не відриваючи пальців від клавіш	В. Зубицький „Арія” (Концертна партита №1)
		коливання кисті опертої на гриф правого півкорпусу	В. Власов „В сузір’ї Центавра”
		коливання кисті лівої руки	В. Власов Сюїта
		коливання рукою однієї зі складок міху	В. Власов Сюїта
	крупна ритмізована пульсація	товчки основою долоні по грифу правого півкорпусу	А. Білошицький Концертні партити №2
		ривки міху лівою рукою	В. Зубицький Концертна партита №2
		підштовхування коліном лівого півкорпусу	В. Зубицький Соната №2 „Слов’янська”; А. Білошицький Коцертна партита №3
		коливання рукою однієї зі складок міху	В. Власов «В сузір’ї Центавру»
темброво-регістрові ефекти	гра регістрами		В. Власов Сюїта (ІІ ч.);
	темброва мутація		А. Сташевський Сюїта №1 „Образи”
	препарований звук		В. Власов „У лабіринтах душі або Terra incognita”
детонація звуку (нетемпе-роване глісандо)	одноголосна		В. Зубицький Концертна партитта №2 (ІІ ч.); В. Власов „Блатні”
	багато-голосна	розщеплення тону	В. Рунчак „Kyrie eleison”
		подвійними нотами	Л. Самодаєва „Три откровения”
		квазіполіфонічне	В. Рунчак „Messe da Requiem”

Література

1. Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне / Ф. Липс. – М. : Музыка, 1985. – 157 с.
2. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія / А. Я. Сташевський. – Луганськ : Янтар, 2013. – 328 с.

References

1. Lips F. R. Iskusstvo igry na baiane / F. Lips. – M. : Muzyka, 1985. – 157 s.
2. Stashevskyi A. Ya. Suchasna ukrainska muzyka dlia baiana: vyrazhalni zasoby, kompozytsiini tekhnolohii, instrumentalnyi styl : monohrafiia / A. Ya. Stashevskyi. – Luhansk : Yantar, 2013. – 328 s.

УДК 78.087.1

Громченко Валерій Васильович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри виконавського мистецтва
Дніпропетровської консерваторії
імені М. Глінки

ХУДОЖНЯ ОБРАЗНІСТЬ ЯК ОСНОВА ЕВОЛЮЦІЇ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ «УКРАЇНСЬКІ ВИТИНАНКИ» ДЛЯ ГОБОЯ АБО САКСОФОНА Л. КОЛОДУБА)

У статті досліджується вплив художньої образності твору на процеси розвитку засобів музичної виразності. Автор виявляє значення художнього змісту композиції „Українські витинанки" для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба на еволюцію пальцевої віртуозної техніки та свідомого використання музикантом прийому багатозвуччя. У публікації також розкриваються особливості розвою форми твору та окреслюються деякі художні засади звернення композитора до жанру музики для інструмента соло.

Ключові слова: твір, художня образність, засоби виразності, жанр, форма, витинанка, композитор.

Громченко Валерий Васильевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры исполнительского искусства Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

Художественная образность как основа эволюции средств выразительности (на примере произведения «Украинские вытынанки» для гобоя или саксофона соло Л. Колодуба)

В статье исследуется влияние художественной образности произведения на процессы развития средств музыкальной выразительности. Автор определяет значение художественного содержания композиции „Украинские вытынанки" для гобоя или саксофона соло Л. Колодуба на эволюцию пальцевой виртуозной техники и сознательного использования музыкантом приёма многоголосия. В публикации также раскрываются особенности развития формы произведения и очерчиваются некоторые художественные основы обращения композитора к жанру музыки для инструмента соло.

Ключевые слова: произведение, художественная образность, средства выразительности, жанр, форма, вытынанка, композитор.

Hromchenko Valeriy, Ph.D. in Arts, Associate Professor of Performing Art Chair of Mikhail Glinka Dnepropetrovsk Conservatory

The artistic imagery as the basis of the evolution of means of expression (for example the work «Ukrainian vytynanki» for oboe or saxophone solo L. Kolodub)

The author investigates the influence of the artistic image of the composition on development processes means of expression. Scientist reveals the artistic content «Ukrainian vytynanki» for oboe or saxophone solo L. Kolodub. Researcher is studying the impact artistic imagery on the evolution of finger virtuoso technique and conscious use of musician the reception of musical polyphony. The publication also describes the peculiarities of form for the composition and this article delineates the some of the artistic foundations of the composer into his looking to the genre of music for solo instruments.

Key words: composition, artistic imagery, means of expression, genre, form, vytynanka, composer.

Музично-інструментальне виконавство кінця XX – початку XXI ст. красномовно демонструє активність розвитку засобів музичної виразності. Поява нових виконавських прийомів, технік, специфічних ефектів суттєво розширює діапазон виражальних можливостей сучасних музикантів. Розширення спектру виражальної палітри відбувається внаслідок відтворення композиторами, виконавцями, а також слухачами нових художніх образів, яскравих ідейно-образних картин новітньої мистецької свідомості. О. Соколов, говорячи про активне застосування сучасними митцями новітніх прийомів нотації, зазначає наступне: „Історичний перехід від одного типу нотації до іншого – це не заміна менш досконалого способу фіксації музики більш першорядним, а результат знаходження нових орієнтирів творчості, віддзеркалення якісного підйому в художньому мисленні" [10, 101].

Сучасні музично-теоретичні праці посвідчують значне превалювання технологічного чинника у процесі оволодіння новими засобами виразності. Свідченням цьому постають ґрунтовні методичні роботи та науково-практичні дослідження В.М. Апатського [1], В.Т. Посвалюка [8], І.С. Гишки [3], Р.А. Вовка [2] та ін. При всій важливості та необхідності таких розвідок мусимо констатувати, що така спрямованість, на жаль, є домінуючою в оволодінні та використанні музикантами сучасних „красок" виражальної палітри інструмента. Праці ж, у яких художня складова тих чи інших досліджуваних творів є першорядною над технологічними процесами, майже не представлені у сучасній науково-дослідницькій думці сфери духового музично-виконавського мистецтва.

Тож, перед сучасними музикантами постає проблема художньо свідомого осягнення широких обріїв новітнього музичного мовлення. Саме дослідження художньої образності певної музичної композиції у значній мірі

© Громченко В. В., 2015

активізує процеси розвитку засобів музичної виразності, а також еволюціонує форму твору та зумовлює звернення композитора до відповідного жанру.

У період, коли митці сфери професійного духового музично-виконавського мистецтва проявляють дієвий інтерес до творчості вітчизняних та зарубіжних композиторів сьогодення, вчені та викладачі повинні унеможливлювати будь-які прояви „оголеного" техніцизму, ціллю якого є пафосна демонстрація лише технологічних звершень. Заглиблення ж у художню сутність твору, розкриття змістовності кожної складової музичної мови, окреслення передумов жанрового, композиційного рішень того чи іншого автора відкриває найцінніше, що може бути в музичному творі – його художня образність з її індивідуальною емоційністю, його ідейно-образний зміст. Є. Назайкінський стверджує: „Слухачу ж у принципі немає діла до технічних хитрощів. Його хвилює сама можливість хвилюватись, переживати, а якщо цього немає, то він вправі вважати музику такою що не відбулась" [7, 241].

Метою статті є дослідження еволюційних процесів ряду музичних засобів виразності у духовому музично-виконавському мистецтві на основі розкриття художньої образності твору „Українські витинанки" для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба. Також автор публікації має на меті вивчити особливості розвитку форми даного твору та художніх основ звернення композитора до жанру музики для інструмента соло.

У різноманітності творчих векторів відомого українського композитора Левка Колодуба (1930 р.н.) відношення до академічних духових інструментів позначене особливою дієвою увагою. І цьому є пояснення. Практичне знайомство композитора з духовими інструментами відбулось ще у шкільні роки, коли Л. Колодуб навчався у Харківській школі-десятирічці по класу кларнета. До цього періоду належать й перші проби композиторської майстерності. М. Загайкевич засвідчує: „Одним з перших творів Левка Колодуба був марш для духового оркестру, який одразу ж і прозвучав у виконанні його шкільних друзів" [5, 5]. Згодом, навчаючись у Харківській консерваторії на історико-теоретичному і композиторському факультетах, композитор не полишав професійного навчання грі на кларнеті. У ранню, студентську добу творчості композитора народжуються такі твори, як „Пісня" й „Танець" для кларнета в супроводі симфонічного оркестру. „Задумані та написані в ескізах 1948 року, вони були остаточно завершені й оркестровані під час навчання Л. Колодуба на першому курсі вузу. Обидва твори декілька разів виконувались студентським оркестром і, зрозуміло, автором (в ролі соліста).

У цих творах приваблює насамперед чуття оркестрових тембрів і особливо щедре використання виражальних можливостей духових інструментів, що й надалі залишиться відмінною, виграшною прикметою композиторського почерку Левка Колодуба" [5, 9].

Відомий виконавець на тубі, викладач та керівник ансамблевих колективів В. Слупський стосовно композицій Л. Колодуба для духових інструментів відзначає наступне: „Аналізуючи його твори, виконуючи його музику, хочу зазначити, що йому відомі усі найкращі індивідуальні особливості та можливості кожного духового інструменту" [9, 108]. Добра обізнаність у специфіці музичного мовлення духових заклала великі потенційні можливості автора до подальшого різноманітного використання духового інструментарію вже у зрілий період творчості композитора. Основою, в якій виражальна палітра формується у найбільшій динаміці розвитку, постає художньо-образне мислення Л. Колодуба та його композиторський стиль, який за влучним висловом О. Котляревської являє собою „… міцне вкорінення у фольклорний ґрунт і схильність до барвистого музичного звукопису" [6, 12]. Саме такого роду музичну картинність можна „споглядати" у творі „Українські витинанки" для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба. Композиція найбільш відома та виконувана у редакції композитора від 1998 року. Даний твір присвячено стародавньому виду українського народного декоративно-прикладного мистецтва – витинанці. Процес витинання, тобто вирізування, у загальному розумінні техніки створювання ажурних, паперових прикрас, знайшов ствердження в основі назви цього різновиду народної творчості. „Витяті з паперу елементи наклеювали безпосередньо на стіни, піч, сволок, або у вигляді ажурних фіранок декорували вікна та полиці – відголос цієї традиції ми дотепер можемо спостерігати у вигляді паперових сніжинок, що з'являються в громадських приміщеннях і оселях щозими" [12, 328].

У дослідженні М. Станкевича „Українські витинанки" [11] виділяються три магістральні напрями розвитку цього мистецтва у XX ст. Науковець, застосовуючи принцип розподілу майстрів за технологічними особливостями створення витинанок, виокремлює народних, самодіяльних та професійних художників-витинанкарів. Слід відзначити, що у процесі такої класифікації висвітлюється безпосередня природа творення витвору мистецтва, головною ознакою якої є індивідуальна творча робота художника. Практичний акт народження витинанки на основі власного, глибоко особистісного світобачення майстра спрямовує Л. Колодуба до музично-художнього втілення декоративної картинності у жанрі музики для інструмента соло. Визначальні критерії даного жанру, а саме абсолютна індивідуальність виконання твору, а також використання арсеналу виражальних можливостей лише одного інструмента, попередньо визначеного композитором створює якомога найкращі художньо-композиційні можливості для передачі даної художньої образності.

Ураховуючи велику популярність „Українських витинанок" серед вітчизняних виконавців на духових інструментах (окрім виконання композиції гобоїстами, саксофоністами існують спроби інтерпретації твору кларнетистами), Л. Колодуба можна вважати, у певній мірі, одним із фундаторів жанру музики для інструмента соло в українському духовому музично-виконавському мистецтві. Перу композитора належать також „Гуцульські старосвітські награвання" та „Скерцо", які автор пропонує для виконання знов-таки гобоєм або саксофоном соло. „При загальній подібності цих трьох п'єс (опора на фольклорний матеріал, штрихова та регістрова різнобарвність,

грайливо-танцювальний характер), вони є достатньо різноманітними і, певною мірою, визначальними для стилю інструментальної музики композитора" [4, 123].

Серед творчого доробку українських композиторів у жанрі інструментального соло необхідно відзначити й Поему для флейти соло Лесі Дичко. Майстриня виразно відтворює засобами сольного флейтового виконавства безмежність душевних страждань та відчаю людини у часи страшного голодомору 1932–1933 років. На окрему увагу може заслуговувати й Партита, написана композиторкою для сольної флейти. Тож відзначимо, що притаманна Л. Колодубу зображально-картинна художня образність вимагає якомога більшого занурення у специфіку засобів виразності того чи іншого духового інструмента, у такий спосіб активно розвиваючи та утверджуючи жанр музики для інструмента соло. О. Котляревська відзначає характерну композитору властивість щодо розмаїтого використання виражальних можливостей духових інструментів. „Композитор, – пише науковець, – переосмислює народнопісенні джерела в дусі багатобарвних, сповнених колористичними ефектами музичних „живописних" картин" [6, 12]. „Українські витинанки" – твір із загальним типом програмності. Відсутність сюжетної лінії, а також мінливий, різкий до перемін характер усієї композиції вказує на складну асоціативність у процесі усвідомлення художньої образності твору. Основу програми складає зміст подвійного значення.

З однієї сторони – часта зміна розміру, який складається з двох пар 5/8 – 3/8 та 3/4 – 2/4, превалювання комбінованих штрихів (стаккато – легато), активне використання мелізматики (довгі та короткі форшлаги від однієї до трьох нот), значне введення агогіки та впровадження контрастного, витриманого й поступового типів динаміки відображають надзвичайно детальний процес творення (вирізання) витинанки майстром. Велика кількість різноманітних пауз (чверті, вісімки, шістнадцяті), які використовуються майже у кожному такті композиції (з урахуванням пауз після виконання нот штрихом стакато) образно змальовують специфічні рухи художника-витинанкаря зі спеціальними ножицями. Кожний музичний мотив, фраза, речення складають самостійну тему, яка й вибудовує певний декоративний візерунок, тобто відповідає відтворенню художнього образу картини-витинанки. Про неперевершену здатність Л. Колодуба до відтворення у музиці картинних зображень красномовно свідчать слова М. Загайкевич: „Його талант явно тяжіє до сприйняття й відображення оточуючої дійсності через призму об'єктивних емоцій, „зорових" і картинних зображень" [5, 25]. Значно ширший програмний зміст твору розкривається у процесі свідомого об'єднання здавалось би розрізнених за характером тем-витинанок в єдину композиційно сформовану картину, у своєрідний малюнок-враження. Яскравим свідченням такого тлумачення змісту композиції є введення Л. Колодубом прийому багатозвуччя у завершенні твору. Саме акордове звучання, визначення звуків якого та кількість співзвуч автор віддає на розсуд виконавцеві (як і можливість грати прийомом багатозвуччя), утворює цілісне емоційно-змістовне бачення мистецтва витинанки як стало-експозиційного, художньо довершеного витвору мистецтва. Стосовно експонування витинанок та техніки їх творення (вирізування) на сучасному етапі О. Тихонюк пише: „Новим етапом розвитку витинанки стала функціональна зміна, а саме витинання суто експозиційного призначення. Це, безумовно, спричинило до художніх видозмін. Зокрема, нові пластичні рішення зумовила потреба в оформленні витинанок (фон, рамка, скло). Така подача вже не вимагала лаконізму й монументальності форми, узгодженої з інтер'єром, адже наклеєне на цупкий фоновий аркуш зображення давало змогу вирізати найтонші лінії чи з'єднувати окремі елементи умовно тонким „перешийком". Також відпала потреба у монолітному вирізуванні з цільного аркуша паперу – тепер композицію можна було скласти з окремих елементів" [12, 328].

Таким чином, глибока художньо-образна палітра твору постає важливим чинником використання композитором прийому багатозвуччя, тим самим уникаючи у його застосуванні епатажної демонстративності та „пустого" техніцизму. Особливо цікавим у контексті даної художньої образності твору постає окреслення композитором форми „Українських витинанок". Автор визначає основні два розділи Andante та Allegro, кожний з яких написано у тричастинній формі (Andante – проста, Allegro – складна тричастинна форма). Але ж усвідомлення змісту композиції як процесу народження витинанок та їх експонування у загальному, картинно-зображальному представленні нівелює умовні кордони між частинами, перевтілюючи тематичну взаємодію до форми колажу. Такого роду перетворення досягається невпинною динамікою розвитку тем, їх імпровізаційним характером, надзвичайно мінливою та перманентною мелодичною лінією. За визначенням Я. Денисенко, теми „…наче „розкручуються" по спіралі" [4, 123]. Ритмічні градації у бік зменшення довжини нот формують відчуття постійного пришвидшення руху аж до фінального багатозвуччя, утворюючи цілісний картинно-зображальний ефект. Наприкінці композиції Л. Колодуб вводить одноголосну орнаментально-декоративну, витіювато-грайливу мелодію, у такий спосіб підкреслюючи основну художньо своєрідну рису витинанок – їх ажурний, мінливо перемінний характер.

Особливу увагу звертає використання композитором імітаційно-поліфонічного прийому, яким автор контрастно виділяє полярні за змістом лінії витинанки. Використовуючи супротилежні штрихові, регістрові, ритмічні, динамічні засоби виразності Л. Колодуб в одноголоссі відтворює художню контрастність декоративно-ажурних фігур. Імпровізаційна винахідливість побудови мелодії на основі співставлення контрастних епізодів у значній мірі розширює граничні потенційні можливості виражальної палітри духового інструментарію. Надзвичайно детальний та кропіткий процес витинання (вирізання) майстрами орнаментально розквітлих ліній, які у безмежній кількості варіацій перетинають одна одну, постає в основі активного звернення композитора до віртуозної пальцевої техніки в її мілкому різновиді. У поєднанні звуків превалює сполучення в інтервалах у межах від секунди до квінти. Активне використання мелізматики, зокрема довгих та коротких форшлагів, значно підвищує вимоги щодо потенціалу віртуозно технічних можливостей виконавців на духових інструментах.

Активізація технічних здібностей музиканта є наслідком усвідомлення та відтворення яскравої художньої образності означеної композиції, свідоме відтворення якої та донесення до серця кожного слухача є найважливішим завданням виконавця. Отже, заглиблення у художню образність твору „Українські витинанки" для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба дозволяє відзначити фундаментальну залежність засобів виразності від художньо-змістовного наповнення музичної композиції. Образи витинанок, їх безпосередній особистісно-індивідуальний процес творення та цілісне, експозиційно-картинне представлення у визначальній мірі обумовило звернення композитора до жанру музики для інструмента соло, спричинило дієве усвідомлення композиційної структури тем-витинанок у формі колажу, художньо обумовило доцільність використання прийому багатозвуччя, а також суттєво розширило потенційні межі пальцевої віртуозної техніки музиканта. Перспективою подальших досліджень виражальної палітри духового музично-виконавського мистецтва може стати вивчення складних процесів синтезу мистецтв. Означена у даній статті художня взаємодія народного декоративно-прикладного та музично-професійного мистецьких напрямів дає лише незначний дієвий приклад надзвичайно плідного взаємозбагачення.

Література

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В.Н. Апатский. – К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Вовк Р. А. Історія, акустична природа і виразові можливості аплікатури кларнета : автореф. дис. … канд. мист. : 17.00.03 „Музичне мистецтво" / Роман Андрійович Вовк. – К., 2004. – 19 с.
3. Гишка І. С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика) : монографія / І. С. Гишка. – Львів : АСВ, 2010. – 183 с.
4. Денисенко Я. О. Про деякі напрямки розвитку сучасного українського гобойного репертуару / Я.О. Денисенко // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах; Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2009. – Вип. 83.– С. 116–127.
5. Загайкевич М. Левко Колодуб / М. П. Загайкевич. – К. : Музична Україна, 1973. – 60 с.
6. Котляревська О. І. Левко Миколайович Колодуб – митець сучасності / О.І. Котляревська // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади); Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 50. – С. 7 – 13.
7. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
8. Посвалюк В. Т. Щоденні самостійні вправи трубача : навчально-методичний посібник / В. Т. Посвалюк. – К. : Держ. метод. центр навч. закл. культ. і мист., 2003. – 56 с.
9. Слупський В. В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба / В. В. Слупський // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах; Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2004. –Вип. 83. – С. 108 – 113.
10. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособ. / А.С. Соколов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
11. Станкевич М. Є. Українські витинанки / М. Є. Станкевич. – К. : Наукова думка, 1986. – 123 с.
12. Тихонюк О. Художні особливості витинанки українських професійних митців / О. Тихонюк // Народознавчі зошити. – № 2 (110). – Львів, 2013. – С. 327–332.

References

1. Apatskij, V. N. (2006). Basic theory and techniques of brass musical performing arts. Kiev: NMAU im. P.I. Chajkovskogo [in Russian].
2. Vovk, R. A. (2004). History, nature sound and expression possibilities clarinet fingerings. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KyivSC [in Ukrainian].
3. Hryshka, I.S. (2010). Sound formation as an important component of technical excellence trumpeter (history, theory, methodology, practice). L'viv: ASV [in Ukrainian].
4. Denysenko, Ya.O. (2009). Some areas of modern Ukrainian oboe repertoire. Problemy metodyky ta vykonavstva na dukhovykh instrumentakh, 83, 116-127 [in Ukrainian].
5. Zahaykevych, M. (1973). Levko Kolodub. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
6. Kotlyarevs'ka, O. I. (2005). Levko Mykolayovych Kolodub – artist of our time. Levko Kolodub: storinky tvorchosti (statti, doslidzhennya, spohady), 50, 7-13 [in Ukrainian].
7. Nazajkinskij, E. V. (1982). The logic of musical composition. Moskva: Muzyka [in Russian].
8. Posvalyuk, V. T. (2003). Daily exercise independent trumpeter. Kyiv: Derzh. metod. tsentr navch. zakl. kul't. i myst. [in Ukrainian].
9. Slups'kyy, V. (2004). Wind instruments in the works of Levko Mykolayovych Kolodub. Problemy metodyky ta vykonavstva na dukhovykh instrumentakh, 83, 108-113 [in Ukrainian].
10. Sokolov, A. S. (2004). Introduction to the musical composition of the twentieth century. Moskva: VLADOS [in Russian].
11. Stankevych, M. (1986). Ukrainian vytynanka. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
12. Tykhonyuk, O. (2013). Artistic features vytynanka Ukrainian professional artists. Narodoznavchi zoshyty, 2 (110), 327-332 [in Ukrainian].

УДК 783.65:398.88(47)«16/19»

Зосім Ольга Леонідівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії,
історії культури і музикознавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ДУХОВНА ПІСНЯ XVII – XX СТОЛІТЬ У КОНТЕКСТІ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті охарактеризовано особливості функціонування релігійних пісень книжного походження в українській фольклорній традиції. Вказано на перспективні напрями досліджень процесів трансформації й адаптації книжних релігійних пісень у фольклорному середовищі та позахрамовій обрядовій практиці. Зазначено термінологічні розбіжності, що виникають при вивченні східнослов'янської духовно-пісенної традиції XVII–XX ст. у контексті церковної та народної культури.

Ключові слова: *східнослов'янська духовна пісенність, народна культура, фольклор, обряд, християнське богослужіння, духовна пісня, псальма, духовний стих.*

***Зосим Ольга Леонидовна*,** кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории, истории культуры и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Восточнославянская духовная песня XVII–XX веков в контексте народной культуры

Охарактеризованы особенности функционирования религиозных песен книжного происхождения в украинской фольклорной традиции. Указаны перспективные направления исследований процессов трансформации и адаптации книжных религиозных песен в фольклорной среде и внехрамовой обрядовой практике. Указано на терминологические разногласия, возникающие при изучении восточнославянской духовно-песенной традиции XVII–XX вв. в контексте церковной и народной культуры.

Ключевые слова: восточнославянская духовная напевность, народная культура, фольклор, обряд, христианское богослужение, духовная песня, псальма, духовный стих.

***Zosim Olga*,** Ph.D. in Arts, Associate Professor, Professor of the Department of Theory, History of Culture and Musicology of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

East Slavonic sacred song of the XVII–XXth centures in the context of the folk culture

The features of functioning of religious literary songs in Ukrainian folkloric tradition are characterized. The promising areas of research of transformation' and adaptation' processes of religious literary songs in a folk environment and extraliturgical ritual practice are specified. The terminological differences in the study of East-Slavonic sacred song's traditions of the XVII–XXth centuries in the context of the church and popular culture are indicated.

Key words: East-Slavonic sacred songfulness, folk culture, folklore, ritual, Christian ceremony, psal'ma, spiritual verse.

Вивчення східнослов'янської духовної пісенності XVII–XX ст. церковного та позацерковного призначення у її зв'язках з народною культурою (фольклором) має багатовекторне спрямування. Сьогодні фольклорні твори релігійного змісту вивчаються у контексті фольклористики й музикознавства. Їх тематика є вельми різноманітною: місце пісень християнської тематики у лірницькому репертуарі (О. Богданова [4]), фольклорне побутування різдвяних коляд у західних регіонах України (Г. Місько [10], Л. Адамович та Л. Єфремова [7]), рецепція духовно-пісенного шару книжної традиції і зокрема богогласникових пісень у виданні П. Демуцького «Ліра і її мотиви» (Ю. Медведик [6]), духовні пісні книжного походження в усній традиції (О. Сироїд [13; 14]). У контексті вивчення рецепції східнослов'янської духовної пісенності у фольклорі важливими є праці, присвячені вивченню російського і білоруського духовного вірша, особливо ті, у яких підіймаються термінологічні питання, зокрема з'ясування змісту та обсягу дефініції «духовний вірш». Серед найважливіших розвідок, написаних протягом останніх двох десятиліть, відзначимо публікації В. Бахтіної [2], О. Коробової [8], Н. Мурашової [11], С. Нікітіної та Н. Серьогіної [12], Н. Федоровської [15]; серед українських вчених ці питання у контексті вивчення українського лірницького репертуару розглядала О. Богданова [3]. Нові публікації розширюють наші знання про репертуар та особливості побутування пісенних творів християнської тематики книжної та народної традиції. Тому завжди актуальними будуть праці, у яких запропоновано нові підходи до осмислення взаємовпливів писемного та усного компонентів у розвитку духовної пісенності на східнослов'янських землях XVII – XX ст. Метою статті є характеристика взаємодії церковного та народного (фольклорного) компонентів у розвитку східнослов'янської духовної пісенності XVII – XX ст.

Одним із перспективних напрямів у студіюванні зазначеної тематики є дослідження трансформацій, що відбуваються у текстах і мелодіях книжних пісенних творів релігійної тематики при їх переході у фольклор.

© Зосім О. Л., 2015

Важливими у цьому напряму є праці О. Богданової, яка у своїй жанровій класифікації лірницького репертуару провідним жанром визначає *фольклорну псальму*, яка «асимілює різностильові художні витоки церковної, світської, професійної й народно-пісенної (з інструментальним музикуванням) культури та як самостійне фольклорне явище постає в процесі постійних еволюційно-трансформаційних перетворень чи жанрових мутацій в часі і в просторі» [4, 16]. Втім, у тексті дисертації особливості трансформації текстів і наспівів було продемонстровано на прикладі лірницького наспіву «Сирітка», який не відноситься до творів духовного змісту. Дослідниця у своїх працях підіймає також питання жанрової атрибуції лірницького репертуару, розмежовуючи такі жанри, як кант, псальма, духовний вірш (духовний стих) [3]. Зазначимо, що жанрова дефініція творів християнської тематики у фольклорі різних національних традицій є одним із найскладніших питань, і наразі немає єдиної усталеної класифікації або типології релігійної пісенності, а тому важливим є внесок кожного вченого у їх вирішення.

Перспективними в контексті досліджень взаємодії церковного та фольклорного компонентів у духовній пісенності є фольклористичні праці О. Сироїд, яка, розглядаючи особливості трансформації текстів і мелодій книжних релігійних пісень у фольклорному середовищі, характеризує особливості народного сприйняття євангельських подій та засад християнського віровчення [13; 14].

Надзвичайно цікавим джерелом для дослідження трансформацій текстів та мелодій книжних пісень духовного змісту є перевидання книги П. Демуцького «Ліра і її мотиви» з передмовою О. Богданової та Ю. Медведика, інципітарієм текстів та примітками Ю. Медведика [6]. Дослідник у великій за обсягом статті подає історичну ретроспективу вивчення лірницької традиції, у цьому контексті підкреслює значення праці П. Демуцького. Також у вступній статті вченим зазначено пісенний репертуар «Богогласника», який знайшов відображення у виданні П. Демуцького; показано відмінності у текстах і мелодіях «Богогласника» та видання «Ліра і її мотиви»; вказано на те, що з 52 творів зі збірки П. Демуцького 26 відомі з «Богогласника» або інших рукописних збірок, що передували його виданню. Ю. Медведик через подібність структури двох видань – поділ на господські, богородичні, на честь святих, релігійно-моралізаторські – називає збірку П. Демуцького лірницьким «Богогласником» [6, 41].

Отже, одним із перспективних напрямів дослідження взаємодії церковної та народної культури є вивчення особливостей функціонування церковних книжних пісень у лірницькому репертуарі. Вже є певні напрацювання у цьому напрямі, і головними з них визначимо вивчення особливостей трансформації текстів духовних пісень (видозміни мови та сюжетів творів) та їхніх мелодій (трансформація відомих наспівів або використання нових) у фольклорному середовищі, регіональні особливості фольклорних варіантів духовних пісень книжного походження.

Також перспективними є напрями, що вивчають фольклористичне побутування церковних пісень в обрядовій нехрамовій практиці. У розвідці Г. Місько розглянуто питання функціонування з почаївського «Богогласника» (1790–1791) та збірки «Коляди, або пісні з нотами на Різдво Христове» (1925), виданій в Жовкві, у сучасній практиці різдвяних дійств на Тернопільщині. Дослідниця відмічає стабільні і мобільні компоненти різдвяних коляд при їх входженні у сучасне обрядове дійство, де стабільними виявилися ритмічна форма вірша та строфи, силабомелодичні моделі, ладові та формотворчі елементи, способи виконання, а мобільними – сюжетна матриця, мелодичний контур, ритмічні ланки, норми формування двоголосої фактури, функціональне призначення; завдяки мобільними компонентам відбувається перехід з однієї сфери побутування до іншої [10, 115]. У статті зміни текстів і мелодій продемонстровано на прикладі трьох найбільш популярних коляд – «Небо і земля нині торжествують», «Нова радість стала», «Дивная новина». У розвідці Г. Місько окреслено перспективну проблематику функціонування церковних за походженням і змістом колядок у народному середовищі: видозміни у текстах і мелодіях пісень автор пояснює зміною церковного середовища на позацерковне, що є важливим при вивченні як церковного, так і народного мистецтва, особливо у контексті функціонування творів писемного походження в усній традиції.

У контексті досліджень побутування церковних за призначенням і письмових за ґенезою пісень у народному середовищі, особливо виділяємо праці, у яких підіймаються питання взаємодії українського і неукраїнського церковного та фольклорного компонентів. У статті Л. Адамович та Л. Єфремової [7] досліджуються народні традиції колядування на Житомирщині, і у поле зору авторів потрапили не лише українські, а й польські колядки, які репрезентують відповідно православну і католицьку традиції. У статті наведено тексти і мелодії відомих польських та українських колядок, які зібрано від респондентів з різних районів Житомирщини, подано класифікацію українських та польських різдвяних пісень, охарактеризовано особливості їх побутування у польських та українських селах як складової різдвяних свят православної і католицької традицій, розглянуто особливості структури текстів і мелодій церковних за походженням колядок. Розвідка містить не лише опублікований фактичний матеріал – тексти і мелодії пісень, а й подає узагальнення щодо побутування на сучасній Житомирщині різдвяних пісень різних національних традицій та різної конфесійної ґенези. У висновках автори порівнюють обидві традиції з точки зору як функціонування, так і текстово-музичного компоненту пісень. Вони зокрема вказують на використання різдвяних пісень у храмовому богослужінні, де польські колядки (і не лише польською, а перекладені українською мовою) звучать під час усієї католицької літургії і лише наприкінці православної; констатують відсутність на Житомирщині жодної польської дитячої колядки та щедрівки; щодо мелодики пісень зазначають, що польський репертуар представлений мелодіями з широким діапазоном, пісні переважно мають танцювальний характер, у репертуарі

відсутні польські одночастинні колядки, усі польські мелодії є доволі простими, оскільки в них відсутня розвинена мелізматика, але наспів є індивідуалізованим [7, 156–158].

Констатуючи відмінності у католицькій та православній традиціях колядування, Л. Адамович та Л. Єфремова не пояснюють причини цих відмінностей. Різниця обох традицій стає більш зрозумілою при усвідомленні значення церковного компоненту у польській духовно-пісенній традиції. У 2001 р. автор цих рядів брала інтерв'ю у колишньої мешканки польського села Федорівка Поліського району Київської області Марії Олександрівни Вітківської (Цудинович) 1937 р. н., що нині проживає у м. Бориспіль Київської області, яка засвідчила поєднання у побуті мешканців села двох традицій – польської та української. Польське село Федорівка було засновано приблизно у 1800 р., у XIX ст. там були переважно польські звичаї, у XX ст., за радянської влади, – вже українські. Для дослідження функціонування церковних пісень у побуті для нас важливі свідчення пані Марії щодо традицій польського церковного співу на українській етнічній території. Коли після війни костьол у селі було зачинено, мати родини ходила до храму в інше село, за сорок кілометрів, а діти вчили польські пісні, що співалися у костьолі, вдома: мелодії запам'ятовували на слух, користуючись рукописними пісенниками з текстами творів. Тексти та мелодії пісень, що співалися вдома, мало чим відрізнялися від того, що звучало у костьолі. Переписані співаники після смерті передавалися іншим родинам. Мати знала напам'ять весь церковний календар, і уся родина відмічала неділю та усі свята по-християнськи: важливе місце у святкуванні посідали молитви та спів релігійних пісень. Щодо власне народних звичаїв (гуляння, ворожба тощо), то у польському селі вони були вагомою частиною життя, але у XX ст., за свідченням інтерв'юера, вони були суто українськими, у побуті за радянських часів часто співали популярні у СРСР пісні російською мовою.

Розповідь Марії Вітківської вказує важливі моменти щодо збереження традицій в католицьких сільських родинах. Усі релігійні пісні мають *церковний характер* і книжне походження, передаються вони і усно, і письмово, при цьому характер передачі не має суттєвого значення і пов'язаний із життєвими обставинами. Церковне призначення більшості пісень передбачало незмінність їх текстів і мелодій, хоча, безумовно, передаючись усно, пісні не могли не зазнавати хоча б невеликих змін.

Повертаючись до розвідки Л. Адамович та Л. Єфремової, зазначимо, що оригінальність польських мелодій різдвяних пісень, тобто виконання кожної пісні на свою оригінальну мелодію, на відміну від використання в українських колядках типових наспівів з різними текстами, відмічена авторами, але ними не пояснено причини, чому є така суттєва різниця між польською та українською традиціями. Відмінність цю можна пояснити лише завдяки усвідомленню ваги *церковного чинника* у збереженні та функціонуванні польського релігійного репертуару, про що свідчить розповідь Марії Вітківської. Українські народні традиції та реалії радянського побуту не змогли знищити звичаї етнічних поляків, зокрема традиції функціонування релігійного співу як церковного.

Важливою роллю церковного чинника у польській традиції пояснюється й відсутність польських дитячих колядок та щедрівок, оскільки, як зазначають Л. Адамович та Л. Єфремова, основу польського репертуару – це пісні XVIII–XIX ст., тобто твори, написані у час вже остаточного оформлення польської традиції церковних пісень, коли народні (язичницькі за походженням) елементи стратили актуальність, особливо в інонаціональному та іноконфесійному середовищі. Українські церковні коляди як жанр сформувалася пізно і були пов'язані із уніатською (греко-католицькою) традицією, а, отже, у поляків і православних українців звичаї співу коляд є принципово відмінними, певна подібність є лише в уніатській традиції.

Католицький спів духовних пісень базується на принципах богослужбової традиції, передбачаючи канонічність змісту, церковне призначення, молитовний (благальний, прославний та ін.) характер, він спирається на писемний текст, який в силу різних причин може транслюватися усно. У польській духовно-пісенній традиції є й релігійні пісні для домашнього виконання (церковні kolędy та домашні pastorałki), проте базовим для неї є церковний спів. Пісні, особливо пізнього походження, мають свої оригінальні мелодії, які ототожнюються саме з цією піснею, хоча не виключено й розспівування пісень на відомий тон. *Православний спів* духовних пісень розрізняє колядки церковного типу, які стали церковними під впливом католицької традиції, та народні, у яких християнський компонент часто є лише поверховим нашаруванням. В українській православній традиції церковний спів духовних пісень не набув такого значення, як у католицькій. Саме тому в українській традиції переважають твори народного та позацерковного призначення, що відобразилося у відмічених Л. Єфремовою та Л. Адамович таких рис, як вагоме місце у репертуарі народних колядок та щедрівок, які мають язичницьке походження, спів пісень на типові мелодії, архаїчна манера співу, використання мелодій з малим та середнім діапазоном. Трактування українських різдвяних колядок як переважно позацерковних творів історично обґрунтована розвитком української церковної традиції у контексті православної культури. При цьому йдеться саме про традицію, бо якщо українські колядки включаються у католицьку літургію, то вони вже інтерпретуються як церковні твори.

З усього сказаного вище стає очевидною й різниця у трактуванні поняття *«релігійний фольклор»* в українській та західній науці. Термін «релігійний фольклор» на Заході є широко вживаним, зокрема у польській музикології. Якщо українська наука у більшості випадків під релігійним фольклором християнської традиції розуміє твори побутового призначення (колядування, щедрування, лірницькі пісні тощо), що передаються усно, часто мають апокрифічні елементи, і у цьому контексті протиставляються церковній пісенності, то у польській

музикології під релігійним фольклором розуміють пісні церковного призначення, які надруковані у церковних пісенниках і апробовані церковною владою, але які, окрім письмової, мають і усну форму побутування, оскільки ці пісні з року в рік виконуються на церковні свята і усі прихожани, особливо ті, які мешкають у селах, їх знають напам'ять, навіть якщо пісня є дуже розлогою. Ці пісні мають регіональні варіанти, що відображено і у церковних виданнях (позначка, з якого мелодія регіону, як, наприклад, у пісеннику Я. Седлецького [16]). Інтерпретація релігійного фольклору як церковного є і в українській традиції: ряд греко-католицьких пісенників початку XX ст. мають назви «Збірник церковно-народних пісень», «Пісні церковні з різних авторів і народних напівів», «Співаник церковно-народний» (див. [9]), втім, ця традиція не є загальноукраїнською. Різниця базових понять часто утруднює порівняльних аналіз православних та католицьких пісень, зокрема при дослідженні взаємодії церковного і фольклорного компонентів у творах різнонаціональної та різноконфесійної традиції. Ще одним напрямом дослідження взаємодії церковного і народного компонентів у східнослов'янській духовно-пісенній традиції є термінологічні питання щодо позначення фольклорних творів, які мають книжне походження, в різних наукових та національних школах. У російському та білоруському музикознавстві, літературознавстві та фольклористиці базовою термінологічною дефініцією для позначення пісень християнського змісту стає термін «духовний стих». Зазначимо, що цей термін виник штучно, він був запропонований збирачем В. Варенцовим у 1860 р., оригінальна ж назва пісенних творів християнської тематики – «стихи» [12, 424]. Вивчення духовного стиху було започатковано у роботах П. Бессонова, Ф. Буслаєва, В. Варенцова, П. Киреєвського та ін., саме у їх працях закріпився термін «духовний стих», яким позначали твори фольклорної епічної або ліро-епічної традиції християнського змісту (про Лазаря, про Олексія, чоловіка Божого, про Єгорія Хороброго, про Страшний суд та ін.).

Час появи духовних стихів є й досі предметом дискусії [12, 425]. На думку М. Грушевського, духовні стихи як різновид літературних творів, що виникає на стику героїчно-епічної і релігійно-легендарної течій фольклору, та як різновид християнізованого дружинного епосу, були відомі у XIII–XV ст. [5]. Це так звані «старші» стихи, у яких більш виражений фольклорний (епічний та ліро-епічний) компонент. Фольклорні пісенні зразки християнської тематики базувалися на біблійних, євангельських, житійних і апокрифічних джерелах, однак прямо не були пов'язані із церковної гімнографією та богослужбовою практикою. У цьому полягає їх принципова відмінність від католицької традиції, де до церковних відправ вже з XII ст. почали долучати пісні духовного змісту – спочатку латинською, а пізніше національними мовами. Цей процес розпочав формування духовної пісенності літургічного типу, яка, з одного боку, базувалася на засадах християнського віровчення і була близька до культури церковного типу, з іншого, пісні призначалися для народу, їх часто співали напам'ять, а тому їхні тексти не були позбавлені рис народного світосприйняття. Християнський епос та лірика східних слов'ян подібних прикладів не знала і до XV ст. духовна пісенність була представлена лише фольклорними зразками, у яких вагоме місце посідав апокрифічний елемент. Перші зафіксовані твори віршованої поезії християнського змісту на східнослов'янських (московських) землях отримали назву «покаянні стихи», сьогодні їх вважають різновидом духовних стихів [12, 425]. «Покаянні стихи» уперше з'являються у другій половині XV ст. у монастирях Московської держави. Вони створювалися на основі літургічних текстів і записувалися у книгах поруч із церковною гімнографією; окрім текстів, за допомогою крюковою нотації записувалася й музика. Пізніше запис крюковим письмом духовних стихів перейшов до старообрядців [12, 425–426].Початок формування «молодших» духовних стихів датується XVII ст., які виникають під впливом творів західного типу – кантів та псальм, які прийшли до Московської держави з українсько-білоруських земель, а згодом їх частина перейшла у фольклор.

Духовні вірші мають подвійну природу – книжну та фольклорну і дві форми фіксації – письмову та усну [12, 424]. Їх перехід у фольклор зменшував вагу письмової (книжної) складової, але у кожному з цих текстів можна знайти писемне першоджерело [12, 425]. Згідно з жанровою музичною та літературознавчою класифікацією, ці твори є піснями, однак самоназва жанру («стихи») та назва, що була дана їм дослідниками («духовні стихи»), очевидно намагаючись виокремити їх із усього шару фольклору за принципом християнського змісту, починаючи з XIX ст. закладає традицію визначення духовно-пісенних творів як «духовний стих». Сьогодні у російській науці з'являються праці, у яких уточнюється зміст терміну «духовний стих». Серед найновіших розвідок – стаття Н. Мурашової [11], у якій дослідниця, підсумовуючи надбання російської науки, говорить про широке і вузьке розуміння терміну, де у вузькому значенні духовні стихи є творами фольклорного походження, що виникли під впливом епічної стилістики, а у широкому духовний стих включає «народні епічні та ліричні вірші, покаянну лірику, релігійні канти та псальми, старообрядницькі пам'ятники, сектантські розспівці, духовну поезію книжного походження, сучасну авторську духовну піснетворчість, а також різдвяні колядки, христослав'я, волочебні пісні та ін.»; усі ці твори поєднуються релігійним змістом, функціонування за межами церковного обряду і наявністю в репертуарі тих самих виконавців [11, 124]. Сьогодні до традицій російського духовного стиха долучають й твори сучасних світських і церковних авторів, які скоріше можна окреслити як романси духовного змісту, а не духовні стихи, однак самі виконавці таких творів – монастирські насельники і світські – співають їх як старовинні стихи, сприймаючи як близькі явища [11, 126]. Отже, під духовним стихом в російській науці розуміють будь-які пісенні твори християнського змісту, які спираються на письмову традицію, але функціонують за принципами фольклору (усна передача, варіативність тощо). Термін «духовний стих» став базовим щодо окреслення християнської пісенності позабогослужбового призначення для російської традиції. В українській традиції книжні пісенні

твори XVII–XVIII ст. називалися псальмами, кантами, піснями, частина їх з часом фольклоризується: у XIX ст. у лірницькому репертуарі пісні духовного змісту отримують назву псальми. Термін «духовний стих» («стих») стосовно фольклоризованого книжного репертуару XVII–XVIII ст. в українській народнопісенній традиції не вживається, хоча і використовується російськими дослідниками XIX – початку XX ст. щодо пісенного репертуару духовного змісту, частину якого складають українські пісні. Сьогодні в українській науці цей термін є маловживаним, хоча є спроби його введення у дискурс сучасної української музичної фольклористики (див. працю О. Богданової [3]). Білоруська фольклористка Л. Баранкевич використовує термін «духовний стих» відносно білоруської лірницької традиції [1], орієнтуючись на жанрові дефініції російської музичної науки.

Термін «духовний стих» є природним для російської традиції: позабогослужбове виконання пісень християнського змісту зближує фольклорну і книжну традиції, розмиваючи межі між ними. Для українсько-білоруської традиції також характерним є перехід книжної лірики у фольклор і навпаки: кантова культура одним з витоків мала народну пісню, а пісні з «Богогласника» ставали популярними творами лірницького репертуару. Однак українська традиція знає не лише позабогослужбову пісенність: паралітургічні пісні є невід'ємною частиною українсько-білоруського духовно-пісенного репертуару. Церковна пісенність – це передусім книжна пісня, фольклоризація, якщо вона передбачає вихід за межі церковного виконання, позбавляє її ознак церковних творів. У контексті українсько-білоруської традиції, яка знає не лише позалітургічну, так і паралітургічну (церковну) пісню, яка виникла під католицько-протестантським впливом, більш універсальним, ніж «духовний стих», є термін «духовна пісня», що апелює до загальноєвропейської традиції. У рукописних пісенниках і «Богогласнику» основним жанром є пісня (у рукописах також доволі часто використовується жанрове визначення «псальма»), у фольклоризованих творах базовими є також пісня та псальма. При спільності формальних ознак сучасні літературознавчі, музикознавчі, фольклористичні дослідження базуються на тих жанрових дефініціях, які склалися у національних традиціях – духовний стих в російській, духовна пісня та псальма в українській. Термінологічна різниця часом заважає проводити порівняльні дослідження, з іншого боку, вона дозволяє окреслити особливості кожної національної традиції, які проявляються не лише в мові, репертуарі, а і у базових жанрових дефініціях. Отже, проблематика взаємодії книжного та усного шарів у духовній пісенності має перспективні напрями досліджень, які передбачають розгляд таких *питань*: 1) фольклоризація пісенних текстів церковного та позацерковного призначення, зокрема дослідження їх побутування, видозміни у текстах (мова, сюжет) та музиці пісень, особливостей їх виконавської інтерпретації; 2) регіональний компонент сучасного побутування церковних пісень, як у власне церковному середовищі, так і поза ним; 3) фольклорне побутування церковної пісенності інших народів як моноконфесійному, так і поліконфесійному середовищі; у таких випадках дослідження передбачає врахування способу побутування (ступінь включення у власну традицію, її трансформація або відхід від неї), видозміни у текстах (збереження оригінальної мови або переклад) і мелодіях пісень; 4) термінологічні розбіжності у дослідників різних наукових та національних шкіл, які вивчають рецепцію релігійної книжної пісенності у фольклорі (розмежування термінів «духовний стих», «псальма», «духовна пісня» та ін.), що дозволить упорядкувати та уніфікувати термінологію, яка б враховувала і національні особливості розвитку церковної та фольклорної пісенності, і загальні тенденції їх розвитку на східнослов'янських землях XVII–XX ст.

Література

1. Баранкевич Л. Ф. Духовный стих в белорусском музыкальном фольклоре : автореферат дис. … канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Баранкевич Лилия Фаильевна. – Минск, 2009. – 25 с.

2. Бахтина В. А. Место духовного стиха в системе жанров славянского фольклора / В. А. Бахтина // Славянская традиционная культура и современный мир : сб. материалов науч.-практ. конф.; Сост. В. Е. Добровольская. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 1997. – Вып. 2. – С. 21–27.

3. Богданова О. Канти і псальми в лірницькому репертуарі: проблема жанрової атрибуції / О. Богданова // Проблеми етномузикології. – К., 2010. – Вип. 4. – С. 236–259.

4. Богданова О. В. Лірницька традиція в контексті духовної культури України : автореферат дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Богданова Олена Володимирівна. – К., 2002. – 20 с.

5. Грушевський М. С. Історія української літератури : в 6 т., 9 кн. / упоряд. О. М. Таланчук; приміт. С. К. Росовецького. – К. : Либідь, 1994. – Т. 4. – Кн. 1. – 336 с. – («Літературні пам'ятки України»).

6. Демуцький П. Д. Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали / П. Д. Демуцький; упоряд., покажч. О. О. Савчук; передмови О. В. Богданової та Ю. Є. Медведика; інципітарій текстів Ю. Є. Медведика; примітки О. М. Геращенко, Ю. Є. Медведика; уклад. бібліогр. П. О. Андрійчук. – Харків : Видавець Савчук О. О., 2012. – 310 с.

7. Єфремова Л. Колядки та щедрівки Житомирщини / Л. Адамович, Л. Єфремова // Слов'янський світ. – 2014. – Вип. 13. – С. 143–175.

8. Коробова А. В. Проблемы классификации поэтических жанров фольклора религиозной тематики / А. В. Коробова // Славянская традиционная культура и современный мир : сб. материалов науч.-практ. конф.;

Сост. В. Е. Добровольская. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора, 1997. – Вып. 2. – С. 28–38.

9. Матійчин І. М. Українська духовна пісня в галицьких авторських пісенних збірках кінця XIX – першої половини XX ст. / І. М. Матійчин // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2008. – Вип. XII–XIII. – С. 133–139.

10. Місько Г. Різдвяні коляди на Тернопільщині. Генеза та сучасність / Г. Місько // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – К. : Фенікс, 2013. – Вип. 13. – С. 110–115.

11. Мурашова Н. С. Содержание понятия «духовный стих» / Н. С. Мурашова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2011. – № 5 (11). – Ч. II. – С. 124–127.

12. Серёгина Н. С. Духовные стихи / Н. С. Серёгина, С. Е. Никитина // Православная энциклопедия. – М. : Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2007. – Т. 16. – С. 424–428.

13. Сироїд О. Псальма «Царю Христе …»: особливості функціонування й інтерпретації в усній традиції / Олена Сироїд // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. – Вип. 38. – С. 232–242.

14. Сироїд О. Псальми Дмитра Туптала в усній традиції / О. Сироїд // Дмитро Туптало у світі українського бароко : зб. наук. праць. – Львів : Артос-Апріорі, 2007. – Вип. 1. – С. 153–166.

15. Федоровская Н. А. Духовный стих в русской культуре: автореферат дис. … доктора искусствоведения: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Федоровская Наталья Александровна. – СПб., 2010. – 55 с.

16. Siedlecki J. Śpiewnik kościelny / J. Siedlecki. – Wyd. XXXVII. – Opole : Wydawnictwo św. Krzyża w Opolu, 1982. – XVI. – 623 s.

References

1. Barankevich L. F. Dukhovnyi stikh v belorusskom muzykalnom folklore : avtoreferat dis. … kand. iskusstvovedenia: spets. 17.00.02 «Muzykalnoie iskusstvo» / Barankevich Lilia Failievna. – Minsk, 2009. – 25 s.

2. Bakhtina V. A. Mesto dukhovnoho stikha v sisteme zhanrov slavianskogo folklora / V. A. Bakhtyna // Slavianskaia traditsionnaia kultura i sovremennyi mir : sb. materialov nauch.-prakt. konf. / Sost. V. E. Dobrovolskaia. – Vyp. 2. – M. : Gosudarstvennyi respublikanskii tsentr russkogo folklora, 1997. – S. 21–27.

3. Bohdanova O. Kanty i psalmy v lirnytskomu repertuari: problema zhanrovoi atrybutsii / O. Bohdanova // Problemy etnomuzykolohii. – Vyp. 4. – K., 2010. – S. 236–259.

4. Bohdanova O. V. Lirnytska tradytsiia v konteksti dukhovnoi kultury Ukrainy : avtoreferat dys. … kand. mystetstvoznavstva: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo» / Bohdanova Olena Volodymyrivna. – K., 2002. – 20 s.

5. Hrushevskyi M. S. Istoriia ukrainskoi literatury : v 6 t., 9 kn. – T. 4. – Kn. 1 / uporiad. O. M. Talanchuk; prymit. C. K. Rosovetskoho. – K. : Lybid', 1994. – 336 s. – («Literaturni pam'iatky Ukrainy»).

6. Demutskyi P. D. Lira i yii motyvy. Dodatky. Biohrafichni materialy / P. D. Demutskyi; uporiad., pokazhch. O. O. Savchuk; peredmovy O. V. Bohdanovoi ta Iu. Ie. Medvedyka; intsypitarii tekstiv Iu. Ie. Medvedyka; prymitky O. M. Herashchenko, Iu. Ie. Medvedyka; uklad. bibliohr. P. O. Andriichuk. – Kharkiv : Vydavets Savchuk O. O., 2012. – 310 s.; 39 il.

7. Yefremova L. Koliadky ta shchedrivky Zhytomyrshchyny / L. Adamovych, L. Yefremova // Slov'ianskyi svit. – 2014. – Vyp. 13. – S. 143–175.

8. Korobova A. V. Problemy klassifikatsii poeticheskikh zhanrov folklora religioznoi tematiki / A. V. Korobova // Slavianskaia traditsionnaia kultura i sovremennyi mir : sb. materialov nauch.-prakt. konf. / Sost. V. E. Dobrovolskaia. – Vyp. 2. – M. : Gosudarstvennyi respublikanskii tsentr russkogo folklora, 1997. – S. 28–38.

9. Matiichyn I. M. Ukrainska dukhovna pisnia v halytskykh avtorskykh pisennykh zbirkakh kintsia XIX – pershoi polovyny XX st. / I. M. Matiichyn // Visnyk Prykarpatskoho universytetu: Mystetstvoznavstvo. – Vyp. XII–XIII. – Ivano-Frankivsk, 2008. – S. 133–139.

10. Mis'ko H. Rizdviani koliady na Ternopilshchyni. Heneza ta suchasnist' / H. Mis'ko // Mystetstvoznavstvo Ukrainy : zb. nauk. prats. – K. : Feniks, 2013. – Vyp. 13. – S. 110–115.

11. Murashova N. S. Soderzhanie poniatiia «dukhovnyi stikh» / N. S. Murashova // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kulturologia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. – Tambov : Gramota, 2011. – № 5 (11): v 4-kh ch. – Ch. II. – C. 124–127.

12. Seriogina N. S. Dukhovnyie stikhi / N. S. Seriogina, S. E. Nikitina // Pravoslavnaia entsyklopedia. – T. 16. – M. : Tserkovno-nauchnyi tsentr «Pravoslavnaia entsyklopedia», 2007. – S. 424–428.

13. Syroid O. Psalma «Tsariu Khryste …»: osoblyvosti funktsionuvannia i interpretatsii v usnii tradytsii / Olena Syroid // Literatura. Folklor. Problemy poetyky : zb. nauk. prats. – Vyp. 38. – K. : Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr «Kyivskyi universytet», 2013. – S. 232–242.

14. Syroid O. Psalmy Dmytra Tuptala v usnii tradytsii / O. Syroid // Dmytro Tuptalo u sviti ukrainskoho baroko : zb. nauk. prats. – Lviv : Artos-Apriori, 2007. – S. 153–166. – (Lvivska mediievistyka. Vyp. 1).

15. Fedorovskaia N. A. Dukhovnyi stikh v russkoi kulture: avtoreferat dis. … doktora iskusstvovedenia: spets. 24.00.01 «Teoria i istoria kultury» / Fedorovskaia Natalia Aleksandrovna. – SPb., 2010. – 55 s.

16. Siedlecki J. Śpiewnik kościelny / J. Siedlecki. – Wyd. XXXVII. – Opole : Wydawnictwo św. Krzyża w Opolu, 1982. – XVI, 623 s.

УДК 786.2

Івахова Катерина Петрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри музично-інструментальних дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

ТЕХНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ М. СКОРИКА

У статті висвітлюються особливості технічних прийомів у виконанні фортепіанної музики видатного музиканта сучасності Мирослава Скорика. Аналізуються аплікатурні, артикуляційні прийоми його музичних творів різних фортепіанних стилів: фольклористичного, барокового, джазового. Подаються художньо-дидактичні рекомендації юним піаністам.

Ключові слова: *Мирослав Скорик, фортепіанна музика, фольклористичні, барокові, джазові фортепіанні жанри, виконавський апарат, позиційна техніка, аплікатурні особливості.*

Ивахова Екатерина Петровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-инструментальных дисциплин Хмельницкой гуманитарно-педагогической академии

Технические особенности исполнения фортепианных произведений М. Скорика

В статье освещаются особенности технических приемов в исполнении фортепианной музыки выдающегося музыканта современности Мирослава Скорика. Анализируются аппликатурные приёмы его музыкальных произведений различных фортепианных стилей: фольклористического, бароккового, джазового. Раскрываются особенности аппликатурных и атрикуляционных приёмов исполнения пассажей, гамообразных, арпеджированных, синкопированных оборотов, штрихов легато и стаккато, динамических, агогических оттенков. Обращается внимание на использование артикуляционных средств для имитации на фортепиано игры на различных народных инструментах (цымбалы, трембита, сопилка, басоля). Подаются художественно-дидактические рекомендации юнным пианистам.

Ключевые слова: Мирослав Скорик, фортепианная музика, фольклористические, барокковые, джазовые фортепианные стили, исполнительский аппарат, аппликатурные и артикуляционные приемы.

***Ivahova Kateryna*,** Ph.D. in Art, Associate Professor Music-Instrumental Disciplines Chair of the Khmelnytskyi Humanitarian Pedagogical Academy

The technical performance of piano works of M. Skoryk

The illuminating of particular positional technique performed by outstanding piano musician Myroslav Skoryk. Analyzed fingering techniques of his musical works of various piano styles: folklore, baroque, jazz piano works of M. Skoryk which have varied tempo, rhythmic, dynamic, articulation variance, a figurative theme, intonation-harmonic spectra. Therefore, their use in an organic compound is in their technical performance and sound receiving expressiveness. Choosing the right and comfortable fingering is an important element in achieving sound and rhythmic freedom of artistic expression during performance of piano works of M. Skoryk. The article describes the features and fingering techniques, articulating passages performance, gamut-genitive, arpeggiated, syncopated turns, legato, staccato, dynamic, agogated shades. Attention is paid to the use of articulation means to simulate piano playing of various folk instruments (Tsymbaly, Trembita, Sopilka, Basholi). It serves artistic and didactic recommendations for young pianists.

Key words: Myroslav Skoryk, piano music, folklore, baroque, jazz piano styles, performing apparatus, fingering and articulation methods.

Музична мова фортепіанних творів М.Скорика характеризується інтонаційним багатством, свіжістю, вишуканим поєднання фольклорних елементів із модерним стилем письма, нетрадиційним ладотональним мисленням, включенням естрадних та джазових інтонацій [5]. Тому важливою дидактично-виконавською проблемою в освоєнні його фортепіанних творів є робота над позиційною технікою, органічно пов’язаною з проблемами інтонації: вмінням знайти необхідний аплікатурний варіант для втілення динамічного і агогічного малюнку фрази, реалізувати особливі технічні властивості – тембр звучання, точність звукових співвідношень, фразування і, зрозуміло, моторність, силу, біглість. Тобто, слід досягати не простого технічного виконання, а образного, емоційного звучання.

У музичній педагогіці під інтонацією розуміють найменшу частку мелодії, що має виразно-смислове значення в її реальному звучанні, тобто як засіб художньо-виразного виконання музики, без псевдоемоційності – у міміці, жестах, розхитуванні при поганому звучанні, примітивній, безпорядній, позбавленій фантазії грі. Увага учня та педагога має звертатися, насамперед, на розуміння учнем змісту музики, зокрема ясності тканини, виразності та пластичності фразування, точності динамічних співвідношень, барвистості звучання та інших факторів, щоб скрупульозне виконання інтонаційних деталей об’єднувалося внутрішньою силою переконання, волею індивідуального задуму, справжнім творчим натхненням.

© Івахова К. П., 2015

Питання виконавського піанізму досліджувалося багатьма зарубіжними і вітчизняними мистецтвознавцями і музичними педагогами: А. Алєксєєв, Б. Асафьєв, Л. Гаккель, О. Должанський, В. Конен, Г. Коган, Л. Мазель, Ю. Тюлін, В. Протопопов, В. Цукерман, Б. Яворський, Н. Кашкадамова, В. Клин та ін.

Незважаючи на численні дослідження фортепіанного артефакту М. Скорика (Є. Басалаєва, М. Герега, Є. Гончар, А. Задерацька, В. Задерацький, Л. Кияновська, Г. Конькова, К. Івахова, П. Турянський, М. Франт, О. Шевчук, Д. Ярко, Я. Якубяк та ін.), проблеми технічних особливостей у виконавській культурі його фортепіанних творів не знайшли належного аналізу, що й обумовлює актуальність даної розвідки.

Мета публікації – охарактеризувати технічні прийоми виконання творів фольклористичного, барокового і джазового характеру М.Скорика.

Фортепіанні твори М.Скорика мають багатоманітну темпову, ритмічну, динамічну, артикуляційну варіантність, широкий образно-тематичний, інтонаційно-гармонічний спектри. Тому їх виконання полягає в органічному поєднанні будь-якого прийому чи методу в певному технічному епізоді у підпорядкуванні звуковій виразності [6, 508].

Вибір правильної і зручної аплікатури для піаністичного втілення творів М.Скорика є важливим елементом досягнення ритмічної та звукової рівності, а головне – художньої їх виразності. Як наголошував французький композитор і педагог Франсуа Куперен, «одна й та сама мелодія, один і той самий пасаж, залежно від обраної аплікатури, робить різне враження на слух людини зі смаком» [2, 80].

Фортепіанні твори М.Скорика піаністично зручні, сприяють розвитку всіх пальців і виконавського апарату загалом у рівній мірі. Сам композитор, звертаючи прискіпливу увагу на аплікатурну систему своїх фортепіанних творів, зауважує: «Приємно, коли піаністи відзначають, що мої фортепіанні твори грати в принципі зручно. Я слідкую за тим, щоби це було фактурно піаністично. Може це тому, що я сам трохи піаніст, так що може мені це вдається. Але я уникаю аж надто складних моментів, щоб це було зручно аплікатурно з точки зору піаністичної техніки» [1].

У творах М. Скорика використовуються в основному класичні принципи позиційної фортепіанної техніки, інколи з використовуванням і повторюванням аплікатурних блоків, із вживанням першого пальця на чорних клавішах інструмента. Клавіатурну звучність творів М.Скорика інтонаційно підпорядковано мелодійному розгортанню образної тематики.

Для досягнення точного видобування кожного звука і акорда потрібно мати хороші навички технічної гри, зокрема вільного перенесення руки при легкому, рухливо обертальному передпліччі. Наприклад, у скориківських пасажах застосовуються загальноприйняті прийоми використання руки піаніста: переважно зібрана позиція і позиційно-сходинчата будова пасажів, виконання яких має відбуватися в основному нерухомим зап'ястям, статичним положенням («У лісі», «Спів в горах», «Пісня бойка», «Прелюдія» з Партити № 5, парафраза на теми з опери Пучіні «Мадам Батерфляй»). Працюючи над технічною стороною виконання пасажних елементів, скажімо, таких творів, як «Пісня бойка», «Спів в горах», «Прелюдія» з Партити № 5, Парафраза на теми з опери Пучіні «Мадам Батерфляй» та інших учням і студентам треба враховувати дидактичне правило, що «пасажі складаються головним чином із гам і арпеджіо» [4, 123], що сприяють розвитку гнучкості рук та їх здатності до швидких переключень. Значна кількість фігурацій, використання в них широких ходів і виділення окремих звуків та акордів є прикладом прихованої гармонії, що надає музиці об'ємного характеру, повноти і навіть стереофонічності звучання і, тим самим, характеризує універсальність фактури.

Технічно складними для виконання є окремі частини «Токати», оскільки на постійних метроритмічних змінах вимагається гнучкість і розтягування рук. Часті зміни їх положення, перегрупування кисті, маніпулювання вагою рук необхідні для дотримання рівномірного і нерівномірного голосоведення, виконання гамоподібних, арпеджованих зворотів, стрибків, динамічних, агогічних відтінків, артикуляційних прийомів.

Петро Турянський та Мирослав Франт у публікації «Камерно-вокальна та естрадно-пісенна творчість Мирослава Скорика» відмічають, що фольклорний пласт фортепіанної творчості М.Скорика є однією з характерних рис і помітних явищ сучасного музичного мистецтва, що відіграє значну роль в оновленні сучасного піанізму на основі сучасних модернових засобів виразності в контексті національної традиції [7, 82]. М. Скорик вважає, що використання фольклорних елементів (як, скажімо, імітація гри народних інструментах), народно-пісенних імпульсів – це як «своєрідний фермент або стимулюючі ліки», але «тут є безперечний закон – до якого б способу опрацювання фольклору не вдавався композитор, в авторському використанні не тільки народнопісенних цитат, але й жанрів, ладотональних засад, тембральних, виконавчих ефектів, які походять з фольклорних джерел, найважливіше – не втратити почуття міри, такту, не піддатися спокусі поверхового етнографізму» [3, 71].

У своїй фортепіанній музиці М.Скорик часто використовує артикуляційні засоби для відтворення на фортепіанний манер звуковидобування, властиві різним інструментам чи групам (наприклад, staccato цимбалів, legato трембіти, трелей – сопілки, скрипки, гудіння – басолі у фортепіанному циклі «В Карпатах»). Виконання твору «Спів в горах», наприклад, вимагає динамічної експресії – застосування контрастних і динамічно гнучких наростань і спадів, гнучкості в розвитку хвилеподібних, висхідних, нисхідних, куполоподібних, варіаційно побудованих гамо-арпеджованих бурхливих мелодичних рухів, що вимагає високого рівня артикуляційної та технічної підготовки піаніста. Аналогічні технічні прийоми використовуються також «В пісні бойка». При цьому піаністичний апарат виконавця має працювати вільно, щоб досягати натхненного глибокого звука.

Такі види фортепіанної техніки, як довгі наростання та спади гучності шляхом бурхливих фігурацій то в лівій, то в правій руках, швидкі гамоподібні чи арпеджовані пасажі у поєднанні з послідовною переміною рук застосовані у творах: «Спів в горах» – тт. 1-4, 8, 14-17, 44-48; «Прелюдія» з Партити № 5 – тт. 21, 34; «Хор» – тт. 4, 7, 10, 13, 16, 19, 21, 24, 27-29; Парафраза на теми з опери Пучіні «Мадам Батерфляй» – тт. 9, 16, 17, 135, 176; Парафраза на «Апасіонату» Л.Бетховена – т. 80; «Приємна прогулянка» – тт. 59-60 (друга партія) та інших.

Поперемінно правою і лівою рукою виконуються різновисотні стрибки:

а) акордами (Парафраза на теми з опери Пучіні «Мадам Батерфляй» – тт. 23-26; «В народному стилі» – тт. 26-28, 109-110);

б) октавами («В народному стилі» – тт. 81-82, 85-86, 89-90, 93-94, 97-109, 105-108).

Такі технічні прийоми виконання швидких стрибків вимагають масштабних, націлених, «бетховенських» перекидань всієї руки.

У фортепіанних творах М.Скорика зустрічаються (хоча й рідко) варіанти спеціальних віртуозних і звукових ефектів – репетицій – повторення одного й того ж звука, інтервалу чи акорду, що наслідують тремоло («Токата» – тт. 34-36, 38; Парафраза на теми з опери Пучіні «Мадам Батерфляй» – тт. 1-8, 10-15, 172-175). Тут важливо артикуляційно зберегти рівномірність ритмічної та звуковисотної фактури, динамічної експресії, особливості акцентуації тощо.

Дидактичне значення фортепіанних творів важливе не тільки в їхній художній цінності, але й розвитку технічної майстерності піаністів, що насамперед, невіддільно пов'язано з проблемою якісного виконання legato і staccato.

Оскільки ряд фортепіанних творів М.Скорика мають неокласичні та необарокові ознаки, то необхідною дидактично-виконавською вимогою для них, насамперед, є чітке звуковидобування та переваги виконання штрихів poco, meno legato, non legato [1, 4].

Гнучке, пластичне legato є одним із привабливих властивостей фортепіанних творів М.Скорика, їх образності. Характерні виконавські труднощі пов'язані з необхідними гнучкістю і розтягуванням руки, часті зміни її положення, перегрупуванням кисті, маніпулюванням вагою руки для послідовного голосоведення для досягнення легато, що виявляють специфічні вимоги до техніки фортепіанного виконавства, особливо поліфонічної фактури. Наприклад, досить дидактично цікавим і складним є виконання legato у партіях правої і лівої руки у п'єсі «У лісі». Тут для досягнення легатного звучання розрізнених партій потрібна активна участь і пальців, і кисті, і всієї руки [7].

Безперервне легатне сковзання вверх-вниз тридцятьдругих і шістдесятчетвертих нот у п'єсі «Спів в горах» з акцентованими на crescendo f двома вісімками першої долі і ферматою на другій вісімці вимагає природного руху diminuendo (т. 4) і далі (т. 5) diminuendo-crescendo.

У творі «Спів в горах» важливо виявити принципову різницю легатних і стаккатних інтонацій і протиставити їх (тт. 15, 20, 32). Тридцятьдругі, шістдесятчетверті об'єднані довгими лігами, кожна з них виконується легкою рукою, але рухом у клавіші. У творах «Спів в горах», «У лісі» треба звернути увагу на незалежність правої і лівої рук і досягнення контрастності штрихів. Звучання має бути інтенсивним і виразним.

У творі «Мелодія» недостатньо сумлінного виконання legato. Тут потрібно витримати чітку лінію горизонтальності і свободу вертикального руху в умовах поперемінної легатності portamento і non legato у партіях правої і підголосних (відгуках ехо) лівої руки майже не відриваючи пальці від клавіатури (тт. 9, 16-17, 24). Напружено голосно (f, ff), але legato і без акцентів на першій долі виконується октавами і окремими акордами (4/4) третє проведення основної теми в 24-31 тактах «Мелодії».

П'єса «Мелодія» в дидактичному відношенні сприяє особливому розвитку уваги та вимог до звукової сторони виконання. При значному лаконізмі фактури кожний звук теми, кожний відповідний йому акордовий комплекс виявляється неприкрито оголений і вимагає повновагової виразності, емоційної значимості й разом з тим м'якої округлості звучання при торкані клавіш в piano та вільному падінні й міцних пальців при звучанні forte і fortissimo.

У «Токаті» репетиційні прийоми в партії правої руки (т. 177) є ключовими для визначення характеру виконання послідуючих тріолей staccato. Близькість кінчиків пальців до клавіатури, м'язова зібраність при репетиціях має бути перенесена і на виконання інших аналогічних тактів. Характерне в цьому відношені чергування legato і staccato в ряді фраз.

Дидактична цінність «Бурлески» полягає у розвитку внутрішньої активності і навіть своєрідного самоствердження юного піаніста. В цьому творі треба звернути увагу на швидке переключення гри legato і staccato, вироблення гострого й разом з тим м'якого прийому при знаходженні звучності останнього, на досягнення ритмічної чіткості, вміння акцентувати найбільш виразні звуки та акорди. При цьому слід підкреслити, що неодноразове повторення одних і тих самих прийомів звуковидобування і їхнє контрастне чергування полегшує дидактичні завдання.

Стійкий і навіть метрично підкреслений рух, чітка артикуляція є домінуючою виконавською особливістю трактування музичних образів джазових творів для фортепіанно, а також окремих фрагментів і частин фортепіанних прелюдій і фуг композитора. Розмежоване різною артикуляцією виділяється синкоповане музичне полотно «Естрадної п'єси» з «Дитячого альбому», «Блюзу», «Варіацій», «Бурлески», екстравагантних танців «Вихід і щось іспансько-мавританське», «Сумний блюз», «Канкан зі старої грамофонної плити». Наприклад, характерною особливістю мелодики «Блюза» М. Скорика є застосування специфічного для цього

жанру мелодичного прийому – синкопування (перетримування) однієї затактової ноти, від якої розпочинаються спочатку брейкові мелодико-гармонічні звороти [8]. «Блюз» М.Скорика наповнений традиційним набором для цього жанрового різновиду характерних рис, що вимагає свободи і невимушеної природності, чуттєвості та глибини виконання rubato, блискучо витонченої імпровізаційної метроритміки, вмілого використання широкого регістрового діапазону фортепіано. Особливої уваги також потребує агогіка – співуче виконання довгої кантилени, розвиток мелодичної лінії широкого діапазону як, скажімо, Варіації V Zento espressivo твору «Варіації», а також варіанту головної теми партії першого фортепіанно п'єси «Сумний блюз» (тт. 108-158) та деяких інших аналогічних елементів фортепіанних творів композитора.

Артикуляційне виконання різноманітних штрихових нюансів здійснюється на загальноприйнятій методиці фортепіанного виконавства.

У фортепіанних творах М.Скорика учень-піаніст має можливість засвоїти прийом глісандо:

а) коротке висхідне гліссандо правою рукою («Для Елізи» – такт 111), на трелі лівої руки першого фортепіано і на трелі обох рук другого фортепіано;

б) довге висхідне гліссандо правої рукою («Вальс» – такт 94, «Приємна прогулянка» – такт 59);

в) довге висхідне гліссандо обома руками в партії першого фортепіано («Канкан зі старої грамофонної плити» – такт 83);

г) довге спадне гліссандо чотирма руками у фортепіанному дуеті в джазової п'єси «В народному стилі» (такт 96).

Тож фортепіанний репертуар М.Скорика, технічні особливості його творів є ефективним дидактичним матеріалом для розвитку виконавської майстерності та високої художньої культури піаністів. Правильне виконання технічних прийомів є важливим елементом досягнення ритмічної та звукової свободи, художньої виразності в інтерпретації фортепіанних творів М.Скорика.

Література

1. Івахова Катерина. Інтерв'ю з Мирославом Скориком (14 грудня 2007 р., Львівська організація Національної спілки композиторів України).
2. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інстументах (клавікорд, клавесин, фортепіано) / Наталія Кашкадамова. – Тернопіль: Астон, 1998. – 399 с.
3. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / Любов Олександрівна Кияновська. – Львів, 2008. – 591 с.
4. Николаев Л. К вопросу о стилях фортепианной литературы / Л. Николаев // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М.: Музыка, 1985. – 271 с.
5. Скорик Мирослав. Твори для фортепіано: навч.-метод. посіб. / Мирослав Скорик. – Львів: Сполом, 2008.
6. Степанов О. Ф., Мельничук С. Ф. Музично-виконавське виховання студента в процесі роботи над навчальним репертуаром / Олександр Федорович Степанов, Святослав Філімонович Мельничук // Педагогічна освіта: теорія і практика. – Кам'янець-Подільський: Медобори, 2006. – Вип. 3. – 540 с.
7. Турянський П., Франт М. Камерно-вокальна та естрадно-пісенна творчість Мирослава Скорика / Петро Турянський, Мирослав Франт // Молодь і ринок. – 2009. – №8 (55). – С.81–82.

References

1. Miroslav Skorik: works for piano. Teaching methodical manual. – Lviv: "spolom" 2008.
2. Stepanov O.F, Melnychuk S.F. Music and Performing Education of Students in the Process of Learning of Studied Repertoire / Stepanov Alexandr Fedorovych., Melnychuk Svyatoslav Filimonovych // Collection of Science Works "Pedagogical education: Theory and Practice." Vol. 3. – Kamyanets-Podilskyi: PE "Medobory", 2006. – 540 p.
3. Quote: Kashkadamova N. Art of Music Performance on Key-string Instruments (clavichord, harpsichord, piano) / Kashkadamova Natalia. – Ternopil: Aston, 1998. - 399 p.
4. Ivahova Kateryna. Interview with Myroslav Skoryk (December 14, 2007, Lviv Branch of the National Union of Composers of Ukraine)
5. Nikolaev L. To the Question of Styles of Piano Literature / L. Nikolaev // // Outstanding Pianist-Teachers about Piano Art. – M .: Music, 1985. – 271 p.
6. Turyansky P., Frant M. Chamber-Vocal and Pop-Song works of Myroslav Skoryk // Petro Turyansky, Myroslav Frant // Youth and market. – 2009. – №8 (55). – p.81-82.
7. Kyyanovska L. Myroslav Skoryk: a Man and an Artist / Kyyanovska Lyubov Oleksandrivna. – Lviv, 2008. – 591 p.

УДК 781.7:159.955

Тарасова Оксана Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії музики та фортепіано
Харківської державної академії культури

РОЛЬ ЕТНОДИФЕРЕНЦІЮВАЛЬНИХ ОЗНАК У ФОРМУВАННІ ІТАЛІЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ

Стаття присвячена дослідженню впливу етнодиференціювальних ознак італійської ментальності (специфіки мови, особливостей клімату, переважаючого національного психотипу (холеричний темперамент, швидка мова, безпосередність емоційних реакцій, активна жестикуляція, переважання візуального типу сприйняття дійсності), стереотипів поведінки («театральність» поведінки, патетичність висловлювання, власна репрезентація як наслідок надкомпенсації)) на формування характерних атрибутів національної музичної ментальності.

Ключові слова: *вокальна домінанта, дифтонги, гіатуси, редукція, висока позиція піднебіння, bel canto, рухова виконавська моторність, культ форми та колориту, риторичний тип музичного висловлення.*

Тарасова Оксана Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки и фортепиано Харьковской государственной академии культуры

Роль этнодифференцирующих признаков в формировании итальянской музыкальной ментальности

Статья посвящена исследованию влияния этнодифференцирующих признаков итальянской ментальности (специфика языка, особенности климата, преобладающий национальный психотип (холерический темперамент, быстрая речь, непосредственность эмоциональных реакций, активная жестикуляция, преобладание визуального типа восприятия действительности), стереотипы поведения («театральность» поведения, патетичность высказывания, саморепрезентация как следствие сверхкомпенсации) на формирование характерных атрибутов национальной музыкальной ментальности.

Ключевые слова: вокальная доминанта, дифтонги, гиатусы, редукция, высокая позиция неба, bel canto, двигательная исполнительская активность, культ формы и колорита, риторический тип музыкального высказывания.

Tarasova Oksana, Ph.D. in Arts, Associate Professor of Musical Theory and Piano Department of the Kharkiv State Academy of Culture

Role of ethnodifferentiating features in the formation of Italian music mentality

Explored in the article is the influence of ethnodifferentiating features of Italian mentality (particularities of language, main national psychotype (choleric temper, quick speech, spontaneity of emotional reactions, active gesturing, the predominance of visual perception of reality), the behavioral stereotypes ("theatrality" of behavior, pathetic utterances, self-representation due to overcompensation)) on the formation of particular attributes of national musical mentality.

Key words: vocal dominant, diphthongs, hiatuses, reduction, high roof of mouth, bel canto, performance movement, cult of form and color, rhetorical expressiveness of musical enunciation.

Якби запитали, в якого народу найкраща музика,
я сказав би, що у того, чия мова найбільше для неї придатна.
Отже, якщо є в Європі мова, придатна для музики, це, звичайно,
італійська, бо вона більш інших мов ніжна, звучна, гармонійна й
акцентована, а ці чотири якості якраз найбільш сприятливі для співу.
Ж.-Ж. Руссо [9].

Музична ментальність певної нації значною мірою обумовлюється загальними етнодиференціювальними ознаками, їй притаманними. Вона є відображенням національного типу світоспоглядання, світосприйняття, темпераменту, характеру, особливостей кліматичних умов, ознак національної мови, що фіксується національно своєрідними стереотипами музичного висловлення та способів музичного спілкування як в композиторській, так і у виконавській практиці. У музикознавстві поняття «музична ментальність» аналізується у дисертації А. Джулай. Близькими за значенням є поняття «звуковий образ світу» (О. Сокол), «національний стиль» (Н. Горюхіна, І. Ляшенко, О. Маркова).

Мета статті – виявити провідні італійські етнодиференціювальні ознаки та розкрити їхню ролі у формуванні національної музичної ментальності.

© Тарасова О. О., 2015

Повертаючись до вислову Ж.-Ж. Руссо, наведеному в епіграфі даного нарису, особливо підкреслимо вагоме значення мови для формування особливостей національного мистецтва. Властива Італії «вокальна домінанта» сформувалася, насамперед, унаслідок надзвичайної наспівності італійської мови. З усіх романських мов італійська є найбільш близькою до латині. На відміну від російської, всі звуки італійської мови вимовляються точно (голосні не редукуються, вимовляються у відкритій/закритій, довгій/короткій позиціях, приголосні – крім *l'* – не палаталізуються), чітко (особливо подвоєні приголосні, які вимовляються як один довгий звук), з відчутним напруженням апарату артикуляції. В італійській мові переважають відкриті склади, що надає звучанню м'якості й значно полегшує вокалізацію. У потоці мовлення чітко виділяються ритмічні групи-синтагми, які вимовляються разом. Інтонаційний малюнок розповідного речення відповідає первинному коду артикуляційного комплексу (підвищенням тону в кінці ритмічної групи з подальшим зниженням у кінці фрази) [11]. Діапазон звучання, внаслідок емоційності подачі, перевершує інші європейські мови. Переважно постійне місце наголосу (передостанній склад) також сприяє ритмічності мовлення. Л. Ярославцева акцентує наступну фонетико-фізіологічну закономірність, що сприяє природному формуванню вокальних навичок: звучання голосних перед частим подвоєнням приголосних «*вимагає високо піднятого піднебіння*» [13, 4].

М'якості і звучності італійської мови сприяють, окрім подвоєних приголосних, численні гіатуси (збіг кількох голосних всередині слова або на стику слів) – дифтонги і трифтонги. До дифтонгів відносяться поєднання двох голосних або голосного й напівголосного (*mio*, *buono*), до трифтонгів – трьох голосних (*operaio*, *miei*). Дифтонги бувають висхідними і спадними. Ще в середньовічних граматиках відзначалася наступна закономірність: «У дифтонгах (перераховані латинські дифтонги *ae*, *au*, *eu*, *oe*) перша літера повинна мати більшу звучність (*plus de sono*), ніж друга, оскільки мова йде тільки про латинські низхідні дифтонги» [4]. Створюючи збірний образ італійського Космо-Психо-Логосу, Г. Гачев, у притаманній йому манері далеких аналогій, поміщає цю закономірність у широкий культурний контекст, порівнюючи спадні дифтонги італійської мови – з теорією вільного падіння Галілея, кола Данте – з рівнями Фермі: «Космос опускання (купола = тверді неба на землі) прочитується і у відкритті та досконалості тут архітектурної форми купола, і в арці, і в низхідних дифтонгах, переважаючих в італійській фонетиці: *io*, *ua*, і в теорії вільного падіння у Галілея, і в типі мелодики італійських пісень та арій, які, як правило, починаються з вершини і спадають секвенціями» [3, 428-429].

Сприятливо впливає на апарат співака *клімат*, про що згадує О. Пекерська, розмірковуючи про специфіку італійського вокального звуковидобування (зокрема, про вправи по принципу мукання, котрі здійснюються без жодного напруження голосового апарату): «В Італії, у тому теплому, сонячному кліматі ефективність цих вправ явно підвищується, тому що клімат, сонце, море самі по собі знімають у людини затискання, роблять його природним, вільним. У нашому холодному, сирому, мінливому кліматі всі відчуття у людини інші, оскільки є постійна скутість, закріпаченість. Актори театру «Ла Скала» дивувалися, коли були у нас на гастролях, як тут співають і живуть вокалісти, коли клімат, теплий і важкий одяг сприяють затисненню» [8, 27].

Найбільш яскраві особливості італійської вокальної школи втілені у блискучій техніці *bel canto*. Її особливості – це неповторна кантилена на основі «нескінченного» дихання і використання резонансних властивостей голосового апарату, абсолютна рівність регістрів, трансцендентна віртуозність, мелізматична розкіш імпровізованих пасажів, легкість і природність, ідеалізація дуже високого регістру звучання, багата палітра вокально-інтонаційних і тембрових прийомів, в тому числі – точна атака і «тануче» філірування. Закономірно, що мистецтво *bel canto* розквітло саме в Італії, на базі фонетичних особливостей італійської мови, і як результат багатовікового накопичення співочого та артистичного досвіду на основі розвитку народної, церковної та світської вокальної музики (шлях італійського bel canto досліджує у своїй дисертації Е. Симонова [10]). Слід особливо підкреслити роль католицької церкви, в надрах якої дозрів цей дивовижний феномен світового музичного мистецтва. Важко переоцінити значення плеяд італійських вокальних педагогів, які терпляче шліфували майстерність своїх учнів з покоління в покоління.

Особливостями італійської мови (тверді приголосні, подвоєні приголосні, активна артикуляція, висока швидкість вимови) пояснюється бісерна рівність і виразність музично-виконавської техніки *perlé*. Ж.-Ж. Руссо, порівнюючи італійську та французьку мови, відзначає легкість італійської мови: «суворість останньої строфи не приглушена, а дуже звучна і існує тільки на слух, аж ніяк не викликаючи труднощів у вимові, бо язик з такою ж легкістю артикулює численні *r*, що створюють жорсткий характер цієї строфи, як і велику кількість *l*, що додає такої плавності першій. Навпаки, кожного разу, коли ми хочемо внести суворість у звучання нашої мови, нам доводиться нагромаджувати всілякі приголосні, артикуляція яких важка і незручна; це обмежує рух мелодії й часто уповільнює музику саме там, де зміст слів вимагає максимальної швидкості» [9, 188].

Значною є роль віртуозного елемента в побудові концепції виконуваного твору. Цьому сприяють особливості італійського психотипу: атрибутами «вибухового» холеричного темпераменту (переважаючого в італійському соціумі) є висока швидкість мовлення, безпосередність і швидке чергування емоційних реакцій, імпульсивність, активна жестикуляція.

Звернемо увагу на інші сфери музичного виконавства. Звичка висловлювати свої думки руками є однією з генетичних передумов виключної рухової моторності італійських виконавців-інструменталістів, а також – диригентів, сузір'я імен яких репрезентує світову славу Італії. Крім того, схильність до театрального сприйняття реальності сприяє розвиткові виконавської навички миттєвих емоційно-образних трансформацій («змін ролей»), що характеризується калейдоскопічним чергуванням типів рухової активності. У подібному

ракурсі Б. Асафьєв розглядає клавірні сонати Д. Скарлатті: «Міст же від інструментальної поліфонії до сонатно-гармонійного мислення утворює блискуча, дотепна, насичена життєрадісністю і дотиковою людською мімікою і характерними звичками (наче гра масок, commedia dell'arte) камерна музика Доменіко Скарлатті (1685-1757), тобто його клавірні композиції. Це «ігрове роздолля» спостережливого розуму і чуйного слуху: кожна думка – гра, кожне висловлювання – чіткий образ. Усюди рух, жест, бадьорість. Ніякого нагромадження» [1, 255].

Великий диригент А. Тосканіні стверджував: «Якщо в нотах написано «con amore», тільки італійські оркестри дійсно грають з любов'ю. Решта грає так, ніби всі музиканти одружені» [6]. Італійська імпульсивність, емоційність, схильність до риторики увійшли в прислів'я. Тонко підмітив у своєму афоризмі білоруський філософ і поет Дарій Філософ «Італійці вправні у всьому, вони навіть скандалять у стилі бароко» [5]. Подібні спостереження наводить А. Павловська: «Спілкуються італійці завжди і скрізь, причому розмовляють голосно, емоційно, так, ніби їх довго тримали під замком, не дозволяючи розкрити рота. На батьківщині вони так природні, що розмови зливаються зі стуком коліс у поїзді, гулом мотора в автобусі, шурхотом вітру на вулиці. Але, наприклад, в Англії італійці відразу впадають в очі гучністю, пристрасністю і безперервними розмовами. Кажуть одночасно всі, іноді навіть незрозуміло, чи чують вони взагалі один одного» [7].

Тепер про надкомпенсацію. Як зазначав М. Бердяєв, «сучасних італійців тисне краса і велич власного минулого. І це є лише показник їх слабкості» [2, 370]. Економічні, правові та соціальні проблеми сьогодення підсилюють існуючий у колективних уявленнях італійців дисонанс між «історичною величчю» країни та її «непривабливим сьогоденням». «Негативну валентність самооцінки нації» аналізує Д. Шевлякова, стверджуючи, що, незважаючи на образ Італії як «країни мистецтва» і «справжніх пристрастей», «самі італійці як нація відчувають справжній комплекс неповноцінності, який проявляється щоразу або при порівнянні себе з іншими європейськими націями, або при аналізі політичної та соціально-економічної ситуації всередині країни» [12]. Але самі італійці посилено дбають про свій імідж, компенсуючи деяку невпевненість власною репрезентацією: «Фактично, мова йде про тотальне бажання італійців постати у вигідному світлі перед усіма й кожним, використовуючи весь світ як свій персональний театр» [12].

Естетичне сприйняття дійсності, любов італійців до мистецтва у всіх його проявах виражається і в їх відношенні до *природи*, де окультурені ландшафти, рукотворні пейзажі займають домінуючу позицію. А. Павловська підкреслює: «Дика неприборкана природа не для італійців. ...Італія – країна сонця, світла, тепла, тут немає місця півтонів і тіням, натяків і здогадів. Італійці ж – люди міста та мистецтва, а не лісів, полів або гір» [6]. Про це ж міркує Г. Гачев: «Ліс же тут чужорідний, кошмар: у Данте первинним є протиставлення: "пряма дорога" (diritta via, порівняйте: via romana – римська дорога) і "темний ліс" (selva oscura). Ліс в італійському космосі є інакомислення германо-слов'янське. …і латинські літери, на відміну від готичних = німецьких, розлого-деревних, – чітко архітектурно-скульптурні, кам'яні. Гете був вражений відсутністю бруньок на рослинах, тобто немає руху як внутрішньої зміни; тут рух – кінетичне, зовнішнє. Простір важливіший Часу, у вічнозеленому космосі ідея вічності, як ніде, міцна (Рим – "вічне місто")» [3, 390]. Італійська природа, облагороджена людиною, сама стала прекрасним витвором мистецтва.

У монографії «Італія та італійці» А. Павловська зауважує: «Непрості відносини у італійців і з погодою. Усі в Європі знають, і місцеві жителі з цим повністю згодні, що в Італії найпрекрасніша погода (в Італії все повинно бути і най-, і прекрасне). Разом з тим, погода дає прекрасний привід поскаржитися на життя – взимку італійці хронічно мерзнуть, а влітку знемагають від спеки» [6]. Ця риса національного характеру в повній мірі проявляється і в музиці. Звернемо увагу, як сприймає пори року А. Вівальді: літо – «знемагає під палючою спекою і люд, і худоба, сосна тріщить суха», «від мух і мошок врятуватися потреба»; зима – «вмить ноги мерзнуть на жорстокій холоднечі, зуб на зуб потрапляє ледве-ледве».

Тож, у сприйнятті дійсності італійцями переважає візуальне начало, культ форми, колориту, що часто призводить до переваги зовнішнього ефекту над змістовним аспектом, архітектоніки – над динамікою розвитку. Гармонія поєднання важливіше, ніж внутрішній взаємозв'язок явищ. Г. Гачев пише: «І в італійському живописі Гете дивувався тому, що сюжет тут – найслабше місце. Ну так: сюжет = зв'язок, а тут кожне тіло самоцільно випирає. І композиція твору швидше зовні архітектурна, ніж внутрішньо характерна» [3, 390].

Кристалічність форми характерна і для виконавських стилів італійських музикантів. Тут можна згадати і статуарність мізансцен опери-seria, і полум'яніючі сторінки «Чакони» Й. С. Баха у виконанні Ф. Бузоні, і бездоганні рельєфи виконавської форми А. Бенедетті-Мікеланджелі.

Д. Шевлякова розглядає культ форми, з одного боку, як причину досягнення «небувалих висот в образотворчих мистецтвах і в музиці», а з іншого, як ескапізм італійців, які прагнуть піти «від трагічної і суперечливої історичної дійсності, зумовленої політичною роздробленістю Італії і гнітом завойовників, у сферу чистого мистецтва» [12]. Про ескапізм у пошуку відповідей на питання, чому Італія, незважаючи на універсалізм італійської культури, що народжує концепції світового значення (світової імперії – Давній Рим, вселенської церкви – Ватикан, гуманізму – Ренесанс, ідеї держави – Макіавеллі, університету – Віко) не стала світовою державою, міркує Л. Барзіні у блискучій монографії «Італійці» [14]. В якості однієї з основних причин він називає хабарництво, що породило тенденцію недовіри італійців до світового порядку. Тому довіряти можна лише власному чуттєвому досвіду. Мирячись з глобальною професійною некомпетентністю посадових осіб, італійці не потерплять некомпетентних «оперних співаків, диригентів, балерин, куртизанок, акторів, режисерів, кухарів і кравчинь» [14]. Реальність сприймається ними як ілюзія, служіння красі – як істина.

Специфіка італійської форми – досконалість фрагментів мозаїки. Мозаїчність форми – це і модель Італії («Італія у баштах» – символ суперництва міст-держав), і театралізовані літургії епохи «полум'яніючої готики», і прекрасні італійські карнавали, з миготінням костюмів і масок. А. Павловська зауважує: «Італієць грає завжди – він постійно на сцені, якщо, звичайно, є (як і належить в театрі) публіка і глядачі. Поведінка, стиль спілкування, мова, манера одягатися – все підпорядковано внутрішній логіці гри. Хтось вважає, що визначальну роль тут відіграли численні завоювання, привчили прикидатися і зробили гру другою натурою. Хтось – що «винне» навколишнє середовище, адже живучи серед історичних пам'яток, як серед декорацій, люди звикли відчувати себе частиною театральної дії. А може, свою роль зіграли традиції карнавальної культури, котрі з часом поступово змішали розіграш та дійсність. Так чи інакше, але ніхто не віддається грі з такою пристрасністю і щирістю, як італієць» [7]. Можливо, у «театральному» сприйнятті дійсності – одна з причин гіпертрофованої емоційності італійців.

Італійці, з римських часів схильні до риторики й ораторської майстерності, кажуть, «як і належить артистам на сцені, не тільки голосно, але і дуже чітко, вимовляючи всі звуки» [7], часто сприймаючи «речі сказані як речі зроблені» [12].

Ораторські прийоми природно відображувались у сфері музичного мистецтва. Наприклад, ще «тремтячий вокал» епохи Відродження (Дж. Каччіні) був призначений, за канонами ренесансної естетики, для вираження афекту і «збудженої мови», експресивного висловлювання [10]. «Інверсії італійської мови» Ж.-Ж. Руссо оцінює як «інтригу» і вважає, що вони «набагато більш сприятливі для гарної мелодії, ніж наш (французький – О.Т.) розумовий порядок слів. Адже розвиток музичної фрази тим більше цікавий і приємний для слуху, чим довше її смисл залишається неясним, розв'язуючись лише на дієслові в кінці фрази разом з каденцією» [9, 189].

Таким чином, «домінантами» музичного мовлення, котре відбиває специфіку національної ментальності італійців, ми можемо вважати наступні параметри: кантиленне трактування музичної фактури (на основі гомофонно-гармонічного принципу та вокального фразування) у всіх сферах музичного мистецтва, незалежно від стилю виконуваного твору; «перлинна» рівність і «сонячний» блиск дрібної техніки perlé; віртуозність як відображення італійського психотипу (холеричний темперамент, швидка мова, безпосередність емоційних реакцій, активна жестикуляція, «театральний» тип соціальної поведінки); імпульсивність, експресивність, патетичність висловлювання, іноді зайва емоційність, власна репрезентація як наслідок надкомпенсації; візуалізація форми, переважання архітектоніки над динамікою розвитку, «мозаїчність», заснована на «карнавальному» мерехтінні образів.

Література

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс : в 2-х книгах / Б. В. Асафьев; ред., вст.ст. и коммент. Е. М.Орловой. – Л.: Музыка, 1971. – Кн.1 – 376 с.
2. Бердяев Н. Чувство Италии / Н. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства. – М.: Лига, 1994. – Т. 1.– С. 367–371.
3. Гачев Г. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос / Г. Гачев. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – 480 с.
4. Гордина М. В. История фонетических исследований (от античности до возникновения фонологической теории) / М. В. Гордина. – СПб.: Издательский дом Санкт-Петербургского государственного университета, 2006. – 537 с.
5. Дарий Философ. Поэзия / Дарий Философ // http://www.stihi.ru/avtor/dariyphil.
6. Павловская А. В. Италия и итальянцы / А. В. Павловская; МГУ им. М. В. Ломоносова, Фак. иностр. яз. и регионоведения, Центр по изучению взаимодействия культур. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2006. – 365 с. [Электронный ресурс]. – //http://www.regionalstudies.ru/publication/monograph/italyandtheitalians.html
7. Павловская А. Особенности национального характера, или Неизвестные итальянцы // Вокруг света. – Февраль. – 2003 (2749) [Электронный ресурс]. – http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/450/
8. Пекерская Е. Вокальный букварь / Е. М. Пекерская. – М.: Музыка, 2004. – 57 с.
9. Руссо Ж.-Ж. Письмо о французской музыке / Ж.-Ж. Руссо // Избр. произведения: в 3-х томах. – М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1961. – Т. 1. – С. 178–213.
10. Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto: автореф. дисс. … доктора искусствовед: 17.00.02. «Музыкальное искусство» / Э. Р. Симонова. – М., 2007. – 41 с.
11. Тарасова О. Артикуляционный комплекс в музыке: теоретический аспект / О. Тарасова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії; Харк. держ. акад. дизайну і мистец. – Х., 2008. – № 1/3. – С. 124–127.
12. Шевлякова Д. А. Доминанты национальной идентичности итальянцев: автореф. дисс… доктора культурологи: 24.00.01 «Теория и история культуры» / Д.А. Шевлякова. – М., 2011. – 29 с.
13. Ярославцева Л.К. Зарубежные вокальные школы: учеб. пос. по курсу истории вокал. искусства / Л.К.Ярославцева. – М.: ГМПИ, 1981. – 90 с.
14. Barzini L. The Italians. A full length portrait featuring their manners and morals. – NY: Touchstone, 1964. – 362 p. [Электронный ресурс]. – http://books.google.com.ua/books?id=7X1rZfRn22sC&printsec=frontcover&hl

References

1. Asaf'ev B.V. Muzykalnaja forma kak process. Kn.1 i 2 / Red., vst.st. i komment. E.M.Orlovoj. – 2-e izd. – L.: Muzyka, 1971. – 376 p.: not. il.
2. Berdjaev N. Chuvstvo Italii // Filosofija tvorchestva, kultury i iskusstva. – T. 1. – M.: Liga, 1994. – P. 367–371.
3. Gachev G. Nacionalnye obrazy mira: Kosmo-Psiho-Logos. – M.: Izd. gruppa «Progress» – «Kultura», 1995. – 480 p.
4. Gordina M. V. Istorija foneticheskih issledovanij (ot antichnosti do vozniknovenija fonologicheskoj teorii) / M. V. Gordina. – SPb.: Izdatel'skij dom Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2006. – 537 p. – (Ars Philologica).
5. Darij Filosof. Poeziya / Darij Filosof // [Elektronny resurs]. –http://www.stihi.ru/avtor/dariyphil
6. Pavlovskaja A. V. Italija i italyancy / A. V. Pavlovskaja; MGU im. M. V. Lomonosova, Fak. inostr. jaz. i regionovedenija, Centr po izucheniju vzaimodejstvija kul'tur. – M. : OLMA Media Grupp, 2006. – 365 p. [Elektronny resurs]. – //http://www.regionalstudies.ru/publication/monograph/italyandtheitalians.ht
7. Pavlovskaja A. Osobennosti nacionalnogo haraktera, ili Neizvestnye italyancy // Vokrug sveta. – fevral, 2003 (2749) [Elektronny resurs]. – http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/450/
8. Pekerskaja, E. Vokal'nyj bukvar' / E. M. Pekerskaja. – M.: Muzyka, 2004. – 57 p.
9. Russo Zh.-Zh. Pis'mo o francuzskoj muzyke // Zh.-Zh. Russo. Izbr. proizvedenija v 3-h tomah. – T. 1. – M.: Gos. izd-vo hudozh. literatury, 1961. – P. 178–213.
10. Simonova Je. R. Pevcheskij golos v zapadnoj kul'ture: ot rannego liturgicheskogo penija k bel canto: avtoref. diss. … doktora iskusstvoved.: 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» / Je. R. Simonova. – M., 2007. – 41 p.
11. Tarasova O. Artikuljacionnyj kompleks v muzyke: teoreticheskij aspekt // Tradicii ta novacii u vishhij arhitekturno-hudozhnij osviti : zb. nauk. pr. vuziv hudozh.-bud. profilju Ukraïni i Rosiï / Hark. derzh. akad. dizajnu i mistetstv. – H., 2008. – № 1/3. – P. 124–127.
12. Shevljakova D. A. Dominanty nacionalnoj identichnosti italyancev: avtoref. diss… doktora kulturologii.: 24.00.01 «Teorija i istorija kul'tury» / D. A. Shevljakova. – Moskva, 2011. – 29 p.
13. Jaroslavceva L.K. Zarubezhnye vokalnye shkoly: ucheb. pos. po kursu istorii vokal. iskusstva / L.K.Jaroslavceva. – M.: GMPI, 1981. – 90 p.
14. Barzini L. The Italians. A full length portrait featuring their manners and morals. – NY: Touchstone, 1964. – 362 p. [Elektronny resurs]. –http://books.google.com.ua/books?id=7X1rZfRn22sC&printsec=frontcover&hl

УДК 008 : 312.421

Ареф'єва Анна Юріївна,
асистент-стажист Національної музичної
академії України ім. П. І. Чайковського

ФЕСТИВАЛЬНІ ІМПРЕЗИ МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ ПОВСЯКДЕННЯ

У статті визначається феномен фестивальних рухів як реальність культури повсякдення. Музичні, театральні, етнографічні та інші фестивалі характеризуються в контексті мистецтва кінця XX ст. Подаються культурно-історичні, естетичні, образні експлікації фестивалю як святкового, видовищного простору.

Ключові слова: *фестиваль, культура повсякдення, видовище, свято, образ.*

Арефьева Анна Юрьевна, ассистент-стажер Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

Фестивальные импрезы искусства Украины как феномен культуры повседневности

В статье определяется феномен фестивальных движений как реальность культуры повседневности. Музыкальные, театральные, этнографические и другие фестивали характеризуются в контексте искусства конца XX в. Предоставляются культурно-исторические, эстетичные, образные экспликации фестиваля как праздничного, зрелищного пространства.

Ключевые слова: фестиваль, культура повседневности, зрелище, свято, образ.

© Ареф'єва А. Ю., 2015

Aref'eva Anna, Assistant Trainee of P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Festival Impreza in Ukrainian art as a phenomenon of everyday culture

In the article are consider phenomenon of festival movement as a reality everyday culture. Festival is defined as the phenomenon of multicultural synthesis of the arts. Music, theater, ethnographic and others. festivals are characterized in the context of the end of the XX century. Provides cultural, historical, aesthetic, shaped like explication Festival holiday, spectacular space.

Dialogue and the ability to communicate in the festival space is constructed and constituted on the basis of ambivalence. The article describes the festival workers and festivals associated with stable venue - a festival that are platform or the platform everyday culture.

Key words: festival, everyday culture, spectacle, sainted, appearance.

Фестиваль несе в собі дух змагання, грецької стихії агон, яка походить від олімпіад, можливостей позиціювання в просторі культури. Фестивальний рух не піддається однозначному тлумаченню з точки зору його різноманітної, поліфонічної та нескінченної стихії. Існують фестивалі різного типу – музичні, театральні, кінематографічні, спортивні, пов'язані з масовою культурою – і це та стихія, яка свідчить про культуру повсякдення.

Повсякдення амбівалентне: з одного боку, це входження в структуру класичних муз того ж театру, а з іншого – це входження стихії вулиці саме в контекст тих реалій агон, які створюють фестивальний рух. Так, якщо взяти хоча б останній величезний європейський музичний фестиваль «Wood Stock», який уперше відбувся у Вінниці у 2012 році, то він свідчить про універсалізм змагальних інтенцій. „Загальноукраїнський благодійний фонд «Серце до серця», телеканал М1 та Кузьма запрошують на найгучнішу подію цього літа – музичний фестиваль „Вудсток-Україна 2012". З 28 по 30 серпня відбудеться свято рок-музики, любові і добра" [1].

Аналіз фестивального руху як певного мультикультурного сценічного синтезу здійснювався у роботах О. Зінькевич, Н. Маньковської, М. Поплавського та ін. [2; 3; 5], однак проблема фестивалю як феномена культури повсякдення потребує спеціального дослідження.

Мета статті – визначити фестиваль як феномен мультикультурного синтезу мистецтв.

Головними позиціонерами фестивалів України залишаються «Music Fest» – традиційний фестиваль, який традиційно несе в собі могутню культурно-історичну місію реанімації тої музики, яку вже не почуєш в сучасному естрадному просторі, пропаганду сучасного музичного мистецтва, а також фестиваль, що відбувається в стислий час, буквально за дві доби – фестиваль „Два дні та дві ночі новітньої музики" в Одесі. Важливо зазначити, що розмаїття музичного життя свідчить про те, наскільки концентрована і по-різному відбувається експресія, тобто ті імпрези, що визначають фестиваль як феномен буденності, феномен культури повсякдення.

Утім, культура повсякдення адаптує твори Б. Лятошинського та І. Стравінського. Так, „Цар Едіп" був показаний на Майдані Незалежності. В попсовому варіанті він мав надто гламурний вигляд. Однак можна стверджувати, що це свідчить про той широкий експресивний діонісійський хміль фестивального буття, в якому все можливо. Театральні фестивалі мають більш стриманий формат. Варто вказати на фестиваль, заснований у 1992 р. на честь харківського театру «Березіль», який очолював у 20-ті роки Лесь Курбас.

Намагаючись реанімувати стиль творчої лабораторії, яку започаткував у свій час Л. Курбас, до лабораторної сцени додаються новітні експериментальні вистави. Багато акторів, художників, зокрема Б. Косарєв, який співпрацював з Л. Курбасом, вважають, що саме лабораторний тип мислення, коли спектакль доводиться до «генералки» і раптом знімається режисером, тому що він був суто лабораторним феноменом або лабораторною вправою, відповідає духу експерименту. Так започатковується саме театрально-лабораторний імпульс, який креативно зазначив Л. Курбас (цей фестиваль існує вже більше десятиліття) свідчить про те, що він дає можливість певного акцентування поетики української театральної культури.

Фестивалі є досить різні: музичні, презентативні, гламурно-епатажні, орієнтовані на хеппенінг, рок-фестивалі, фестивалі, пов'язані з естрадною музикою, фестивалі, зорієнтовані на молодіжну аудиторію, фестивалі, зорієнтовані на гурманів, на обранців, фестивалі, які дають можливість реанімувати фрагменти вже втраченої культури – все це та цікава реальність, яка заслуговує на увагу. Так, рок-фестиваль «Woodstock» був започаткований у 1995 р., а зараз він є певним епіцентром діалогу європейських культур.

„З фестивалю бере початок волонтерський рух „Патруль миру" („Pokojowy Patrol"), який вирішує питання супроводу гостей, безпеки, довіри та першої медичної допомоги на заходах „Оркестру світової допомоги". Власне оркестр і допоміг організувати благодійний фонд в Україні у 2006 р., який називається «Серце до серця»" [1]. Важливо, що такі широкі акції знаходять свій резонансний розвиток на рівні волонтерських, благодійних і благородних засад, що дає можливість інакше побачити музику в контексті сьогодення.

Простір концентрації фестивального життя бачиться по-різному. Так, „Франко-фест – музично-мистецький фестиваль, присвячений великому українському письменнику, вченому та громадському діячеві Іванові Франку. Відбувся 27–29 липня 2012 року в рідному селі Івана Франка, Нагуєвичах. Під час фестивалю відбувалася концертна програма української музики, виступи бардів та різноманітних народних колективів, арт-перформанси та художні інсталяції, театральні виступи та читання Франка відомими українськими письменниками, істориками, літературознавцями" [6]. Тож персоналії, локально-географічна зона, пов'язана з

життям Івана Франка і, навпаки, широкий музичний простір, де фестиваль мігрує щороку, знаходить своє нове обличчя в новому місті і новому просторі культури.

Варто зазначити, що сам по собі дух змагання та орієнтація на ширший, синтетичний простір, який виникає у фестивальному русі, звичайно, підживлюється тим імпульсом, який розпочався з часів Олімпійських ігор. Утім, Олімпійські ігри спочатку мали характер спортивних змагань, включали п'ятиборство, до якого, окрім бігу, входили стрибки в довжину, метання спису та диску, боротьба. Пізніше додалися змагання музикантів, поетів, художників, скульпторів. Але сам по собі дух змагання не визначався хронометражем, довжиною кидка, він визначався саме персоною, переможцем. Персональність є характерною ознакою фестивального руху, де подія або розтягнута в часові, як, наприклад, Music Fest, а інколи вписана в стислу форму темпоральність події.

Форми проведення фестивалів є досить різні: епатажні, бурлескні, хеппінінгові, театрально-презентативні, музично-презентативні, інколи надмірно експресивні, що здійснюються в контексті сучасної постмодерної поетики. Інколи вони є класичними та зорієнтовані на ретро-архаїзуючі тенденції. Все це дає можливість здійснити змагання різних форм буття, образно-просторових реалій сучасного життя культури. Так, зараз не можна уявити рок, панк реалії естради та дигітальні конструкції сучасної сцени без духу змагання, не можна визначити їх як ретро-архаїзуючий арт-хауз або авангардний епатаж. Тобто, фестиваль дає можливість змагання різних форм бачення перспектив розвитку сценічного простору культури, що і вимагає зіткнення інколи конфліктних реалій образного втілення творчого задуму.

Отже, сучасний фестиваль у певній мірі орієнтується на індустрію розваг, пов'язану з ескалацією тої експресивної енергії, яка відтворюється в тих чи інших місцях, де збираються люди. Важливо зазначити, що сама розважальність, видовищність, масовість культури фестивалю набуває своєрідного культивованого типу. Ця культивація є надзвичайно гостро маніфестованою, тобто вона чітко визначає жанр проведення тої чи іншої події – рок, фольк чи синтетичне явище. Так, фестиваль, присвячений Івану Франку, – це фестиваль меморіального типу.

Театральні фестивалі – це одночасно своєрідна індустрія розваг, яка пов'язана з тим, що з'єднуються трупи різних міст, глядачі ознайомлюються з поліфонічною виставою різних труп. Адже інколи вистави ті ж самі, але в різному виконанні вони створюють своєрідні інновації образної інтерпретації. Це теж своєрідний спосіб змагання. Так, 7-й Міжнародний театральний фестиваль «Мельпомена Таврії», який відбувся в червні 2005 р. в Херсоні, проходив п'ять днів. З виставами ознайомилися не лише мешканці цього міста, а й гості. Змагалися дванадцять театральних труп з Москви, Києва, Одеси, Луганську та ін. Фестиваль дає можливість не просто обміну досвідом, а й змагання різних поетичних систем, різних естетичних режисерських знахідок.

За кожним театральним фестивальним обличчям, безумовно, стоїть лідер. Так, „Березіль", який виникає у 1993 р. у Харкові, присвячений Лесю Курбасу. Фактично це та подія, яка заслуговує на увагу, потребує підтримання того авангардного виміру, який був притаманний саме Лесю Курбасу. Отже, саме в 1993 р. театральний фестиваль-лабораторія „Мистецьке Березілля" набуває статусу міжнародного, презентує режисерську школу тих чи інших режисерів з їхньою поетикою та досвідом. Цей фестиваль дає можливість зіткнення різних підходів, способів бачення. В культуру повсякдення входить мистецтво авангардного типу.

Третій Міжнародний фестиваль „Мистецька Березілля" відбувся в 1994 р. у Києві, де протягом 32-х днів було представлено 49 культурних заходів. Це, зокрема, такі події, як круглий стіл, присвячений творчості Леся Курбаса, дискусія-полеміка „Інтелектуальний арлекін", семінар, присвячений Єжи Гратовському, майстер-класи Феліче Пікко, а також майстер-клас Тадаша Ендо. Фактично фестиваль перетворюється на справжню лабораторію. Вистави і одночасно наукові дискусії, майстер-класи дають можливість розширення театрального простору, презентації його як лабораторного, багатовимірного, образного, концептуального і, будемо говорити, – авангардно-футуристичного.

„Мистецьке Березілля – 2000" характерне тим, що воно дало можливість киянам побачити ритуальні танці, співи та музику бубнів, а також вистави єгипетського театру Аль-Таліа. Надзвичайною подією був вечір балетів Ігоря Стравінського. «Весна священна» І. Стравінського була представлена на фестивалі двума балетними трупами: французькою балетною трупою „Аріадон", а також трупою Харківського театру опери і балету імені М. Лисенка [3]. Це непересічна подія, що дала можливість побачити ту ж саму виставу в різних обличчях, формах втілення – в авангардному і більш стриманому, класичному образному просторі.

Таким чином, фестивальність вистав як зіткнення різних поетик розгорнула можливість бачення нових реалій балету І. Стравінського, який до сих пір не сходить зі сцени, щоразу є актуальним і новітнім. Новітні хореографічні технології стають своєрідним метакультурним та метахудожнім рівнем виконання в сучасному балетному мистецтві. Можна вказати на те, що у фестивальному житті виникає розмаїття експериментально-лабораторних форм, зокрема це фестивалі „Золотий лев" та „Кримський ковчег". Класичні твори у різних інтерпретаціях дають можливість побачити, як по-різному прочитується класика в контексті різних поетичних та естетичних систем.

Важливо зазначити, що такий формат, який витримують «Music Fest», або „Два дня і дві ночі нової музики" в Одесі, а також рок-формати або формати, присвячені персоналіям, є своєрідними нормами фестивального життя. До них приєднується інтелектуально вишуканий формат, пов'язаний з театральним експериментом або лабораторією Леся Курбаса. Проте виникає багато складних, якщо не ігрових, то у всякому разі провокаційних версій, де масова культура і водночас бажання режисерів або продюсерів підживити

класику маскультом створюють своєрідні образні метаморфози сучасності, метаморфози омасовлення та редукції сценічного образу.

Зростання рівня культури фестивальних акцій ще не свідчить про те, що продюсери і менеджери, які здійснюють ці акції, стали більш культурними. Це лише свідчить про те, що режисери не можуть довго грати на епатажних формах нівеляції смаку, які часто застосовуються в контексті масової культури. Адже зараз актуальним є розведення форматів: якщо це рок – то рок, якщо фольк – то фольк, якщо класика – то її місце в театрі з портиком, де й відбуваються фестивальні імпрези. Отже, можна стверджувати, що культура повсякдення адаптує в собі образні форми, але ця адаптація не є суто карнавальною, не може перетворитися на безкінечне шоу. Так, „Воплі Відоплясова" майже сходять зі сцени, хоча і не втрачають своєї популярності. Багато інших гуртів швидко з'являються і так само зникають. Хіп-хоп, як і розкута тусовка, часто-густо набридають. Вони вже мають вигляд маски, а не інновації, не свідчать про образну розкутість, яка чомусь стає більш жорсткою, ніж вона була в 90-ті роки. Єдність елітарного та масового зорієнтована на атрактори хаосогеного і мутагенного середовища сучасного видива і водночас на своєрідну вишукану культуру. Ця єдність свідчить про полярність, антитетичність і амбівалентність фестивального руху взагалі. Отже, проблема карнавалізації фестивалю і введення в стихію впорядкованого безладу, тих лабораторних режисерських знахідок, які існували в молодому театрі 20-х років і та молодість, яка зараз притаманна всім театралізованим мізансценам (чи-то музичних фестів, чи-то суто театральних фестів), живиться саме молодою енергією початку XX ст.

Молода енергія фестивального життя завжди рухала і рухає культуру повсякдення. Культура повсякдення не існує як замкнений світ із вишуканою чопорністю і завершеним сценарієм. Сценарій завжди відкритий, але формати цього сценарію є досить різними. Тому сам підхід, амбівалентніть, антитечність і різноманітність темпоральностей (Київський мюзік-фест розтягнутий, презентативно монументальний, а „Два дні і дві ночі" в Одесі, навпаки, презентують стислу темпоральність агон і перетворюються на хіп-хоп, якщо не на панк-дигітальну еволюцію сучасного музичного простору з включенням різних спец-ефектів) свідчать про відкритість можливостей презентації видовищної культури. Все це дає можливість говорити про складні процеси утворення фестивального руху, їх не можна ані ідеалізувати, ані визначати домінантні прерогативи. Також є проміжні зони, коли хіп-хоп включається в класику, коли поетика хіп-хопу, танцювано-розкріпаченої поведінки, наприклад, входить традиційну поетику чеховських вистав. Але чи варто це робити, хоча це повсякчасно і повсякмістно робиться, більше того, стає ознакою „доброго смаку", ознакою так званої глобалізації культури. Водночас треба зазначити, що перша „глобалізація" відбулася раніше, коли А. Чехов став інтернаціональним режисером, а не письменником з Росії, бо саме він спонукав до інтерпретації поетики його вистав у Пітера Брука („Вишневий сад"). За режисером-постановником стоїть режисер-письменник, і про це не варто забувати. Сьогодні розмиваються жанрові і формульні схеми тих форматів, з якими ми пов'язуємо те, що називається класикою, хіп-хопом тощо. Ситуація фестивалю дає можливість розкріпачення образного потенціалу, але ця можливість існує недовго. В цьому примхлива краса і поетика фестивального життя. Це короткі темпоральності, гра в звуженому сценічному просторі, який вноситься в культуру повсякдення, який омолоджується цією культурою. Утім, дуже складно відбувається входження опери в простір фестивального життя. Події, пов'язані з досвідом презентації опери на ландшафті, „фестивалізація" опери призводить до невдалих результатів, хоча досвід синтезу опери і хіп-хопу, опери і молодіжної культури, звичайно, існує як своєрідна сфера омасовлення, спрощення входження класики в маси, адже є певна межа редукції образності. Так, „Цар Єдіп" на сходах Майдану Незалежності – це не „Цар Єдіп" І. Стравінського. Також класика, яка відбувається в неадекватних формах, не є класикою. Це вже хеппенінг, масова культура, але це не те, що можна визначити як оперне мистецтво.

Можна визначити декілька моделей фестивалю: фестиваль, що залишається в рамках традиційних класичних форм (це переважно відбувається в театральних фестивалях). Так, в одне місце з'їжджаються декілька труп і відбувається змагання, або фестиваль, що дає можливість обміну досвідом шляхом гри на одному сценічному майданчику. Можна знайти і проміжні форми фестивального життя, які традиційно пов'язані з тим чи іншим місцем. Так, Одеса, Харків, Київ та інші фестивальні міста приймають на певний час людей і розкривають свої обійми для проведення тих чи інших акції. Тобто, фестивалі-мігранти і фестивалі, пов'язані з стабільним місцем його проведення – це фестивалі, що стають площадкою або підмостком культури повсякдення. Це різні форми презентації фестивальності як такої.

Можливість спілкування у фестивальному просторі конструюється і конституюється на амбівалентності та антитетиці. Традиційно вночі на фестивалях залишається переважно молодь, бо люди похилого віку не витримують „тортур" такого формату і, навпаки, вдень молодь спить, а їх місце займають люди, більш помірковані і зорієнтовані на іншу ритміку, іншу форму самоздійснення спілкування. Стихія беспосередності спілкування, сама реальність буфо, яка виникає в тому чи іншому форматі – це той внутрішній імпульс здійснення фестивальних подій, які формуються та існують у рамках фестивального життя.

Література

1. Грандіозний європейський музичний фестиваль „ВУДСТОК" вперше пройде у Вінниці. – www. tutvs.com./vn/nevs/?nid=291.
2. Зинькевич Е. С. Mundus musicalae. Тексты и контексты / Е. С. Зинькевич. – К. : Задруга, 2007. – 616 с.
3. Кужельний О. Враження й уроки театральних фестивалів / О.Кружельний // Дзеркало тижня. – 2005. – 15-22 жовтня.
4. Маньковская Н. Б. Глобализация a la russe: художественно-эстетический ракурс / Н. Б. Маньковская // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 3. – М. : ИФ РАН, 2008. – С. 25–57.
5. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради / М. М. Поплавський. – К.: Преса України, 2004. – 416 с.
6. Франко-фест. – htt: //frankofest.org.ua.

References

1. Hrandioznyi yevropeiskyi muzychnyi festyval „VUDSTOK" vpershe proide u Vinnytsi. – www. tutvs.com./vn/nevs/?nid=291.
2. Zin'kevich E. S. Mundus musicalae. Teksty i konteksty / E. S. Zin'kevich. – K. : Zadruga, 2007. – 616 s.
3. Kuzhelnyi O. Vrazhennia y uroky teatralnykh festyvaliv / O.Kruzhelnyi // Dzerkalo tyzhnia. – 2005. – 15–22 zhovtnia.
4. Man'kovskaia N. B. Globalizatsiia a la russe: khudozhestvenno-esteticheskii rakurs / N. B. Man'kovskaia // Estetika: Vchera. Segodnia. Vsegda. – Vyp. 3. – M. : IF RAN, 2008. – S. 25 – 57.
5. Poplavskyi M. M. Antolohiia suchasnoi ukrainskoi estrady / M. M. Poplavskyi. – K.: Presa Ukrainy, 2004. – 416 s.
6. Franko-fest. – htt: //frankofest.org.ua.

УДК: 78.01/.072.2

ВАН ПЕН,
здобувач кафедри історії музики
та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

КАТАРСИС ЯК МУЗИКОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ: АКТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ

У статті розкриваються особливості естетичного й психологічного підходів до явища катарсису, підкреслюється актуальність вивчення катарсису в контексті проблематики психології мистецтва. Розглядаються концепції катарсису в роботах Л. Виготського, М. Бахтіна, О. Самойленко. Пропонується текстологічний підхід до «очищення» у руслі музикознавчого композиційно-стилістичного аналізу.

Ключові слова: катарсис, художнє очищення, матеріал, форма, композиція, музичний текст.

Ван Пен, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Катарсис как музыковедческая категория: актуальный аспект

В статье раскрываются особенности эстетического и психологического подходов к явлению катарсиса, подчеркивается актуальность изучения катарсиса в контексте проблематики психологии искусства. Рассматриваются концепции катарсиса в работах Л. Выготского, М. Бахтина, А. Самойленко. Предлагается текстологический подход к «очищению» в русле музыковедческого композиционно-стилистического анализа.

Ключевые слова: катарсис, художественное очищение, материал, форма, композиция, музыкальный текст.

Van Pen, Postgraduate Student of the Chair of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Catharsis as a musicological category: relevant aspect

The article describes the features of the aesthetic and psychological approaches to the phenomenon of catharsis; the relevance of studying catharsis in the context of the range of issues of psychology of art is underlined. The catharsis concepts are being considered in the works of L. Vygotsky, M. Bakhtin, A. Samoylenko. A textual approach to the "Purification" is proposed in the mainstream of musicological compositional-stylistics analysis.

Key words: catharsis, artistic purification, material, shape, composition, and musical text.

© Ван Пен, 2015

Протиставлення матеріалу й форми можна вважати центральною апорією психології мистецтва Л. Виготського. Матеріал і форма рівною мірою виявляють дійсне й можливе в мистецтві та у людській свідомості – на різних етапах їх «зустрічі» одне з одним, їх діалогу в просторово-часових контекстах художнього твору та художнього сприйняття. З одного боку, матеріал – дійсність життя, що надана в розпорядження митцю (автору), з іншого боку – його, автора, можливий вибір з усього матеріалу необхідних компонентів художнього задуму. З одного боку, форма – речовинно-предметна дійсність мистецтва, художнього твору, з іншого боку – можливість тривалих смислових відкриттів, тобто ідеаційних проекцій. Безперечно тільки одне: за словами Виготського, автор завжди вибирає такий матеріал, який є найбільш складним, чинар опір, є «ворожим» усім намірам і зусиллям автора сказати те, що він прагне сказати. Дотримання даної умови дозволяє в мистецтві створювати особливу напругу композиційно-художніх прийомів, які пробуджують катартичні настанови свідомості – у «відповідь» на катартичні зусилля форми, найбільш помітні в її останніх завершальних розділах. Л. Виготський знаходить спеціальне образне порівняння для даної катартичної напруги форми, вказуючи, що справжній твір мистецтва нагадує «машину, що важча за повітря», яка «щохвилини свого підйому падає»; «він обирає в якості свого матеріалу завжди матерію важче повітря, тобто щось таке, що із самого початку в силу своїх властивостей начебто б суперечить польоту й не дає йому відбуватися. Ця властивість, ця вага матеріалу увесь час протидіє польоту, увесь час тягне вниз, і тільки з подолання цієї протидії виникає справжній політ» [3, 288]. Отже, опір матеріалу й форми, за Л. Виготським, не можна зводити тільки до афективного протиріччя, зіткнення протилежних емоцій; вже поняття «противочувствования» значно ширше.

Нерозв'язне протиріччя між матеріалом і художньою формою, сформульоване Виготським, котре заслуговує визначення як апорії, розкривається в аспекті «техніки розуміння» – поняття, запровадженого М. Мамардашвілі, філософські есе якого утворюють дивний резонанс з ідеями Виготського – дивний, оскільки мимовільний, не передбачуваний. Грузинський філософ уводить поняття про «друге народження» людини й обговорює «чудності» способу цього народження. Останнє узгоджується з поняттями про вищі психічні функції й катарсис Виготського, дозволяє підняти на загальнотеоретичний рівень питання про протиріччя матеріалу й форми в мистецтві. Мовою Мамардашвілі, це питання про тотожність і не-тотожність буття й мислення, пов'язане з проблемою буття свідомості як розуміння. Але найважливіше те, що, говорячи про необхідність розуміння, Мамардашвілі приходить до думки про необхідність мистецтва як техніки або штучної техніки, оскільки життєвих і навіть теоретичних філософських знань для цього недостатньо. Філософ зауважує, що «…філософія, або мудрість, є міркування про те, чого ми не могли б досягти самі по собі, для чого потрібне мистецтво… Недостатньо прагнути добра: добро – мистецтво, тобто складна техніка… И проблема людства – це проблема того, що в нас є або може бути (а може й не бути, якщо не пощастить) щось більше, ніж ми самі. Що виростає у вигляді гігієни, правил розумового життя. Тобто все те, для чого люди винаходили цілі інститути – право, мораль, філософію, мистецтво і т.д. Щось, як би створене людиною, тому що все це, хоча й було створено, відноситься до чогось, що від людини не залежить, що є чимось більшим, ніж вона сама» [4, 190– 191].

З даного положення випливає теза про людину як про «штучну істоту», народжувану не природою, а саме-народжувану через культурно-винайдені обладнання, причому останні є «спосіб конструювання людини із природного біологічного матеріалу». Тут Мамардашвілі особливо близько підходить до явища сигніфікації, у наступних словах «підказуючи» її мету, за якою проглядається, на наш погляд, і мета катарсису. Він говорить про необхідність розуміння того, що головним завданням завжди залишається «максимально визволити життя чогось більшого, ніж ми самі»; «… потрібно мистецтво, якась техніка, що працює на те, щоб максимально визволити поле або чистий простір, у якому це б виявилося»; «…ми перебуваємо як би в зазорі, у якімсь проміжку між природою й штучним світогм, штучними утворами. І в середині живе щось більше, ніж ми самі, про що ми повинні пектися. І це те, про що ми говоримо символічною мовою – тобто мовою, що не має буквального предметного змісту» [4, 185, 186]. Додамо – це те, про що ми говоримо мовою мистецтва, мовою художніх форм, ними заповнюючи той простір, що утворився, трансформуючи штучність у майстерність, оформляючи й втілюючи не-предметні явища смислу. Помітимо також, що Мамардашвілі, обговорюючи те, «про що ми говоримо символічною мовою», відчуває потребу повернутися до «психологічної мови» [4, 186].

У роботі Л. Виготського зустрічаються спостереження, які стосуються причин виникнення особливої форми «непрямого» знання, причому це знання як зовнішніх обставин людського досвіду, так і особливостей індивідуальної свідомості. Для перших суттєво те, що «ми знаємо й вивчаємо багато чого такого, чого ми безпосередньо не усвідомлюємо, про що знаємо тільки за допомогою аналогій, побудов, гіпотез, висновків, умовиводів і т. д. – взагалі лише непрямим шляхом. Так створюються, наприклад, усі картини минулого, відновлювані нами за допомогою найрізноманітніших викладень і побудов на підставі матеріалу, який нерідко зовсім несхожий на ці картини…» [3, 39]. Дана цитата спонукає до декількох доповнень до думки Виготського. По-перше, ми можемо вивчати й те, що ми безпосередньо не знаємо, але що є присутнім у нашому ставленні до дійсності, отже деяким чином доступно нашій свідомості, але залишається неясним, невизначеним і прямо не-обумовленим, що можна охарактеризувати як «зрозуміле невідоме», тобто доступне розумінню, але не підлегле раціонально-логічній верифікації. У цьому випадку «непрямим шляхом» стає шлях художньої творчості, художньої символізації.

По-друге, «побічність» – типологічна властивість діалогу в його відношенні до свого головного адресата (Третього в діалозі) [5]. Важливість діалогічних форм пізнання зростає у зв'язку зі звертаннями до минулого, що буквально позначається в художньому «діалозі культур» і пояснює свободу стильових реконструкцій, які стають матеріалом творів, «зовсім не схожих» на ті стильові «картини», котрі вони намагались відтворити. Підтвердженням сказаного може служити музичний неокласицизм. По-третє, у цьому випадку також виникає явище «опору» матеріалу й форми, якщо під першим розуміти актуальні для творчої індивідуальності уявлення, погляди, задуми, а під формою – результат втілення їх у конкретній художній конструкції. У такий спосіб виникають передумови до авторського самодіалогу, який парадоксально обумовлюється ідеєю передачі «діалогу культур».

Звідси – важливість «непрямого» внутрішньо-художнього діалогу для індивідуальної свідомості, що вивільняє, упредметнює її глибинний зміст або – у термінах Виготського – «несвідоме». Дослідник відзначає, що найближчі причини художнього ефекту сховані в несвідомому, але в той же час підкреслює, що несвідоме не відділене від свідомості непрохідною стіною, отже, може бути таким же матеріалом усвідомлення й творчої переробки, як і зовнішні сприйняття. Яскравим прикладом подібного усвідомлення прихованих сфер свідомості є творчість М. Пруста й, у цілому, увесь напрямок так званого романного «потоку свідомості». Із закарбуванням «схованого» у свідомості в художній побудові пов'язаний і особливий ефект емансипації героя, образу від автора, що його створює, коли поведінка персонажа виявляється несподіваною для його творця; хрестоматійними прикладами служать доля Тетяни в «Євгенії Онєгіні», що викликала здивування в О. Пушкіна, упертість Анни Кареніної у романі Л.Толстого, яка досягла позитивної оцінки автора всупереч його первісним намірам, взагалі всі випадки, коли художній твір з якогось моменту починає «жити своїм власним життям», розбудовуватися за «своїм власним» розсудом (характерно для романної творчості О. де Бальзака).

Отже, матеріал для митця (письменника, композитора) – не тільки зовнішній життєвий ряд фактів, подій, відносин, досвід художніх віддзеркалень смислу, але й він сам, власна свідомість – внутрішній світ, душа й т. п. Найбільше ясно про таке розуміння матеріалу Л. Виготський пише у зв'язку з питанням про сприйняття мистецтва, припускаючи, що художнє сприйняття носить творчий характер і співавторську спрямованість: «…і сприйняття мистецтва вимагає творчості, тому що й для сприйняття мистецтва недостатньо просто щиро пережити те почуття, яке володіло автором, недостатньо розібратися в структурі самого твору – необхідно ще творчо подолати власне почуття, знайти його катарсис… Мистецтво вносить … лад і порядок у наші витрати душі…» [3, 315, 316]. Не випадкове обговорення катарсису Виготський починає з питання про «свідомість почуття», причому тільки в дев'ятому розділі своєї книги, після більш ніж двохсот сторінок викладу проблем, що ведуть до поняття про катарсис… Властиво, мова йде про відчуження авторського й сприймаючого «Я» від «іншості» художнього твору, що знову повертає нас до презумпції діалогу в концепції М. Бахтіна. Зокрема, Бахтін пише: «В акті розуміння відбувається боротьба, у результаті якої відбувається взаємна зміна й збагачення»; завершує це висловлення Бахтін думкою про предметну орієнтацію розуміння: «Зустріч із великим як із чимось визначальним, тим, що зобов'язує, єднальним – це вищий момент розуміння» [1, 366]. «Зустріч» у поетиці Бахтіна розглядається як хронотопічний мотив, який може отримувати й метафоричне, і символічне застосування, виконує певні композиційні функції (служить зав'язкою, іноді кульмінацією або розв'язкою сюжету), набуває власних антиномічних субмотивів – знаходження – втрата, дізнання – не-дізнання, але Бахтін надає йому універсального культурного значення, вважаючи еквівалентом поняття контакту [2, 247–248]. Найважливіше те, що автор відзначає «високий ступінь емоційно-ціннісної інтенсивності» даного хронотопа [2, 392].

Вищевикладене дозволяє створювати новий контекст для емоційно-афективних характеристик катарсису Виготським, перевести їх на більш високий рівень узагальнення, і, зокрема, дозволяє зрозуміти причину згадування ним думки Аристотеля про те, що поетична мова повинен звучати як «іноземна». Пояснюючи знайдений Ліппсом ефект «психологічної загати» - співафекту в трагічному «враженні», Виготський так його коментує: «я в підвищеному ступені почуваю себе й свою людську цінність в іншому, у підвищеному ступені переживаю, що значить бути людиною…» [3, 263]. «Складне перетворення почуттів», «розумна» художня емоція, «емоційне мислення» розкривається не як протиріччя між позитивною й негативною спрямованістю переживання (трагічного, зокрема), а як подолання повсякденних, розхожих життєвих способів реагування «спеціальними», викликуваними природою й дією мистецтва, як діалог «своє» – «чуже», що обертається відповідною взаємодією «чуже» – «своє» – «зустріччю» із власної відособленістю, несвободою і, одночасно, зі своїм правом на вибір, «вчинок», «участь» у бутті, причетність до інших можливостей… Сказане підводить до обговорення проблеми самосвідомості в роботах Бахтіна, причому дослідник не тільки порушує питання про свободу, що досягається у самосвідомості, а й звертає увагу на специфічний характер цієї свободи – саме як волі смислової, отже дійсної, на відміну від свободи буття, яка є відносною, міняє склад буття, але не його зміст, не будучи творчою силою, легко може стати насильством…

Л. Виготський зв'язує катарсис з зародженням величезної, але невизначеної потреби в якихось діях; Бахтін говорить про зустріч з великим у момент розуміння як із чимось зобов'язуючим. Обидва автори приходять, кожний зі свого боку, до явища мовчання – тиші, для Виготського пов'язаного, насамперед, з таємничістю, трагічної символіки, для Бахтіна – з умовами розуміння знака. На погляд Виготського, головний «інший смисл» трагедії (мова йде про «Гамлета»), «музика трагедії», «простір, заповнений невидимими нитками трагічного», осягається не «відгадуванням», а «відчуттям, переживанням таємничого». Виготський

взагалі не схвалює принцип «тлумачення»: «витлумачити – значить вичерпати, далі читати нема чого» [3, 347]. Розуміння ж припускає, що «…таємницю потрібно прийняти як таємницю. Розгадування – справа профанів. Невидиме – зовсім не синонім незбагненного: воно має інші ходи до душі… «Решта» (головний зміст трагедії) осягається в мовчанні трагедії» [3, 370–371]. Трагічне є такою формою пізнання, яке «потребує захисту й цілющих засобів мистецтва» [3, 349], тобто трагічне мислиме тільки символічно, завжди є «тайнописом». Причиною тому є незавершеність людини в бутті в силу «нав'язаної» їй життєвої гри; недарма Виготський пише: «коли ми разом з героєм починаємо почувати, що він не належить більше собі, що він робить не те, що він робити був би повинен, – тоді саме трагедія вступає у свою силу…» [3, 244]. Таємниця трагедії, за думкою Виготського, обумовлена її «основопричиною» і пов'язана із трагічним станом світу, що перетворює трагедію в якусь «містичну симфонію»: «Ми відірвані від кола, як колись відірвалася земля. Скорбота – у цієї вічної відокремленості, у самому «я», у тому, що я – не ти, не всі навколо мене, що все – і люди, і камінь, і планети – самотні у великій безмовності вічної ночі. І як ми не назвемо безпосередньо, найближчим чином причину трагічного стану: долею або характером героя, ми прийдемо однаково до джерела цього стану: до нескінченної вічної відокремленості «я», до того, що кожний з нас – нескінченно самотній» [3, 492–493]. Важко уявити собі більш ясне, хоча й сформульоване на «іншонауковій символологічній» мові, і широке онтологічне обґрунтування діалогу, що скероване до феномена трагічного; останнє пояснює провідне значення художньої форми трагедії у вивченні катарсису Виготським.

Л. Виготський вказує, що трагедію потрібно закінчити й заповнити у собі, у своєму переживанні – у мовчанні [3, 496]. Але подібна завершеність може розглядатися як умова будь-якого розуміючого діалогу. Істина в діалозі народжується в паузах, у моменти «тиші», у перервах між «говорінням» – висловленнями, дискурсивними побудовами, семантичними синтагмами. Таким моментам перерви – «тиші» сприяє розділення, відокремленість та структурна закінченість окремих висловлень, що входять у діалог. Цілісність висловлення, що дозволяє знаходити в ньому семантичну завершеність, дозволяє осмислювати мовчання як дистанцію між висловленнями, рахувати його умовою діалогу й, відповідно до цього, катартичною умовою художнього (музичного) діалогу. Підтвердження сказаному нами знаходимо в думці Бахтіна: «Мовчання – осмислений звук (слово) – пауза становлять особливу логосферу, єдину й безперервну структуру, відкриту (незавершену) цілісність» [1, 357]. Причому в цьому своєму спостереженні Бахтін вертається до провідної в його поетиці понятійної діалогічної «пари» – завершеність – відкритість, тому що «осмислене слово» – висловлення для нього існують у двох планах: як завершене, висловлення є неповторним, а як залучене до мови – повторюваним, відтак відкритим.

Застосовуючи сказане Бахтіним до музично-творчого процесу, О. Самойленко відзначає, що, у першому випадку, на наш погляд, висловлення існує як внутрішньо-композиційний феномен, тобто в контексті художнього твору. В іншому – воно адресується текстологічним рівням розвитку музики. Взаємодія першого й іншого можна назвати «музичною логосферою» – єдиним логосом музики (див.: [5; 6].

Процес катарсису в музиці здійснюється як функціонально-семантичний діалог композиційних і текстологічних синтагм, що суттєво змінює уявлення про «матеріал», отже і про «форму» у музиці у порівнянні з позицією Виготського. Так, дослідник вважає матеріалом літературного твору «… усе те, що поет обрав як готове – життєві відносини, історії, випадки, побутову обстановку, характери, усе те, що існує до, незалежно, поза «оповіданням» – якщо це зрозуміло й складно переказати своїми словами»; формою же виявляється «розташування цього матеріалу за законами художньої побудови…» [3, 187]. Визнаючи правомірність такого підходу, О. Самойленко вказує на ті його обмеження, що здатні ставати на заваді у музикознавчому аналізі.

По-перше, стосовно музики немає нічого «готового», що існувало б «до» неї, тим більше в «розумному» і «цілісному» вигляді; матеріалом музики може служити тільки вона сама як вже відома система принципів породження художніх знаків, іншими словами, матеріалом музики служать множини її текстових формул, тобто її текстологічні рівні. І в літературі, якщо узяти до уваги ідеї умовного поліфонічного слова Бахтіна, матеріалом є, з певного історичного моменту еволюції словесно-жанрових форм, не сама життєва дійсність, а наявний досвід її літературного відтворення, що й викликає посилений стильовий самодіалог літератури (розкритий Бахтіним у зв'язку з вивченням романного слова, зокрема, на прикладі поетики Достоєвського), типовий саме для «вторинних» жанрових художніх систем [5].

Виходячи з даних визначень художнього матеріалу, формою у її катартичному призначенні, тобто у протиборстві з матеріалом, слід вважати конкретну композиційну побудову – завершений, одиничний твір як «неповторне висловлення», що апелює до множинності тексту як до цілісності, що ніколи не завершується.

У музиці існує певний простір – можливо-дійсний, що відрізняється цим від дійсно-можливої спрямованості одиничної композиційної побудови; перший є передумовою і усвідомлюваним результатом музичної творчості – сукупністю музичних ідеоформ, жанрово-стильових формацій, безособових або, що стали такими, «відвернених», «анонімних» (терміни В. Сильвестрова) і байдужими до конкретних внутрішньо-композиційних призначень. Даний простір слід розглядати як музичний текст. Входячи в конкретно-одиничний твір, даний простір знаходить особливу часову впорядкованість, що трансформує його вихідні семантичні тенденції, обмежує його смислові можливості, здійснює їх вибір як вибір матеріалу, що буде реалізовуватись адекватно новим умовам музичної творчості. Таким чином, музичний твір виявляється не лише частиною історичного музичного контексту, але сам виступає контекстом, що здатний породжувати нові музично-текстові формації. Так чином він постає композиційним провідником художнього «очищення».

Література

1. Бахтин М. Из записей 1970–1971 годов / М. М. Бахтин / / М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986. – С. 355–380.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
3. Выготский Л. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
4. Мамардашвили М. Техника понимания / М. М. Мамардашвили // М. Мамардашвили. Мой опыт нетипичен. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 183–198
5. Самойленко А. Культурологическая концепция диалога М. Бахтина и методологические проблемы музыкознания / А. И. Самойленко // Культурогічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні : [зб. наук. праць]. – К., 1998. – С. 21–36.
6. Самойленко А. Катарсис как эстетическая проблема: дисс. ... канд.. философ. наук. / А. И. Самойленко. – Одесса, 1987. – 203 с.

References

1. Bakhtin M. Iz zapisei 1970–1971 godov / M. M. Bakhtin / / M. M. Bakhtin. Estetika slovesnogo tvorchestva. – M. : Iskusstvo, 1986. – S. 355–380.
2. Bakhtin M. Formy vremeni i khronotopa v romane / M. M. Bakhtin // M. M. Bakhtin. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniia raznykh let. – M. : Khudozhestvennaia literatura, 1975. – S. 234–407.
3. Vygotskii L. Psikhologiia iskusstva / L. S. Vygotskii. – M. : Iskusstvo, 1968. – 576 s.
4. Mamardashvili M. Tekhnika ponimaniia / M. M. Mamardashvili // M. Mamardashvili. Moi opyt netipichen. – SPb. : Azbuka, 2000. – S. 183–198
5. Samoilenko A. Kulturolohycheskaia kontseptsyia dyaloha M. Bakhtyna y metodolohycheskye problemы muzыkoznanyia / A. Y. Samoilenko // Kulturohichna transformatsiia mystetskoi osvity ta aktualni pytannia tvorchoi diialnosti muzykanta v suchasnii Ukraini : [zb. nauk. prats]. – K., 1998. – S. 21–36.
6. Samoilenko A. Katarsis kak esteticheskaia problema: diss. ... kand.. filosof. nauk. / A. I. Samoilenko. – Odessa, 1987. – 203 s.

УДК 782.8

Ковальська Ірина Володимирівна,
старший викладач кафедри сольного співу, здобувач
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ВИТОКИ МУЗИЧНОЇ МОВИ КЛАСИЧНОЇ ОПЕРЕТИ

У статті висвітлюються витоки та шляхи становлення класичного різновиду оперети – віденської оперети, виділяється вальсовість як універсальний стилістичний прототип музичної мови оперети. Визначаються теоретичні передумови виявлення жанрово-стилістичного змісту оперети як музично-театрального явища. Розглядаються критерії первинності та вторинності жанрового матеріалу стосовно композиції й музичної мови музичної комедії – оперети.

Ключові слова: *оперета, музична комедія, жанр, стилістика, вальс, вальсовість.*

Ковальская Ирина Владимировна, старший преподаватель кафедры сольного пения, соискатель Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Жанрово-стилистические истоки музыкального языка классической оперетты

В статье освещаются истоки и пути становления классической разновидности оперетты – венской оперетты, выделяется вальсовость как универсальный стилистический прототип музыкального языка оперетты. Определяются теоретические предпосылки выявления жанрово-стилистического содержания оперетты как музыкально-театрального явления. Рассматриваются критерии первичности и вторичности жанрового материала относительно композиции и языка музыкальной комедии – оперетты.

Ключевые слова: оперетта, музыкальная комедия, жанр, стилистика, вальс, вальсовость.

© Ковальська І. В., 2015

Kovalskaya Irina, Postgraduate Student, Senior Lecturer of the Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Genre and stylistic origins of musical language of the classical operetta

The article deals with the origins and the ways of becoming of a classical variety of operetta - Viennese operetta, waltz stands as a universal stylistic prototype of the musical language of operetta. Theoretical backgrounds for identifying genre and stylistic content as an operetta musical and theatrical event are determined. The criteria of the primary and secondary sense of the genre material with respect to composition and language of a musical comedy – operetta are being considered.

Key words: operetta, musical comedy, genre, style, waltz, and waltzovost.

Визначення своєрідності оперети безпосередньо пов'язане з вивченням жанрової природи та жанрового стану даного феномена. причому не тільки зовнішнього контекстуального, але й внутрішнього музично-інтертекстуального. Текст оперети з його музичної сторони, яка, властиво, і є визначальною в процесі художнього діяння, формується на основі взаємодії первинних і вторинних жанрових факторів, вірніше. у процесі перетворення – переходу перших в інші. Характеристика опорних моментів цього процесу й стає головним завданням нашої статті, обумовленим, у тому числі, тим, що сьогодні оперета або музична комедія є одним з найбільш затребуваних жанрів, знаходить нові свої різновиди й займає стале місце в системі академічної музичної творчості, тобто досягає високого рівня як популярності, так і професіоналізації.

Насамперед, відзначимо, що з погляду діалогу «композитор – слухач» надзвичайно важливою є опора саме на жанровий матеріал як на сукупність норм, відомих прийомів, на звичне та зрозуміле, що дозволяє розраховувати на доступність і визначений характер сприйняття звукового образу. Такими доступними реаліями музики є саме «первинні» музичні жанри, але з врахуванням їх власної історичної динаміки. Незмінним залишається одне: за допомогою жанрів, які набувають значення базових, первинних музичних структур, забезпечується усвідомлене сприйняття музичного звучання і смислове впізнання музики. Саме тому жанр завжди залишається первинним носієм музичного смислу.

Із цього погляду В. Холопова розглядає «жанрове життя музики» або жанри як «життєву вісь музики», утримання «усіх первинних смислів музики» [6, 173], констатуючи явища жанрової поліфонії, жанрової зображальності, жанровій модуляції, жанровій медитації й, нарешті, жанрової інтерпретації. Остання характеризується як виникаюча на виконавському рівні, більше того, Холопова зауважує, що «жанрова інтерпретація» творів природно виникає тільки при виконанні музикантами, що володіють яскравою індивідуальністю [6, 176].

На жаль, В. Холопова не розшифровує поняття «жанрової інтерпретації» з погляду виконавського діалогу. Залишається нез'ясованим, чи йде мова про глибоке розкриття виконавцем специфічних жанрових властивостей даного твору або ж про внесення до музичного вмісту нової жанрової семантики. Однак ясно, що жанровий чинник у музиці – це, насамперед, спосіб інтонування, тобто, будучи процесуальним, він здійснюється в безпосередньому звучанні, залежить від способу й характеру виконання. Не випадково Холопова повертається до теорії жанру у зв'язку з питаннями про виконавську інтерпретацію музичного твору. Автор пропонує системний підхід до змісту виконавської інтерпретації, при якому центральними виявляються такі рівні, як традиція національної виконавської школи, виконавське виявлення музичного жанру, виконавське виявлення музичної форми, специфіка індивідуального виконавського стилю. Одним із загальних понять, що вводяться Холоповою, стає поняття про музичний текст, яке вона розглядає саме у зв'язку з виконавством, тому що текст з'являється в русі від запису до звучання. Нотний текст, письмові нотографічні способи запису музики завжди залишаються неповними, умовними. Нотний текст, за думкою дослідниці, не є художнім текстом; однак, досить умовними є й межі звукового тексту як художнього, оскільки музика існує в різних виконавських варіантах [6, 230–231].

Дослідження В. Холопової дозволяють помітити, що явище тексту в музиці виступає суміжним з поняттям жанру. На дану обставину звертає увагу й М. Арановський, але, на жаль, не розбудовує своє спостереження в контексті усієї концепції своєї роботи (див., напр., [1, 61]). Підхід Арановського дозволяє судити про жанрові ознаки музики як про параметри її текстової єдності, тобто жанрова диференціація музики обертається можливістю її смислового об'єднання. Підхід Арановського можна вважати більшою мірою семантичним; він сам зауважує, що саме семантика спонукала його до «текстового підходу» [1, 318]. Для нас важливим є те, що дослідник розглядає семантику як «явище певної культури. Уся система музики – від звукоряду й звуку до жанрів та особливостей виконавської манери – визначається типом культури, її цінностями, установленнями, її базовими категоріями в сфері світобачення. Отже, семантика – явище історичне в найширшому сенсі цього слова, що включає всі аспекти, пов'язані зі специфікою й розвитком культури» [1, 319].

М. Арановський користується поняттям семантичної інтерпретації як універсальним для функціонування музики й зв'язує процес семантичної інтерпретації з «тиском» культури на сприйняття музики [1, 319–320]. Втім, дане поняття залишається не деталізованим, не підкріплене типологічними характеристиками. Серед таких характеристик центральне місце здатен зайняти жанр, тим більше, що Арановський пов'язує з жанром «шар апріорної знакової інформації». Він пише: «Найбільш чіткі апріорні уявлення в галузі семантики пов'язані з жанром. Як носій соціальної функції твору, жанр перебуває на межі

музичного й позамузичного. Фігурально виражаючись, він відчиняє музиці двері до сфери екстрамузичних значень. Причому там, де жанр пов'язаний з побутом, обрядом, релігійним культом, церемоніалом, тобто традиційними формами участі музики в тих або інших соціальних ситуаціях, зв'язок між музичною функцією та позамузичною виявляється особливо міцним й постійним» [1, 331].

Однієї з останніх музикознавчих робіт, що ставить проблему жанру у зв'язку з явищами діалогу, тексту, семантики, з вивченням музики як особливого типу мислення в цілому, є дослідження М. Бонфельда [2]. Автор відзначає, що категорія жанру переплітається з поняттями роду, виду й стилю, може здатися довільної, не аргументованої. Він справедливо зв'язує посилення інтересу до цієї категорії з іменем М. Бахтіна, що саме собою веде убік вивчення мнемонічних функцій жанру й діалогічного підходу до нього. Жанри важливі як носії певного досвіду й дозволяють зрозуміти художній досвід як переважно смисловий. Тому «пам'ять жанру» – це пам'ять і про форму, і про смисловий зміст, і «воля» жанру є більш владною, ніж авторська, адже вона є волею традиції.

Поняття жанру передбачає той або інший тип змісту, пов'язаний з життєвим призначенням твору. За визначенням Л. Мазеля, В. Цуккермана «Музичні жанри – це роди й види музичних творів, історично складених у зв'язку з різними типами змісту музики, у зв'язку з певними її життєвими призначеннями, з різними соціальними функціями і різними умовами її використання та сприйняття» [3, 22]. Первинні жанри – жанри повсякденної музики – породжені конкретною життєвою обстановкою, практикою їх суспільного побутування. Характерні риси кожного з них пояснюються, насамперед, тими прикладними функціями, завдяки яким вони виникли і які вони постійно, з неминучістю, виконують. Призначення того або іншого жанру часто буває пов'язаним з певним типом руху (праця, танець), особливості якого знаходять висвітлення в ритмі музики. Споконвічні, емоційно-асоціативні зв'язки музики зі звуковою дійсністю частіше й легше всього прослідковуються саме в побутових жанрах. Використані в тих самих або в аналогічних ситуаціях незліченне число раз, ці жанри містять у собі велике узагальнення вікової суспільної практики.

Характерною ознакою первинного музичного жанру є нероздільність творця й виконавця, котрі поєднуються в колективній дії, є тотожними один одному. Ця ж риса відрізняє й жанри музики, призначені для масового виконання, де виконавець і слухач злиті в одній особі. Таким чином, первинні жанри – історична і логічна основа професійної композиторської творчості. У презентованій вторинній музиці вплив ускладнюється, бо вона обирає інші форми, хоча мета діяння залишається колишньою: спочатку індивідуальне почуття через твір музичного мистецтва переростає в суспільне або узагальнюється, виражаючи ту ж потребу катарсису, яка існувала й у первнях сучасного мистецтва. Взаємодія первинних і вторинних жанрів, тісний взаємозв'язок між «повсякденною» та «презентованою» музикою – один з законів розвитку музичної культури.

Музичний твір не може бути естетично дієвим, якщо його мова позбавлена кореню у повсякденному музичному мисленні, у фольклорній і релігійній культурі: властиво, «мова у цьому випадку й не виникне… Образно-змістова визначеність твору завжди пов'язана з конкретним інтонаційно-ритмічним виглядом теми. Художньо значуща тема не може виникнути в уяві композитора поза музично-жанровими традиціями культури. Типи жанрової характеристичності музики, такі, як «речитативність», «пісенність», «танцевальність», виникли саме внаслідок застосування музики в побуті, запам'ятавши історично успішний досвід повсякденного музикування.

Як відомо, С. Скребков виділяв три корінні жанрові типи музичного тематизму, два з яких є історично первинними: декламаційність (умузичнені вигуки, заклики, голосіння і т.д.), танцювальність (точніше – моторність, що включає всі види танцю, маршу, умузичнених трудових рухів), аріозну кантилену, яка виникає на основі двох перших й формується в процесі досягнень музичним мистецтвом своєї художньої самостійності в професійній музиці XVI – XVII ст. [5] «… До цього музика була ритмо-інтонацією, висловленням, вимовою. Тепер вона стала співати, подих став її першоосновою…» [5, 114).

Жанрове позначення – свого роду сигнал для слухачів, що активізує накопичені ними асоціації й певною мірою визначає спрямованість їх сприйняття. Це й пояснює важливість вибору автором того або іншого жанрового матеріалу (прототипу) для свого твору. В основі слухацької інтерпретації лежать об'єктивне начало як слуховий досвід культури – історично визначений, обумовлений досвід музичного сприйняття, також жанрові умови, установки, обстановка сприйняття музики, хоча слухач мимоволі домислює емоційний зміст сприйнятого музичного явища, доповнюючи, переутворюючи його за допомогою власної уяви. Якщо музичний матеріал спроможний дійти до широкої аудиторії, це значить, що він містить асоціативні зв'язки, що виробилися в процесі тривалого суспільного відбору й знайшли первинне вираження в жанрах побутової музики.

Можливість безпосереднього емоційного впливу «другої практики» (поняття К. Монтеверді) професійної музики багато в чому пояснюється опорою на жанри народного та повсякденного музикування. Тривалий історичний відбір виразових засобів завершується формуванням образно-інтонаційної сфери, що втілюється в музичній мові первинних жанрів, а потім входить до духовного життя людської спільноти як повноважний виразник її психології.

Тісна взаємодія «первинних» і «вторинних» жанрів музичного мистецтва, що збагачує та піднімає на новий, більш професійний, щабель перші і надає асоціативної конкретності іншим, привела до відомого зближення їх «жанрового змісту», пом’якшило межу між ними. Для оперети, музичної комедії як досить широкої жанрово-стильової галузі, опора на відомий первинний ужитковий (прикладний) музичний матеріал

залишається обов'язковою непорушною умовою. При цьому особливого значення набувають танцювальні жанрово-стилістичні прототипи а серед них – вальсовість, що стає класичним «знаком», стилістичною емблемою віденської оперети й творчості Й. Штрауса

Пройшовши за кілька десятиліть нелегкий шлях від прикладної музики, повсякденної танцювальності, до одухотвореної симфонічної поеми про танець, віденський вальс досягає у творчості Йоганна Штрауса-сина свого апогею. Штраус першим зрозумів, що тільки в рамках цього жанру нічого нового, оригінального він вже сказати не зуміє. Подальша ж робота в цьому напрямку приведе лише до повторення, небажаних переспівів, а не до збагачення й відновлення віденського вальсу. Тому перед ним постало нове завдання: увести вальс до композиції музично-театральної вистави, зробити його мовою – стилістичною емблемою віденської оперети.

Як справедливо відзначає Є. Мейлих [4], досвід створення пісні-вальсу не захопив Штрауса. «Блакитний Дунай» показав, що виграш від включення людського голосу нейтралізується програшем в сфері симфонічного розвитку. До симфонії він теж не міг звернутися. Якщо в симфоніях Гайдна ще зустрічаються добродушні веселощі, легкий гумор і безтурботне сприйняття життя, то після Бетховена жанр симфонії вимагав втілення великих філософських ідей, загальнолюдських почуттів і думок, глибоких переживань. Симфонія обов'язково потребувала наявності протиборчих сил, взаємовиключних образів. Штраус же був зацікавленим у розвитку одного, цілком визначеного, музично-театрального жанру – музичної комедії. Він прагнув відображати в музиці тільки світле, променисте, радувати, відволікати від похмурих й соціально суперечливих життєвих питань.

Тому головний шлях для Штрауса – шлях творчих пошуків в галузі музичного театру. Тут всебічно розвивався талант Штрауса-пісняра й Штрауса-симфоніста, але на основі стилістики танцювальності. Саме в музично-сценічних творах композитор безпосередньо звертався до тих образів, які сформувалися в його вальсах, польках, кадрилях. Одночасно музичний театр, включаючи вокальний елемент, обов'язково мав на увазі й наявність музичної драматургії, симфонічний розвиток, таким чином, танцювальне начало набувало нової жанрової якості, перетворювалося на діючий структурно-семантичний фактор завершеної розгорнутої музично-театральної композиції.

В 60-ті роки «король вальсу» все уважніше стежить за становленням оперети – жанру, котрий мовби спеціально створений для втілення його нових музично-драматургічних ідей. Ще під час перебування в Парижу Штраус із цікавістю слухав оперети Ж. Оффенбаха, розбудовував свої уявлення про оперету як міжнаціональне явище, а також про маргінальний жанровий характер музичної комедії.

Як відомо, перші оперети І. Штрауса у Росії були зустрінуті без особливого захвату. Невдалими були обидві спроби поставити «Карнавал у Римі», про що дотепно повідомляється в одному з фейлетонів А. Чехова, озаглавленому «Розгардіяш у Римі – комічна чудність в 3-х діях, 5-ти картинах, з прологом і двома провалами» [4, 156]. Тим часом наступна оперета Штрауса – «Летюча миша» – вписала блискучу сторінку в історію віденської оперети та у *жанрову історію музичної комедії*. Донині вона не сходить з театральної сцени й користується визнанням у самої широкої аудиторії.

Танцювальне начало та вальсовість, завдяки розвитку сюжету, повністю виявляють свої значення в другій дії «Летючої миші». Вальс, полька, чардаш, іспанський, шотландський, російський танці переплітаються, зливаючись у єдиний танцювальний потік. І, звичайно ж, перше місце тут належить вальсу (знаменитому вальсу Соль мажор), що є провідним образом усієї оперети, музичним символом «Летючої миші». Швидкий рух захоплює з перших же тактів. Мелодія несеться, немов вихор, кружляється, набирає швидкість, як би намагаючись відірватися від землі, злетіти.

Інше мелодраматичне значення набуває вальсовість у третій дії – жанровій сценці з життя Відня. Ранок після балу; хиткою ходою бредуть пани-гуляки. Приглушені скрипки, кларнети й гобої передають довгий, соковитий позіх. Вальс немов приймає їх у свої обійми, що погойдуються з похмілля, повільно кружляє їх. В характеристиці своїх героїв Штраус повністю відходить від офенбахівських традицій. Тут не зустрінеш ані бурлеску, ані незграбності, ані грубих жартів французьких оперет. Штраус змальовує своїх персонажів м'яко й любовно. Він їх розуміє, співчуває їм і не дуже засуджує за їхні грішки. Навіть у самих невигідних ситуаціях він знаходить для їхнього окреслення теплі, легені фарби.

Повна чарівності застільна пісня Альфреда у фіналі І дії. Її початок нагадує народний лендлер, що поступово переходить у романс, що й завершується одухотвореним розливом мелодії, типової для віденського вальсу. Зате музична характеристика Альфреда в ІІІ акті звучить як явна пародія.

Таким чином, «Летюча миша» – високопрофесійний зразок танцювальної оперети, у якій танець (вальс, насамперед) стає засобом втілення будь-якої ситуації – від мелодраматичної до чисто комедійної. В «Миші» незмірно зросла майстерність Штрауса-музичного драматурга. Сьогодні важко собі представити, що « Кажан», що є прикрасою репертуару кращих театрів миру, не витримала й двадцяти вистав у першому сезоні. Преса зустріла новий твір суперечливо. Поряд із критичними оцінками підкресленої танцювальності оперети й деякої тривіальності окремих мелодій (куплети князя Орловського й Пісня шампанського) лунали голоси, що хвалили старанність, з якої Штраус обробив свою партитуру, його мистецтво інструментовки. Багато театрознавців відзначали, що там, де Оффенбах задовольнився б кокетливим жартом і дотепною вигадкою, Штраус любовно виписує розвинену вокальну партію й будує потужні, насичені музикою фінали.

По-новому прочитав партитуру «Летучої миші» видатний австрійський композитор і диригент Густав Малер (1860–1911), що поставив її в 1894 році. У його трактуванні оперета наближалася до жанру комічної

опери, що, безумовно, відповідало її музичному змісту. На той час, через двадцять років після її появи, «Летюча миша» вже стала класичним зразком віденської оперети. З того часу вона не сходить зі сцени віденської опери. Крім Малера, її ставили найвизначніші німецькі й австрійські диригенти Бруно Вальтер, Фелікс Вейнгартнер, Герберт Караян, ін.

«Летюча миша» – перша вершина в оперетковій творчості Штрауса. Випробування часом довело, що цей твір, задуманий як «легкий» в сюжетно-образному відношенні, заснований на первинних побутових стилістичних-жанрово-стилістичних прототипах, далеко вийшло за межі дивертисментно-розважального жанру завдяки семантичній множинності вальсової стилістики, створеної Штраусом, широті драматургічних функцій музично-вальсових прообразів.

Література:

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
2. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление : (Опыт системного анализа музыкального искусства). – Ч. 1. Тезисы / М. Бонфельд. – М. : МГЗПИ, 1991. – 125 с.
3. Мазель Л. Анализ музыкальных производителей / Л. Мазель, В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.
4. Мейлих Е. Иоганн Штраус / Е. Мейлих. – Л. : Музыка, 1975. – 298 с.
5. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 447 с.
6. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – М. : Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. – 260 с.

References

1. Aranovskii M. Muzykal'nyi tekst. Struktura i svoistva / M. Aranovskii. – M. : Kompozitor, 1998. – 343 s.
2. Bonfel'd M. Muzyka. Iazyk. Rech'. Myshlenie : (Opyt sistemnogo analiza muzykal'nogo iskusstva). –Ch. 1. Tezisy / M. Bonfel'd. – M. : MGZPI, 1991. – 125 s.
3. Mazel' L. Analiz muzykal'nykh proizvoditelei / L. Mazel', V. Tsukkerman. – M. : Muzyka, 1967. – 752 s.
4. Meilikh E. Iogann Shtraus / E. Meilikh. – L. : Muzyka, 1975. – 298 s.
5. Skrebkov S. Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stilei / S. Skrebkov. – M. : Muzyka, 1973. – 447 s.
6. Kholopova V. Muzyka kak vid iskusstva / V. N. Kholopova. – M. : Nauchno-tvorcheskii tsentr «Konservatoriia», 1990. – 260 s.

УДК 785 (477) «20-21 ст»

Кравченко Анастасія Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри теорії,
історії культури і музикознавства
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

ПРОГРАМНІ ОСНОВИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

У статті здійснено аналіз програмних імпульсів камерно-інструментальної творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI ст. Окреслено тенденції взаємодії академічного і сучасного підходів у створенні програмних композицій та виявлено спрямованість еволюції принципів програмності – від традиційних до новітніх форм і прийомів її розкриття, що веде до синтезу мистецтв і підвищує художній потенціал творів камерно-інструментальної музики.

Ключові слова: *камерно-інструментальні жанри, програмна музика, програмність, синтез мистецтв, перфоманс.*

© Кравченко А.І., 2015

Кравченко Анастасия Игоревна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории, истории культуры и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Программные основы камерно-инструментальных сочинений украинских композиторов конца XX – начала XXI веков

В данной статье осуществлен анализ программных импульсов камерно-инструментального творчества украинских композиторов конца XX – начала XXI вв. Очерчены тенденции взаимодействия академического и современного подходов в написании программных композиций и выявлена направленность эволюции принципов программности от традиционных до новейших форм и приемов ее раскрытия, ведущих к синтезу искусств и повышающих художественный потенциал сочинений камерно-инструментальной музыки.

Ключевые слова: камерно-инструментальные жанры, программная музыка, программность, синтез искусств, перфоманс.

Kravchenko Anastasia, Ph.D. in Arts, Lecturer of the Theory, History of Culture and Musicology Department of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Programme basics of chamber music of Ukrainian composers of the end of the XXth – the beginning of the XXIst. century

The article provides an analysis of programme impulses of chamber creative work of Ukrainian composers of the end of the XX – the beginning of the XXI century. New tendencies are described of interaction between academic and contemporary approaches in creating of programme compositions. Trends of evolution of principles of programmes – starting with traditional and up to the latest forms and methods of their disclosure – are discovered. This leads to the synthesis of arts and increases artistic potential of pieces of chamber music.

Key words: chamber genres, programme music, synthesis of arts, performance.

Явище програмності у жанрах камерно-інструментальної музики налічує більш ніж чотирьохсотлітні традиції свого розвитку, що були закладені у добу бароко й класицизму, досягли свого розквіту у творчості композиторів-романтиків та імпресіоністів і на сучасному етапі «отримали найширше втілення у близькому зв'язку з новітніми стильовими напрямами музичного мистецтва» [11, 6]. Динаміка еволюції програмних тенденцій у музичній творчості знаходить своє яскраве виявлення у камерно-інструментальних жанрах, демократичність і виконавська мобільність яких сприяє появі альтернативних програмних композицій на стику взаємопроникнення суміжних видів мистецтв.

У сучасному музикознавстві питання розвитку ідей програмності у творах камерно-інструментальної музики висвітлюється, переважно, в контексті композиторської і виконавської творчості у працях О. Берегової (концептуальні вектори «людина і буття» та «людина і надбуття» в українській камерній музиці), Р. Розенберг, І. Єргієва (ідейно-образний зміст окремих композицій), О. Щербакової (образно-тематичні тенденції та способи виконавської актуалізації програмних творів у жанрі фортепіанного дуету) та ін., а також проблеми реалізації принципів програмності в контексті теорії та методики навчання і професійної освіти підіймаються у роботах К. Цепколенко (методика сценарної розробки музичного матеріалу у класі композиції). Проте розгляд камерно-інструментальної творчості українських композиторів з позицій аналізу типології програмних тенденцій, особливо, щодо творів так званої "нової" музики, написаної на переломі тисячоліть, представлено недостатньо повно, що і обумовлює актуальність обраного ракурсу дослідження.

У статті здійснюється аналіз камерно-інструментальних творів українських композиторів з метою виявлення основних програмних тенденцій та напрямів еволюції принципів програмності від традиційних до новітніх форм і прийомів її розкриття в музичній творчості кінця XX – початку XXI ст. (на матеріалах одеської композиторської школи).

На сучасному етапі функціонування музичної культури України за нових соціоісторичних умов і естетичних запитів суспільства програмні ідеї отримують широкі можливості свого розвитку у камерно-інструментальній композиторській і виконавській творчості. Музичні композиції наповнюються новим програмних змістом, що відображає або транслює певну інформацію і потребує застосування як традиційних, так і новітніх форм своєї актуалізації в музичній практиці. Відповідно до сформованих у процесі музично-історичного розвитку програмних принципів, характерним для камерно-інструментальної музики українських композиторів є використання програмності у її традиційній формі, а саме асоціативному зв'язку з творами літературного, візуального мистецтва або явищ дійсності, що супроводжується словесною вказівкою в музичному тексті на джерело.

Зокрема, як і в попередні епохи «культура доби постмодерну виявляє <…> особливу увагу до одного з феноменів і сутнісних характеристик людського буття – слова» [1, 27]. Тому найчастіше програмними джерелами камерно-інструментальних п'єс виступають артефакти вербальної культури – літературні твори, зміст яких може відображатися як прямо, так і опосередковано (конкретна програмність, програмні назви, епіграфи, авторські ремарки тощо). Так, літературна обдарованість є однією із сторін творчого портрету А. Томльонової (нею написана поетична збірка «Семь нот в тишине», вокальний цикл «Настроение» на власні вірші російською мовою). У камерно-інструментальній музиці композитор тяжіє до контурного моделювання загальної концепції творів, прагнучи не нав'язати, а дати поштовх виконавцю, слухачу до самостійного мислення, уяви, відчуття. Використаний А. Томльоновою епіграф до третьої частини Сонати № 2 (1992) для

скрипки і фортепіано (до речі, єдиний на даний момент випадок введення епіграфів у її камерно-інструментальній творчості) зі сцени аду "Божественної комедії" Данте Аліг'єрі: «А бес Харон взывает стаю грешных, вращая взор как уголья в золе и гонит их, и бьет веслом неспешных» розкриває концепцію сонати, яка автором «мислиться як посттрагічне» [8] – кожному з нас пропонується божественне наближення, але через гріховність, не усвідомлення свого призначення (людина як образ Божий на землі) у фіналі вибрано інший шлях, людина відвертається від благодаті Божої і падає у вічну безодню.

Традиційними програмними першоімпульсами створення композицій виступають й артефакти невербальної культури – твори образотворчих та необразотворчих видів пластичних мистецтв (живопис, графіка, скульптура, архітектура, декоративне мистецтво), враження від яких відбиваються опосередковано за допомогою музичних засобів виразності у творах українських композиторів, де мінімальна програма закладена у назві композиції, наприклад: «Апостоли Петро та Павло. Три етюди на картину Ель Греко» Л. Самодаєвої (2001), «Крізь кристали готичної мозаїки» Ю. Гомельської (2006), «Блики витража» Г. Тихоплав (2012), «Стіна плачу» з триптиху К. Майденберг-Тодорової (2008). Тяжіння до подібного «згортання» програми до мінімальної у лаконічні, ємні назви є типовим прийомом, що має на меті занурити слухача у конкретно окреслене автором поле образів.

Проте на сучасному етапі спостерігається тенденція до використання специфічних смислових назв, що містять багатомірні завуальовані сенси, право пошуку і домислу яких надається слухачеві. Наприклад, паратекстуальність семантичного простору композиції С. Азарової «У крижаній самітності» (2002) стимулює на віднайдення нових сенсів: «як не парадоксально, так названа не сольна п'єса (що відповідало б формальній логіці), але дует. Самітність удвох, у відриві від зовнішнього світу (взаємовідносини партій між собою безконфліктні)? Самітність митця й роздвоєння його свідомості в оточенні байдужої до нього дійсності?» [9, 137]. Закладена автором неоднозначність назви твору у співвідношенні з музичним текстом провокує множинність смислових асоціацій, коли виконавець і слухач дешифрують ці значення, кожен по-своєму уявно вибудовуючи концептуальний простір художнього твору і, таким чином, щоразу виступаючи співучасниками со-творіння композиції, – це є свідомою позицією автора.

Використання смислових, символічних двозначних і, навіть, трьохзначних назв є характерною рисою творчості Ю. Гомельської (зокрема, із 42 камерно-інструментальних творів, написаних нею на даний момент, лише одного разу у ранній період творчості зустрічаємо жанрову назву – Соната для скрипки і фортепіано, 1987 р.), що можна проілюструвати на прикладі своєрідного циклу композицій, створеного між 2003 і 2013 роками, для дуетів флейта–фортепіано, скрипка–віолончель, бандура–баян, баян–фортепіано, об'єднаних спільною назвою «ДіаДема», в яку автор закладає три сенси. По-перше, діадема – це жіноча прикраса; по-друге, Dia – це два, двоє, Demo – від англ. «demonstration», тобто «демонстрація двох» або «демонстрація дуету»; по-третє – дихотомія Діа і Демо мислиться як дуалістичне протиставлення дня і ночі, світла і пітьми, святого і диявола тощо [4]. Зважаючи на смислову «завантаженість» оригінальних назв, у які авторка закодовує основну ідею композицій, в камерно-інструментальній музиці Ю. Гомельська ніколи не використовує епіграфи, ремарки, будь-які інші словесні доповнення, вважаючи, що додатковий смисловий ряд занадто переобтяжить сприйняття твору.

На відміну від попередніх прикладів, де синтез музики та інших видів мистецтв (літератури, живопису тощо) у програмних основах композицій відбувається на ідейно-образному рівні і, як правило, не передбачає спеціального оприлюднення програми, на сучасному етапі виникли нові форми і прийомів розкриття програмності, впровадження яких поступово призвело до виникнення інструментального театру. Ці форми принципово відрізняються від своїх традиційних аналогів, які є їхнім генетичним корінням, тим, що вводяться як частина композиції, яка потребує обов'язкової сценічної інтерпретації, – в результаті відбувається реальне об'єднання різних мистецтв у новий синтетичний вид.

Наприклад, композитори нерідко використовують прийом введення у музичний твір вербальних рядів: співу, наспівування, декламації тексту, шепоту, крику у виконанні інструменталістів задля вирішення конкретних завдань, обумовлених розвитком логіки композиції. Ми виділили вербальні ряди двох типів, перший з яких безпосередньо пов'язаний з розкриттям програми композиції, а другий – передбачає використання тембру голосу людини як додаткового сильнодіючого прийому. Останній тип вербальних рядів прямо не пов'язаний з розкриттям програмності, проте, зважаючи на часте поєднання обох типів вербальних рядів в одній композиції, ми його також розглядаємо.

Застосування вербальних рядів першого типу знаходимо у творі С. Азарової «Asiope» (2004), де на виконуваний музичний текст накладаються розмовні репліки інструменталістів, кожен з яких має свою «роль» (індивідуальний тембр голосу виконавця, особливості вимови тексту), що, за словами композиторки, допомагає їй досягти не тільки потрібного емоційного ряду/емоційної візії, але й вибудувати сюжетну лінію, вести слухача в окресленому авторським задумом напрямі [3]. Л. Самодаєва включає поетичні ряди – вірші В. Хлєбнікова та І. Потоцького у камерно-інструментальні твори «Рондо у стилі Велимира» (1996) та «Строфи» (1997) для дуетів скрипки/читця–баяна/читця та скрипки/читця–фортепіано/читця відповідно. Поетичний текст промовляється виконавцями одночасно із звучанням музики, таким чином відбувається внутрішнє перевтілення музикантів, які, неначе приміряючи акторські маски, розкривають омузичнено-поетичні почуття, думки, образи-символи. У «Рондо» в якості «рефрену виступає речитатив: «"Ногу на ногу заложив, Велимир сидит…"». В цьому експериментальному, глибокому у філософському підтексті творі інструментальна діалогічність доповнюється

вокально-речитативною – на футуристичні вірші В. Хлєбнікова, де першочергове значення надається не конкретиці сенсу того чи іншого слова або речення, а фонемічності звучання окремих складів» [2, 112].

Вербальні засоби другого типу (непов'язані з розкриттям конкретної програми) зустрічаються у камерно-інструментальній музиці, наприклад, у творах Ю. Гомельської, яка часто використовує голос людини саме як тембр, фарбу, що додає барвистості, або, навіть як інструмент, партія якого органічно вплітається у партитуру твору. У визначені автором моменти у п'єсах «Гуцулка-dance» (2006) та «Тріумф адреналіну» (2001) включаються вигуки перкусіоністів задля створення ефекту несподіванки, що значно підвищує емоційно-енергетичний тонус композицій у кульмінаційних точках. У квартеті «Фоніум-фольк» (1995), навпаки, є декілька хвиль наростання напруги, що створюються фактурними і динамічними засобами. В певний момент до цієї хвилі, спочатку майже непомітно, підключаються голоси виконавців, коли піаніст починає наспівувати короткий квазі-фольклорний український мотив, який поступово підхоплюють, вторять і інші учасники ансамблю, таким чином голоси інструменталістів створюють ефект неначе вербальної поліфонії і зливаються з музичними партіями, утворюючи цільний багатошаровий пласт тексту.

Одночасне виконання музичного і вербального тексту може становити технічні складнощі перед інструменталістами і потребує, окрім первинних вокальних/ораторських навиків, відповідної акторської пластичності і гнучкості. Наприклад, «Аум-квінтет» (для саксофона-тенора, фортепіано, скрипки, віолончелі та вокалу без слів, 1993 р.) К. Цепколенко писала як камерно-інструментальний твір у квартетному складі, де партію голосу виконує піаніст/піаністка. Історія створення композиції виросла з ідеї, в основі якої покладена теорія філолога Н. Марра, яка ґрунтується на виокремленні чотирьох звукових сполучень – прадавніх слів, що закладені в основі санскриту та інших старовинних мов. Ці слова проходять по всій партитурі «Аум-квінтету» – спочатку окремі звуки, потім склади і т.д., ілюструючи шлях еволюції мови: «За ідеєю, музика вже була, музика існувала у космосі завжди, а мова зароджувалась», – так описує концепцію твору авторка [5]. Прем'єра композиції у виконанні одеського ансамблю «Фрески» відбулася квартетним складом, де партію голосу виконувала піаністка Т. Кравченко. Проте в процесі подальших репетицій стало очевидним, що контраст інтонаційних сфер вокальної (хоча і без слів) та інструментальної партій піаніста створює значні складнощі для втілення і вже у репертуарі «Камерати» партію голосу співала О. Войнаровська, таким чином, в процесі сценічної практики твір трансформувався з камерно-інструментального у камерно-вокальний чи як характеризує його Р. Розенберг – «новий жанр вокально-інструментального театру» [6].

Поєднання нетипових варіантів синтезу музики і слова, музики й акторської гри, музики і хореографії, атрадиційне використання музичних інструментів та різноманітних аксесуарів створює незвичайні ефекти, підкреслює чуттєво-емоційну ауру та образний зміст творів і виводить жанри з виключно музичної сфери, утворюючи нову, музично-видовищну, театралізовану форму їх функціонування. Поняття «театральності» у нетеатральних за природою жанрах, до яких належать жанри камерно-інструментальної музики, використовується умовно: «мається на увазі один із можливих проявів позамузичного начала, вільного від прямого і неодмінного зв'язку із театральними жанрами, сценою і народженого під впливом видовищних художніх форм, естетики видовища і режисерської творчості» [6] в їх проявах, характерних для мистецтва кінця XX – початку XXI ст.

Прийоми театралізації в камерно-інструментальних творах можуть використовуватись як частково, так і тотально, в останньому випадку музична композиція перетворюється на перфоманс – форму сучасного музичного мистецтва із запланованою сценарною дією, що відображає тенденцію взаємовпливу та взаємопроникнення мистецтв і дозволяє композитору різностороннє впливати на сприйняття та емоційний стан слухацької аудиторії за допомогою як музичних, так і позамузичних засобів.

У 1991 р. К. Цепколенко однією з перших українських композиторів підійшла до створення музичних перфомансів, спираючись на авторську концепцію «сценарної розробки» музичного матеріалу. Новий вид композиції передбачає складання сценарію, де використовується «не загальна розпливчаста ідея, а, в більшій чи меншій мірі конкретності, продумана програма дій, рівнопротяжна музиці, що визначає структуру твору, його формотворчі принципи, зони емоційної насиченості та ін.» [10]. В залежності від рівня деталізації сценарна розробка може бути ідейною, фабульною або літературною і створюватися композитором як одноосібно, так і в «ідейному» співавторстві. Впровадження даного принципу є основою творчого і педагогічного методів К. Цепколенко: «Для мене найголовніше – той сценарій, який вводить автор в ту чи іншу композицію, той світ, що передував її створенню, щоб це не було формально», – каже композиторка [5].

Апробацію сценарності в жанрах камерно-інструментальної музики К. Цепколенко здійснила ще у 80-х роках (ідейна сценарність – «Славлення чотирьох стихій», фабульна – «Театральна соната», літературна – «Історія флейти-пуританки»). Проте найповніше потенціал сценарної розробки розкрився у 90-х–2000-х роках у перфомансах К. Цепколенко для різних ансамблевих складів, таких як: «Нічний преферанс» – «Гра в карти № 3» (1991), «Флеш-рояль» – «Гра в карти № 1» (1992), «Блукання у просторі трикутника» (1994), «Принцеса» (1996), «Кабіна для восьми» (2002), «Після нічиєї» (2005). Твори з циклу «Гра в карти» К. Цепколенко ще не маркує як перфоманси, проте «безумовно, це музичний театр. Виконавці – чотири музиканти, актор і, звичайно, антураж – наприклад, карти, пістолети, шампанське і т.д. Головна ідея циклу – значення гри у житті людини. Гра в карти у цьому перфомансі – як загальний образ, як символ» [7, 75].

Серед вищеперерахованих перфомансів нещодавно введений в українську музичну практику (Київ, 29.09.2014 р.) твір "Після нічиєї" для диригента (wistle, 2 bng, w-bl), флейтиста (picc, fl, alt.fl), кларнетиста (es-cl,

cl, b-cl), скрипаля та віолончеліста. Концептуальний синопсис перфомансу був написаний К. Цепколенко на замовлення FIFA в канун Чемпіонату світу з футболу 2006-го року (за пропозицією керівника ансамблю "Sur Plus" Джеймса Ейвері). Музична сцена, за задумом композиторки, перетворюється на футбольне поле, диригент – на рефері (зі свистком і перкусією), музиканти – на форвардів (флейтист і кларнетист) та воротарів (віолончеліст та скрипаль) різних команд (А і В), що зійшлися після нічиєї у вирішальних пенальті (дуель-дуети, які знаходяться візаві). Сценарій перфомансу докладно описує просторові переміщення: як гравці розбігаються, б'ють у ворота, як жестикулює рефері. З кожним ударом пенальті флейтист і кларнетист змінюють інструменти, музика передає емоційно-психологічний стан гравців різних команд – напруга, хвилювання, розчарування поразки, радість перемоги. Емоції не вщухають навіть після завершення поєдинку, коли у п'ятому постлюдійному розділі перфомансу рефері-диригент намагається заспокоїти гравців-музикантів, проте вони продовжують грати навіть після відходу рефері з футбольного поля-сцени. Цікавою деталлю композиції є використання в партитурі динамівського футбольного гімну, інтонації якого ледве помітно вкрапляються в орнамент першої частини, де серед руху 16-ми проходить ця повторювана тема. Перфоманс "Після нічиєї" став "музичною візитівкою" Чемпіонату і був презентований у всіх містах Німеччини, де проходили футбольні матчі, причому разом з виконавцями подорожувала і спеціальна конструкція залу у вигляді великого м'яча, всередині якого відбувалася дія [5].

Наприкінці XX – на початку XXI ст. музичний перфоманс як синтетичний вид мистецтва набув значної популярності у публіки. Твори камерно-інструментальної музики стали виразниками подібних альтернативних форм музичного мистецтва завдяки притаманній камерним жанрам унікальній програмній специфіці, демократичності і виконавській мобільності, що дозволило композиторам впроваджувати сценарні, активно-дієві форми спілкування зі слухацькою аудиторією, таким чином, задовольняючи потреби різних верств соціуму в демократичному, всеохоплюючому відображенні і пізнанні навколишньої дійсності.

Отже, аналіз програмних імпульсів камерно-інструментальних творів композиторів України кінця XX – початку XXI ст., окреслює тенденції взаємодії академічного і сучасного підходів у створенні програмних композицій, а саме використання програмності у її традиційній (асоціативний зв'язок з артефактами вербальної та невербальної культури або явищами дійсності) та нетрадиційній формі (об'єднання різних мистецтв у новий синтетичний вид шляхом синтезу музики, слова, театру, акторської гри, хореографії тощо). Спрямованість еволюції принципів програмності на проникнення у галузь суміжних мистецтв підвищує художній потенціал камерно-інструментальних композицій, що найбільш яскраво виявляється у синтезі музики і слова (традиційний синтез – програмні основи, епіграфи, ремарки; нетрадиційний – озвучувані вербальні ряди двох типів) та у синтезі музики і театру – привнесення театральності у нетеатральні за природою жанри (традиційний – емоційність, артистичність, використання цільових жестів і пантоміміки; нетрадиційний – перетворення музичного твору на квазі-театральну виставу – музичний перфоманс).

Література

1. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-х – 90-х рр. XX сторіччя: дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. М. Берегова. – К., 2000. – 204 с.
2. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» – феномен світового мистецтва / І. Д. Єргієв. – Одеса : Друкарський дім, 2008. – 168 с.
3. Інтерв'ю з Азаровою С. А. від 30.04.2014. – Текст зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.
4. Інтерв'ю з Гомельською Ю. О. від 28.03.2014. – Аудіо-запис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.
5. Інтерв'ю з Цепколенко К. С. від 03.05.2014. – Аудіо-запис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.
6. Розенберг Р. К проблеме театральности в творчестве композиторов Одессы / Р. Розенберг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-rozenberg-teatral.html
7. Розенберг Р. Одесская композиторская школа: К 100-летию основания Одесской композиторской школы и 75-летию Одесского отделения НСКУ : [монография] / Римма Розенберг. – Одесса : Астропринт, 2013. – 328 с.
8. Русяєва М. В. Інтерв'ю з Томльоновою А. С. від 25.07.2013. // [Електронний ресурс] – Копія інтерв'ю надіслана Русявою М. В. і зберігається в особистому архіві Кравченко А. І.
9. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика : навч. посіб. для вищих навч. закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації / Сумарокова В. Г. та ін. – Одеса: ВМВ, 2009. – 160 с.
10. Цепколенко К. Сценарная разработка музыкального материала (авторская методика обучения в классе композиции) / К. Цепколенко // Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica» [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkolenko-ped.html
11. Щербакова О. К. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. К. Щербакова. – Одеса, 2012. – 18 с.

References

1. Beregova O. M. Tendentsii postmodernizmu v kamernyh tvorah ukrajinskyh kompozytoriv 80-h – 90-h rr. XX storichchia: dis. … kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / O. M. Beregova. – K., 2000. – 204 s.
2. Jergijev I. D. Ukrajinskyi "modern-bajan" – fenomen svitovogo mystetstva / I. D. Jergijev. – Odesa : Drukarskyi dim, 2008. – 168 s.
3. Intervju z Azarovoju S. A. vid 30.04.2014. – Tekst zberigajetsia v osobystomy arhivi Kravchenko A. I.
4. Intervju z Gomelskoju J. O. vid 28.03.2014. – Audio-zapys i tekst zberigajutsia v osobystomy arhivi Kravchenko A. I.
5. Intervju z Tcepkolenko K. S. vid 03.05.2014. – Audio-zapys i tekst zberigajutsia v osobystomy arhivi Kravchenko A. I.
6. Rozenberg R. K probleme teatralnosti v tvorchestve kompozitorov Odessy / R. Rozenberg [Elektronnyi resurs] – Rezhum dostupa: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-rozenberg-teatral.html
7. Rozenberg R. Odesskaya kompozitorskaya shkola: k 100-letiyu osnovaniya Odesskoi kompozitorskoi shkoly I 75-letiyu Odesskogo otdeleniya NSKU : [monografiya] / Rimma Rozenberg. – Odessa : Astroprint, 2013. – 328 s.
8. Rusyaeva M. V. Intervju z Tomlionovoju A. S. vid 25.07.2013. // [Elektronnyi resurs] – Kopiya intervju nadislana Rusyaevoyu M. V. i zberigayetsya v osobystomy arhivi Kravchenko A. I.
9. Suchasne violonchelne mystetstvo: estetyka, teoriya, praktyka : [Navch. posibnyk dlya vyschyh navch. zakladiv kultury i mystetstv III–IV rivniv akredutatsii.] / Sumarokova V. G. ta in. – Odesa: BMB, 2009. – 160 s.
10. Tcepkolenko K. Scenarnaya razrabotka muzykalnogo materiala (avtorskaya metodika obucheniya v klasse kompozitcii) / K. Tcepkolenko // Periodychnyi internet-zhurnal «Musica Ukrainica» [Elektronnyi resurs] – Rezhum dostupu: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkolenko-ped.html
11. Scherbakova O. K. Programni osnovy zhanrovo-styliovoji formy fortepiannogo duetu : avtoref. dis. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva : spec. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / O. K. Scherbakova. – Odesa, 2012. – 18 s.

УДК: 782.1+784.95/.96

Носуля Анатолій Валентинович,
в.о. доцента кафедри сольного співу,
здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ТА ПРИНЦИПИ ФОРМОУТВОРЕННЯ У КАМЕРНІЙ ОПЕРІ НА РУБЕЖІ XIX–XX СТОЛІТЬ

Стаття присвячена розробці теоретичних питань побутування сучасної опери в умовах складної та суперечливої картини художніх процесів сьогодення. Розглядається динамічна взаємодія оперного мистецтва з суміжними жанрами і процес взаємопроникнення в оперу елементів, характерних для інших жанрових форм, що є однією з найбільш загальних ознак розвитку музики у XX столітті та призводить до виникнення оперних творів змішаного типу. Вивчається жанрова специфіка та принципи формоутворення в камерній опері на рубежі XIX–XX століть.

Ключові слова*: камерна опера, жанр, камернізація, принципи формоутворення, оперна драматургія.*

Носуля Анатолий Валентинович, и.о. доцента кафедры сольного пения, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Жанровая специфика и принципы формообразования в камерной опере на рубеже XIX–XX веков

Статья посвящена разработке теоретических вопросов бытования современной оперы в условиях сложной и противоречивой картины художественных процессов настоящего. Рассматривается динамическое взаимодействие оперного искусства со смежными жанрами и процесс взаимопроникновения в оперу элементов, характерных для иных жанровых форм, является одним из наиболее общих признаков развития музыки в XX веке, что в свою очередь приводит к возникновению оперных произведений смешанного типа. Изучается жанровая специфика и принципы формообразования в камерной опере на рубеже XIX–XX веков.

Ключевые слова: камерная опера, жанр, камернизация, принципы формообразования, оперная драматургия.

© Носуля А. В., 2015

Nosulya Anatoliy, Postgraduate Student, Associate Professor of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Genre specificity and formation principles in the chamber opera at the turn of XIXth-XXth centuries

The article deals with the development of theoretical issues of existence of the contemporary opera under the conditions of a complex and contradictory picture of the artistic processes of the present. Opera has a special place among a lot of arts that had the most intensive development and a significant upgrading in the XX century. In general, the XX century was a period when the conceptions of the opera genre and its boundaries were substantially revised. Reflections on this topic leads to the fact that some researchers of the opera art offer to abandon the term "opera" and replace it with a more volume concept "musical theater". It is explained by the fact that a significant part of the opera performances, written in the XX century does not meet the criteria of the genre, which were used for the opera for a long period of time.

Key words: chamber opera, genre, chambernization, formation principles, and opera dramaturgy.

Розробка теоретичних питань побутування сучасної опери в умовах складної та суперечливої картини художніх процесів сьогодення є важливим і водночас складним дослідницьким завданням. Серед багатьох мистецтв, які одержали найбільш інтенсивний розвиток і суттєве відновлення у XX ст., опера займає особливе місце. У сучасних музикознавчих дослідженнях проблема камерних інструментальних жанрів неодноразово ставала предметом вивчення, підтвердженням чого можуть служити роботи І. Польської. Однак робіт, спрямованих на вивчення камерної опери як самостійного жанрового явища, недостатньо, що й пояснює актуальність і особливу важливість вибраного дослідницького напрямку.

Важливою складовою еволюції камерної опери, або як її іноді визначають – опери малої форми, стає збагачення її музично-драматургічних принципів за допомогою залучення прийомів, характерних для театральних, або інструментальних жанрів. Крім того, багато дослідників відмічали кризовий стан оперного мистецтва на рубежі XIX-XX ст. Наприклад, існувала думка, що падіння інтересу до жанру опери з боку слухацької аудиторії можна пояснити ускладненням музично-драматичного змісту оперних творів. Відомий музичний критик і композитор рубежу XIX-XX ст. В. Каратигін зазначав, що опера є «мистецтвом минулого, почасти сьогодення» [3, 160], тим самим немов відмовляючи опері в можливості подальшого існування. Дослідник пояснював свою позицію тим, що у давнину функції та художні завдання музики та драми збігалися, але протягом часу лінії їх розвитку розійшлися. Натомість був встановлений більшою або меншою мірою паралелізм музики та драми, «тільки нині паралельні лінії усе далі й далі відсуваються настільки, що важко охопити одним естетичним поглядом і музику, і драму» [3, 161–162].

На початку XX ст. В. Каратигін вважав, що у майбутньому має бути подальша специфікація мистецтв, подальше розсування паралельних вражень від музичної драми. «І настане день, коли опера як форма музично-драматичної рівноваги відійде в сферу переказів або, принаймні, для вершків музичної інтелігенції стане явищем неприйнятним» [3, 162]. Але все ж таки дослідник залишає можливість й оптимістичного сценарію у подальшому розвитку оперного жанру, пов'язаного з суттєвим жанровим оновленням та залученням нових (або відновленням старих) прийомів драматургічного розвитку. Сьогодні, коли пройшло більш, ніж сто років з моменту написання цих слів, ми можемо констатувати, що оптимістичні припущення В. Каратигіна здійснилися, тому що саме на рубежі XIX-XX ст. відбувається процес інтенсивного жанрового відновлення. Підтвердженням цього служать десятки оперних творів, що з'явилися в цей період у творчості представників різних національних шкіл, причому ці твори сьогодні розглядаються як класичні взірці оперного жанру.

Загалом XX століття стало періодом, коли суттєво переглядаються уявлення про те, що саме можна назвати оперою, і де пролягають межі цього жанру. Пояснюється це тим, що значна кількість оперних творів XX ст. не відповідають жанровим критеріям, які раніше застосовувалися до жанру опери. Динамічна взаємодія оперного мистецтва із суміжними жанрами та процес взаємопроникнення в оперу елементів, характерних для інших жанрових форм є однією з найбільш загальних ознак розвитку музики у XX ст. Так, опера зближається з ораторією, кантатою, камерними вокальними та інструментальними жанрами. Крім того, у ній використовуються елементи пантоміми, різних театрально-сценічних форм, кінематографії. Тобто, від камерної музики опера запозичує рівноправність діючих елементів, «економію й найтоншу деталізацію мелодійних, інтонаційних, ритмічних і динамічних виразних засобів, митецьку й різноманітну розробку тематичного матеріалу» [4]. Отже, у процесі більш, ніж чотиривікового розвитку опери були сформовані безліч жанрових типів та історичних моделей опери, різновидів, які так чи інакше втілюють специфіку даного виду мистецтва.

Тому, при вивченні оперного твору слід ураховувати кілька важливих аспектів, які дозволять розглянути явище у всій повноті. Так, вивчення опери неможливо без виявлення історії становлення даного жанру, що робить історичний аспект украй важливим при вивченні будь-якого оперного твору. Крім застосування жанрового визначення – камерна опера, у багатьох музикознавчих дослідженнях даний різновид визначається як опера малої форми, тим самим розмежовуючи явища опери великої та малої форми. На наш погляд, поняття «камерний» виявляється доречним для відбиття специфічних ознак невеликого оперного твору, де явище камерності стає визначальним у якості вираження його хронотопічних властивостей. Окрім обмеження просторово-часових параметрів, важливе місце у формуванні жанрового різновиду займає лаконічне сценічне втілення з відмовою від видовищності й масштабності, характерних для багатоактного різновиду опери, а також із залученням незначної кількості виконавців (іноді вокальна складова опери може бути

доручена лише одному співакові).

Автори музикознавчих робіт, у яких аналізується оперна творчість з позиції тенденції камернізації, найчастіше зосереджують свою дослідницьку увагу на вивченні драматургічних і формотворчих принципів. У більшості випадків музикознавці досліджують заголовки і підзаголовки, дані самим композитором, звичайно, поглиблюючи при цьому вивчення культурного контексту, що сприяв створенню конкретного твору.

У працях Р. Розенберг [5] та О. Селицького [6] розглядаються тенденції камернізації. Зокрема, робота О. Селицького торкається вивчення специфічних рис моноопери, розглядаючи в цій якості опери з мінімальною кількістю учасників – одним або двома. Головним предметом дослідження Р. Розенберг стає визначення жанрової специфіки оперних творів П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова, Ц. Кюї та ін., які дослідниця пропонує класифікувати як особливий різновид оперного жанру – оперу малої форми. Під даним жанровим різновидом Р. Розенберг має на увазі оперні твори «зі стислою, концентрованою дією при відповідно обмеженій кількості персонажів. Звичайно, в основі таких опер лежить тільки одна сюжетна лінія, побічні ж лінії або відсутні, або ескізно намічені» [5, 111]. Серед інших рис опери малої форми автор називає відсутність епізодів побутових сцен, «... загостреність уваги на тонких відтінках переживань героїв, на деталях»; більш ретельний і раціональний підхід до тематизму, зростання ролі оркестру зі збільшенням значення й ролі оркестрових епізодів та лейтмотивних характеристик [5, 115–117]. Таким чином, можна виявити два традиційні підходи до визначення феномена камерності в оперному мистецтві. У першому випадку головними показниками камерності опери слугує система зовнішніх ознак, а саме одноактна будова, скорочений або мінімальний оркестровий склад, обмежена (або зведена до одного-двох) кількість діючих осіб. В іншому випадку до визначальних ознак входять внутрішні складові опери, серед яких концентрація дії, перевага наскрізного розвитку, близькість до розвитку у традиційних інструментальних формах і т.д.

У кінці XIX ст. камерна опера стає самостійною поряд з іншими різновидами оперного жанру та рівноправною одиницею, зберігаючи цей статус аж до сьогодення. Найбільш показовими рисами камернізації оперного жанру можна назвати її психологічну спрямованість з прагненням передати складний і суперечливий внутрішній світ героїв. Найчастіше композитори створюють концепцію рефлексуючої людини та відчуття протистояння особистості оточуючому світу.

На рубежі XIX-XX ст. у західноєвропейському оперному мистецтві в цілому і в камерній опері зокрема відчувається суттєвий вплив з боку таких художніх явищ, як експресіонізм та неокласицизм. У значній мірі ці протилежні за естетичними принципами течії в мистецтві об'єдналися в єдиному протистоянні проти реалістичних естетичних принципів в опері так само, як і вагнерівським оперним традиціям. Так, психологічна напруженість, безперервне нагнітання тривожного передчуття в комбінації із принципами експресіоністської оперної драматургії проявляються в монодрамі «Очікування» А. Шенберга. У творі композитор використовує скорочений склад оркестру, що характерно для загальної тенденції камернізації, і оркестр-ансамбль із його скупими, але диференційовано виразними фарбами привертає значну увагу, ніж повний оркестровий склад романтичного типу.

В італійському оперному мистецтві початку XX ст. спостерігається звернення до літературних першоджерел і образів, типових для оперного мистецтва попередніх епох. Так, одним із найпоширеніших і затребуваних у мистецтві даного періоду стає звернення до міфологічної теми в комбінації із традиціями commedia dell'arte, прикладом чого може слугувати творчість Дж. Ф. Малипьєро. Серед його оперних творів найцікавішими для нас можуть бути цикли оперних мініатюр «Орфеїди», що складаються з трьох частин – «Смерть масок» («La morte dellemaschere»), «Сім пісень» («Sette canzoni»), «Орфей, або Восьма пісня» («Orfeo, ovvero L'ottava»). У даному циклі, наприклад, у другій частині «Сім масок» номера вирішені як окремі моноопери, пов'язані спільністю музичного матеріалу, зберігаючи при цьому повну автономність і самостійність сюжетних ліній.

У французькому оперному театрі початку XX ст. можна виділити камерні опери Д. Мійо «Страждання Орфея» і «Бєдний матрос», а також цикл оперних мініатюр («опери-хвилинки», за його власним визначенням), написаний на основі пародійного переломлення міфологічних сюжетів – «Викрадення Європи», «Покинута Аріадна» і «Звільнення Тезея».

Загалом художньо-естетична тенденція камернізації оперного жанру є результатом прагнення з боку композиторів максимально точно передати внутрішній психологічний стан персонажів опери, спробувати обґрунтувати й мотивувати їхні вчинки. У цьому можна спостерігати найбільш показову відмінність від великомасштабних оперних творів, де психологічні стани героїв відбивають попередня оперно-сценічна дія та у значній мірі визначають наступне розгортання оперного тексту. Інакше кажучи, у багатоактних операх будь-які психологічні прояви підготовлені й пояснюються попереднім музично-сценічним матеріалом, і, у свою чергу, визначають подальший розвиток твору. У камерній опері немов робиться відбиток, зліпок психологічного стану героя в конкретний момент часу. Тому в театрально-сценічній реалізації передача внутрішнього конфлікту найчастіше відбувається через колізії головної діючої особи, що виступає частіше в ролі єдиного героя, у якому зосереджений діючий початок. Це підтверджується низкою оперних творів, у яких ми можемо спостерігати або гранично скорочений склад персонажів, або скорочення складу діючих осіб до однієї. У цілому, можна зазначити, що у камерній опері характерною ознакою є увага до «внутрішньої людини», за М. Бахтіним, із властивим для неї поліфонічним зіставленням «контрастных неслиянных голосов» [1, 293]. Особливо відзначимо позицію М. Бахтіна, який указує, що збагнення «глибин душі людської» неможливе на шляху

«овнешняюще-завершального» дослідження, оскільки «овладеть внутренним человеком, увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа, нельзя овладеть им и путем слияния с ним, вчувствованием в него. Нет, к нему можно подойти и его можно раскрыть – точнее, заставить его самого раскрыться – лишь путем общения с ним, диалогически» [1, 293]. Загальні драматургічні принципи камерної опери пов'язані, з одного боку, з концентрацією сюжету навколо однієї лінії дії, що яскраво контрастує з багатоплановими сюжетними лініями, які вибудовуються у великій опері. З іншого боку, у камерній опері спостерігається максимальна емоційно-психологічна насиченість, яка часом перевершує за своїм напруженням зразки багатоактної опери.

Аналізуючи камерні опери означеного періоду, можна дійти висновку, що камерна опера є твором, обмеженим за часом звучання, у якому використані порівняно стислі музично-виразні засоби з мінімум діючих персонажів. У переважній більшості випадків у досліджуваних зразках спостерігається відсутність хору та балету, а оркестр може бути представлений як камерним складом, так і повним. Сюжетна лінія відрізняється лаконічністю, простотою; відсутні як різкі сюжетні повороти, так і розвиток побічних сюжетних ліній. Найчастіше спостерігається одноплановість сценічної інтриги, в основі якої лежить одна ідея, заявлена в невеликій за розмірами експозиції. Найчастіше передбачається, що слухачеві має бути відомий сюжет, а тому увага може бути сконцентрована на музичній стороні. Також можна спостерігати майже повну відсутність балетних сцен і замкнених номерів, тобто переважно використовуються принципи наскрізної дії та речитативно-аріозні форми. Крім того, у камерних операх зростає роль оркестру та оркестрових номерів, які сприймаються найчастіше як основні музичні характеристики персонажів. Звідси виникає концентрований виклад тематичного матеріалу й залучення принципів формоутворення, більш властивих для інструментальної музики. Основою вокальної мови персонажів стає декламаційний або речитативно-аріозний стиль, який має величезні можливості у втіленні емоційно-рефлексуючих станів людської душі. Вивчаючи принципи драматургічної будови в камерних оперних творах, слід зазначити, що камерна опера втягує у своє коло художньо-виразних і образно-смислових засобів ряд ознак, які належать суміжним художнім явищам. Прикладом може служити традиційна для опери комбінація драми й музики, однак драма з'являється в трохи оновленому вигляді, а саме у вигляді використання принципів «нової драми». Дослідження останніх років, у яких розглядається явище «нової драми», вказують на особливе розуміння конфлікту і його оновлене трактування, у якому формується «новий просторово-часовий континуум, що відрізняється двошаровістю». Події творів «відбуваються в сьогоденні, але проектуються на все людське життя» [2, 156].

Таким чином, можна визначити властивості, які характеризують «нову драму», а через неї пояснити процеси, що відбуваються в камерній опері. Так, для творів даного типу характерне розширення меж часу та простору, що приводить до дискретної, розірваної композиції в камерних операх. Побутова сторона може бути присутньою, але вона відсунута на другий план і є лише обрамленням дії. Фінальні сцени, як правило, не вносять ясності у представлене дійство, а скоріше залишаються відкритим текстом.

Показовою й важливою властивістю, що характеризує як твори «нової драми», так і камерні опери, є ослаблення єдності простору та часу в комбінації з посиленням єдності дії. У «новій драмі» посилення єдності дії здійснюється за рахунок скорочення кількості діючих осіб, яке зводиться часом до одного головного героя (оповідач у монодрамі). Це може бути співвіднесене з ідентичними процесами в камерній опері, у якій так само кількість задіяних в опері персонажів може бути зведена до однієї діючої особи (як у моноопері). Самі ж події, що розгортаються в «новій драмі» або камерній опері являють собою ряд життєвих ситуацій, фрагментів, немов вирваних з нескінченної низки подій, що дуже ріднить ці два явища. У цілому спрямованість драматургічної розв'язки можна представити як емоційно напружене висловлення, як «елемент душі», що зачіпає не тільки особисто героя твору, але й найбільш хвилюючі сторони життя соціуму. Водночас, ураховуючи комплекс загальних для камерних опер структурно-композиційних принципів, майже кожний приклад камерної опери має унікальні риси, властиві тільки йому, які не повторюються в інших творах того ж самого композитора. Таким чином, розвиток оперного жанру на рубежі XIX-XX ст. і протягом XX ст. призводить до формування двох напрямків у рамках тенденції камернізації – камерної опери та моноопери в її всіляких варіантах. Камерна опера являє собою невеликий за обсягом оперний текст, у якому задіяний у більшості випадків камерний склад оркестру. Це жанрове визначення типу оперного твору застосовується як до взірців кінця XIX – початку XX ст. («Мавра» І. Стравінського, «Поворот гвинта» Б. Бріттена), так і до творів більш пізнього періоду («Вітамін росту» Л. Десятникова, «Доля Доріана», «Кухонна симфонія» К. Цепколенко, «Божественна Сара» Ю. Гомельської).

Моноопера як сформована жанрова одиниця виникає у XX ст., а розвиток музичної драматургії даного жанру та побудова її сюжетно-дієвого рівня пов'язані з розкриттям образу однієї діючої особи. До такого типу опер можна віднести твори «Щаслива рука» та «Очікування» А. Шенберга, «Людський голос» Ф. Пуленка, «Записки божевільного» Ю. Буцко, «Щоденник Ганни Франк», «Листа Ван Гога» Г. Фрида, «Очікування» М. Таривердиева, «Між двох вогнів» і «Сьогодні ввечері «Борис Годунов»» К. Цепколенко (дані твори визначаються К. Цепколенко як міні-моноопери).

Таким чином, шлях розвитку музичної культури у XX ст., взаємодія академічного музичного мистецтва із суміжними видами мистецтв, кінематографом, масовими музичними жанрами призвело до змішування різних оперних і сценічних форм, розмивання границь жанру і як наслідок до створення принципово нових типів опери. Для мистецтва XX ст. характерною рисою є багатофункціональність і навіть універсальність сучасної

композиторської творчості. Жанрові модифікації опери – камерна опера та моноопера – практично витісняють багатоактну оперу в її традиційному розумінні, що підтверджується численними експериментами у цьому напрямку та виникненням принципово нових оперних форм.

Література

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.
2. Екабсонс А. В. Принципы воссоздания локально-темпорального континуума в «Новой драме» рубежа XX-XXI века / А.В. Екабсонс // Молодой ученый. – 2012. – №7. – С. 156–158.
3. Каратыгин В. Г. Драма и музыка / В.Г. Каратыгин // Алконост : Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. – СПб., 1911. – Кн. 1. – С. 142–171.
4. Раабен Л. Н. Камерная музыка / Л. Раабен // Музыкальная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа – http://enc-dic.com/enc_music/Kamernaja-Muzyka-3128/
5. Розенберг Р. Русская опера малой формы конца XIX – начала XX века : дисс… канд. искусствоведения : 17.00.03 / Римма Марковна Розенберг. – Л., 1967. – 249 с.
6. Селицкий А. Современная советская моноопера. Истоки. Вопросы специфики жанра : дисс… канд. искусствоведения : 17.00.03 / А. Селицкий. – М., 1981. – 188 с.

References

1. Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo / M. M. Bakhtin. – M. : Sovetskaia Rossiia, 1979. – 320 s.
2. Ekabsons A. V. Printsipy vossozdaniia lokal'no-temporal'nogo kontinuuma v «Novoi drame» rubezha XX-XXI veka // Molodoi uchenyi. – 2012. – №7. – S. 156–158.
3. Karatygin V. G. Drama i muzyka // Alkonost : Sbornik pamiati V. F. Komissarzhevskoi. – SPb. – 1911. – Kn. 1. – S. 142–171.
4. Raaben L. H. Kamernaia muzyka / L. Raaben // Muzykal'naia entsiklopediia [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa – http://enc-dic.com/enc_music/Kamernaja-Muzyka-3128/
5. Rozenberg R. Russkaia opera maloi formy kontsa XIX – nachala XX veka : diss… kand. iskusstvovedeniia : 17.00.03 / Rimma Markovna Rozenberg. – L., 1967. – 249 s.
6. Selitskii A. Sovremennaia sovetskaia monoopera. Istoki. Voprosy spetsifiki zhanra : diss… kand. iskusstvovedeniia : 17.00.03 / A. Selitskii. – M., 1981. – 188 s.

УДК – 78.03

Олейник Олександр Леонідович,
заслужений артист України, в.о. професора,
проректор Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової

СИМВОЛІСТСЬКІ ВИТОКИ ТВОРЧОСТІ І. СТРАВІНСЬКОГО В ДЕТЕРМІНАЦІЇ ВИРАЗНОСТІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ СОЛО БАЛЕТУ «АГОН»

Стаття присвячена проблемі «дематеріалізації» музичної виразності у XX ст. через відсторонення оперного інструментального вокалу струнних смичкових на користь «пуантилізму» щипкових інструментів. Останні споріднені з традиційними інструментами Сходу та європейського Середньовіччя.

Ключові слова: *символізм, символіка, тембр-інтонація, жанр балету, стиль у музиці.*

Олейник Александр Леонидович, заслуженный артист Украины, и.о. профессора, проректор Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Символистские источники творчества И. Стравинского в детерминации выразительности инструментальных соло в балете «Агон».

Статья посвящена проблеме «дематериализации» музыкальной выразительности в XX веке посредством отстранения оперного инструментального вокала струнных смычковых в пользу «пуантилизма» щипковых. Последние родственны традиционным инструментам Востока и европейского Средневековья.

Сращение методов художественной и эстетико-философской сторон мыслительной деятельности породило «новое искусство» XX в., выходящее за пределы собственно художественной сферы, вплоть до его «концептуального» проявления, которое не может рассматриваться только в художественном качестве. И таковым является символизм, в котором знаковая множественность отстраняет художественную законченность выражения в пользу смысловой бесконечности символа.

© Олейник О. Л., 2015

Символическая философия и художественный символизм образуют начало нового знания, которое в бесконечном потоке сведений и явлений XXI «века информатики» образует опору в цивилизационных началах человеческой культуры. «Неоритуальный» тонус отношений и творчества выводят мир на почитание церемоний, которые были и остаются стержневым понятием культурных установок Китая в прошлом и в настоящее время.

Ключевые слова: символизм, символика, тембр-интонация, жанр балета, стиль в музыке.

Oleynik Aleksandr, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Pro-rector of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Simbolism sources of creative activity of I. Stravinskij in determination of expressiveness of instrumental solo in ballet "Agon"

The article is dedicated to problem "dematerialization" of musical expression XX century by means of discharge operatic instrumental vocale string played with a bow in favour of "pointilism" of pinchal , - a last related traditional instrument of the Orient and european Middle ages. The European world to beginning XX century will go on way chinese painting, having addressed to flat picture. Similar exists in european music, which in XX cent., having abandoned to accord-harmonic principle of New time, left on way "line principle", on E. Kurt, on way neoheterophony - on G. Adler and on B. Asafiev - S. Skrebkov. Hereunder sound-tonality music sphere in past century approached to planetary universal method melodious thinkings, remained property of Orient and in epoch of the New history, but definable in due course basis of heterophony-polyphony of european Middle Ages. Accordingly, art of the Europe in XX cent. leaves from "illusions of the plausibility" – with her law of the prospect and is hung-shade in painting, with functional accord structure and ладовыми dualitys major-minor key in music, others, description of event and of a plot presence in literature in favour of "flow of the consciousness", others. In XX century to conventionalities "traditions of conditionality " in modern-vanguard, "leading away" from "imitations to lifes" for the sake of "truths to ideas" – most graphically beside futurists, beside surrealists, finally, beside "conceptualists", from which "the most soft" turns out to be "heavy lightness" of minimalists, frankly culled in the East.

Key words: symbolism, symbology, timbre-intonation, genre of the ballet, style in music.

Актуальність роботи задана об'єктивною значущістю творчості І. Стравінського, творча біографія якого пов'язана з культурою України і спадщина якого надихає виконавців на нові аспекти тлумачення смислів його композицій. Неосимволістське тло мистецтва постмодерну [16] загострює слухацьку увагу на тій символіці «дематеріалізації» у використанні щипкових інструментів замість смичкових у музичній практиці, яка відзначила символістську «камернізацію» звучання – п'ятиактову структуру "Пеллєаса і Мелізанди» К. Дебюссі, позбавленого загалом хорових сцен і того, що витримує динамічний рівень *p – mp* протягом майже всієї вистави.

Постсимволістський-постімпресіоністський ґрунт ранньої творчості І. Стравінського засвідчує дотичність до символістської естетики вихідних позицій його «російського періоду», що виражається в причетності композитора до «китайщини», піднятої на щит представниками символізму. І якщо М. Друскін [10] наполягає на базисному значенні раннього Стравінського для усіх наступних етапів його творчого шляху, то і символізмом випестувана «китайщина», а також давньо-європейська поетика «дистанційованої» лірики театралізованих ритуалів з притаманними їм звучаннями лютневого інструменталізму отримали органічне продовження в його творах неокласичного французького і серійного американського періодів.

Мета роботи – через узагальнення матеріалів мистецтва символізму початку XX ст. щодо емансипації струнно-щипкової тембральності виявити тяжіння інструменталізму в балеті «Агон» до акцентуацій типології лютневої групи, у тому числі домри-мандоліни.

Вказаний інструментальний тип має принципову паралель зі східним інструментарієм, зокрема з «китайською лютнею» піпи, втілюючи камерно-аристократичний характер музикування у добу Ренесансу. Завданням дослідження є: 1) узагальнення відомостей щодо символістського «уникнення речовості» звучання струнних смичкових паралельно до запозичень з художньої й музичної практики Сходу; 2) виявлення символіки «дематеріалізації» в інструменталізмі минулого століття у якості безпосереднього продовження вищеназваного художнього відкриття символістів («дематеріалізація»), в тому числі в практиці домрово-мандолінних соло в «Агоні» І.Стравінського.

Методологічна основа – інтонаційний підхід від «словника епохи» за Б. Асаф'євим, у зв'язку з ідеєю «тембро-інтонації» як музично-художнього відкриття минулого століття [3, 330-332], а також позиція О. Лосєва в семіотичному ракурсі представлення культури і музики в їх міфологічній детермінації [15]. Об'єкт дослідження – символістська «камернізація» музичної виразності в європейському мистецтві XX ст. у зв'язках як з «китайщиною», так і європейською ренесансно-бароковою стилістикою. Предмет дослідження – відродження значущості струнно-щипкової культури в музиці минулого століття, засвідчене бароковим колоритом абстрактного балету «Агон» І. Стравінського. Наукова новизна забезпечена оригінальністю теоретичної ідеї бачення названого балету І.Стравінського у ракурсі спадкоємності від символістського «уникнення» струнно-смичкової кантилени на користь делікатних торкань мандолінно-лютневого звуковидобування. Практична цінність – поповнення матеріалом курсів історії та теорії виконавства в спеціальній музичній вищій і середній школі.

У вітчизняних дослідженнях устами П. Гнедича [6] специфіці мистецтва Китаю приділялася значна увага його символізму, оскільки мова йшла не про візуальну схожість зображуваного предмета з оригіналом, а

про виявлення в ньому ідей Розуму: «…коли китайці вступили у відносини з європейцями і побачили новітні плоди нашого мистецтва, їм вони видалися дикими, вони не хотять знати нашого прийому в живопису (мова йде про об'ємну манеру живопису – О.О.). Вони заперечують тінь, говорячи, що тінь – справа випадку... Вони заперечують перспективу, стверджуючи, що предмети треба зображати не такими, якими вони здаються, а якими вони є: *оптичний обман ракурсу і перспективного зменшення здоровий глузд обов'язково повинен виправити* (курсив О.О.)…» [6, 59].

Китайські художники завжди зберігали в зображенні зв'язок із ненаочно мислимим, тобто символізували зображальний ряд. Європейський світ від початку XX ст. обрав шлях китайського живопису, звернувшись до площинного зображення. Аналогічне спостерігається в європейській музиці, що у XX ст., відмовившись від *акордово-гармонійного принципу Нового часу,* вийшла на шлях *«лінеаризму»,* за Е. Куртом [13], на шлях *неогетерофонії* – за Г. Адлером [27] і за Б. Асафьєвим [3; 21]. Тим самим звуко-тонова музична сфера в минулому столітті наблизилася до планетарно *універсального методу мелодичного мислення,* що залишалося надбанням Сходу, але того, що визначило у свій час підстави гетерофонії-поліфонії європейського Середньовіччя.

Відповідно, мистецтво Європи в XX ст. відходить від «ілюзії правдоподоби» – з її законом перспективи й світло-тіні в живопису, з функціональною акордикою і ладовими двоїчностями мажор-мінор у музиці ін., описовістю подій і сюжетною вибудованістю в літературі на користь площинності зображення, мелодично-гетерофонних музичних утворень, «потоку свідомості» у літературі тощо [17]. У XX ст. складається «традиція умовності» у напрямках модерну-авангарду, що «уводять» від «наслідування життя» заради «правди ідеї» – найбільш наочно у футуристів, сюрреалістів, нарешті, в концептуалістів, з яких «найм'якшою» виявляється «важка легкість» мінімалістів, що відверто черпали на Сході [1].

Наочним є запозичення мистецтва Європи від Китаю в проникненні для першого "побутописання" у космізм буття. Цей вплив простежується безпосередньо, коли ми зіставимо вірші таких різних авторів, як представника епохи Сун поета Синь Ціцзі (XII–XIII ст.) і класика символізму ірландця О. Уайлда в російському перекладі символіста Ф. Сологуба:

«Ночью ветер подул с востока,
И хлопушки вдруг в небе синем,
Словно сад, расцвели, и поблекли,
И рассыпались звездным ливнем.

Ароматами пряными веет,
И повсюду в бурлящем потоке –
Люди, кони, коляски резные…
Слышен голос флейты далекой…»
[9, 404].

«Тогда фальшивым стал мотив,
Стих вальс, танцоров утомив,
Исчезла цепь теней ночных.

Как дева робкая, заря,
Росой сандалии серебря,
Вдоль улиц крадется пустых»
[22, 285].

Англійський поет і художник У. Блейк, визнаний як засновник символізму в живопису й поезії [11, 36], уславився наслідуванням китайської філософської системи:

«...був (він, Блейк – О.О.) ознайомленим із символізмом Тань Ши й використав його основну антитезу для створення свого власного, глибоко особистого внутрішнього миру людини…. Блейк спробував створити вкрай особистісний символ, що відображає сили підсвідомості, які криються усередині людини, які можуть бути використані як для творчих, так і для руйнівних цілей» [7, 97-99].

Зрощення методів художньої та естетико-філософської сфер мислительної діяльності породило «нове мистецтво» XX ст., що виходить за межі саме художньої сфери, аж до його «концептуального» прояву, яке не може розглядатися тільки в художній якості. Таким є символізм, у якому знакова множинність відстороняє художню закінченість вираження на користь значеннєвої нескінченності символу.

Символічна філософія й художній символізм утворюють початок нового знання, яке у нескінченному потоці відомостей і явищ XXI «століття інформатики» шукає опору в цивілізаційних початках людської культури. «Неоритуальный» тонус відносин і творчості виводить світ на шанування церемоній, які були й залишаються стрижневим поняттям культурних установок Сходу і Китаю в минулому й сьогоденні. Китайський квієтизм, про який згадував П. Гнєдич, співзвучний з тією християнською готовністю «не починати вже нічого» («нічого не робити від себе»), яку ті, що «знають Бога», засвідчують як «зорю духовного життя людини» [23, 156].

"Живими символами", що лежать "в основі сучасної цивілізації й нерозривно пов'язані з усією нашою «життєвою філософією», А. Уотс називає… міфи-ритуали, вбачаючи у цьому перспективу розвитку європейського світу. У формулюванні Конфуція: "Церемонії (ритуали – О. О.) – це порядок…" [17, 174]. Символічне світорозуміння є ритуалізовано-церемоніальним проявом раціонально-логічного принципу, утворюючи високість умовного, що представляє не "ілюзію життя", а тільки *відмітне й сутнісне* в ній, що й утворило джерело символістського – неосимволістського мистецтва [16].

У межах фовістського, так званого «російського» періоду 1910-х років, І. Стравінський приділив належну увагу «китайщині» (як сукупному захопленню Сходом), створивши, паралельно з «Весною Священою», цикл «Японські пісні» («Три пісні для голосу й камерного оркестру на вірші японських поетів»,

1912/13), а також оперу «Соловей» (1914) – і став лідером у мистецтві модерну-авангарду – від 1920-х аж до 1950-х рр.

Відзначимо, що партію Солов'я в зазначеній опері Б. Асафьєв визначив як «екзотичне рококо», тим самим визначивши неокласичні стимули «китайщини» (реалії рококо XVIII ст. відзначені захопленням «китайщиною» [8, 13]. Показовим є висновок автора монографії про Стравінського: «Китайщина Солов'я» – значною мірою… типове явище досить вузького, *оранжерейно-аристократичного* (курсив – О. О.) мистецтва» [26, 97]. І знаками цього «китайського» аристократизму виступають «глісандуючі арфи» і «світлі, прозорі акорди дерев'яних» [26, 96].

Серед знакових творів І. Стравінського – «абстрактний балет» [26, 240], назва якого «Агон» (1957). «Агон» (грецькою «змагання») указує на аристократичні джерела даного жанру. Балет народжений лицарською культурою й сакральними танцями православної Галлії IV–VI ст. [29]. Остання стала державно підтримуваним зразком для наслідування в епоху Короля-Сонця в XVII ст. [2, 193], тобто у час зародження жанру балета.

«Генетичний код» спектаклю підкреслений абстракцією «змагальності» і тембральними знаками високого мистецтва Середньовіччя й канону Нового часу XVII ст. Власне, цю обставину відзначає й Б. Ярустовський у монографії, присвяченій Стравінському: «...абстрактність балетної графіки ...порушується ...стилізацією в дусі стародавніх французьких танців... У музиці декількох Pa de trois можна відчути деякі прикмети бургундського й паризького двору епохи XIII і XIV століть» [26, 270]. Це спостереження дослідника є цінним тим, що І.Стравінський цілком усвідомлено спрямований був до збереження свого православного принципу світобачення [30, 179-182], загострюючи також увагу на перетині російської православної традиції й французької старокатолицькой ідеї, співзвучної з православ'ям [14, 398-399], що визначило специфіку музики його Меси [30, 182-183]. Відповідно у балеті «Агон» виділяється старофранцузький колорит центральних, II і III частин чотирьохчастинного твору. В них сарабанда-гальярда й бранль визначили художній тонус звучання музики й сценічну пластику. Останній (бранль) став підґрунтям для всіх європейських танцювальних форм – у бальних придворних танцях; у наведеному в музичній енциклопедії мелодійному варіанті зразку бранля без напруги пізнавані обороти жартівної української пісні «Дівка в сінях стояла» [4, 567], у якій за текстом підкреслена жіноча активність у побуті і яка явно живилася культурною пам'яттю про жіноче богатирство в староєвропейській і староруській традиціях.

Главою двору у Франції був король, який за християнською галліканською традицією, як і імператор у Візантії, був главою церкви. А танцювальні дійства мали глибокий сакральний зміст, що йшли від першохристиянського гімноспіву, який наслідував аполлонійську ритуаліку, а остання мала танцювально-пластичне відтворення.

Серед інструментів, залучених зі старофранцузької епохи, у цьому балеті – мандоліна, яка була носієм тембральності придворних, пізніше салонних камерних зібрань. У них делікатна щипкова манера звуковидобування символізувала причетність до тих священих інструментів, які в першохристиянську епоху свідчили про наслідуваність відносно мистецтва аполлонійської традиції [5, 172; 28, 90-91].

Це забуте згодом відгалуження духовного інструменталізму ранньохристиянської традиції мало місце, судячи з усього, і в Київсько-Новгородській Русі [12, 758], що неможливо було б в умовах абсолютної непричетності гри на гуслях до культової практики. Відомо, що дзвін, що прийшов на Русь із православної Ірландії [18, 142], став у зазначеному типі західного православ'я складовою церковного інструменталізму у вигляді супроводу співу на псалтиру або арфі (священний інструмент друїдів, у тому числі християнізованих).

У балеті І.Стравінського мандоліна дана в центральних, другій і третій, частинах у співвідношенні з арфою, тобто в тім сполученні, що вказувало на знаковість уживання названих тембрів: спорідненість із аристократизмом російської старовини, що відмежовувалася від «тілесності» вираження, яка за традицією, засвідченою «кельтоманією» першої третини XIX століття й притаманною пушкінському поколінню [25, 525], ідентифікували її зі старофранцузькою культурою епохи Ганни (Ярославни) Французької та її спадкоємців аж до XIV-XV ст. Спорідненість мандоліни з домрою, що зайняла почесне місце скрипкової групи в російському народному оркестрі Л. Андрєєва, визначила те переакцентування вираження, що знаменувалася відстороненням від оперно-патетичної манери виконання на користь дооперного й ранньооперного, церковного у своїх засновках звуковедення.

Балет «Агон» І.Стравінського був написаний в оточенні духовних творів за біблійними текстами. Це: «Canticum sacrum» (1956), «Threni» за текстом «Плачу пророка Ієремії» (1959), «Проповідь, Притча й Молитва» за текстом апостола Павла, у тому числі оповідання про побиття св. Стефана юними грішниками (1960/61), Кантата-алегорія *з балетними номерами*, «Потоп», (1961/62), а також quasi-духовна меморіальна композиція «Монумент Джезуальдо» (1960). У цих духовних творах є природним східний компонент як «місце дії» і який позначений (у межах вільно трактованої додекафонної техніки) символічно-тембрально: відсутність скрипкової кантиленної вибудованості й аріозно-оперних побудов у вокальних партіях.

При цьому вокальні партії трактовані в дистанціюванні від змісту слова: «…композитор ніколи не прагнув до втілення в музиці слова як поняття» [26, 246]. У цілому відзначається увага І.Стравінського до *вебернівського пуантилізму* [26, 247-248], зобов'язаного своїм народженням старовинній духовній музиці, у якій *струнні щипкові* займали спеціальне місце й виведені безпосередньо із практики архаїчної арфи-ліри. Нагадуємо про мандоліну з гітарою й арфою в III частині «П'яти п'єс для оркестру ор. 10» А. Веберна, «п'ятискладовість» яких *безпосередньо* співвідносилася з месою при тому, що виразність *кожного* зі своїх

творів композитор асоціював з месою взагалі [24]. Така змістовна ідентифікація мистецького й богослужбового актів складає лінію естетики *символізму*, яку автори монографії про А. Веберна і Ю. Холопови виділяють у якості головного стильового покажчика названого автора, оминаючи експресіоністську «прив'язку» до Нововіденської школи.

Показово, що в Сарабанді ІІ частини, що передує Гальярді (сарабанда була прийнята при французькому дворі у XVII ст. та ідентифікувалася з менуетом [20, 849], музичною емблемою Франції), звучить ксилофон, що явно відтворює ранньоклавесинну, близьку до лютневої манери звуковидобування, клавірну гру» [26, 244]. Гальярда, мелодичні фігури якої доручені арфі й мандоліні, відзначена також тембрами віолончелі, труби й флейти. Ці ж тембри виділилися в музиці «Солов'я» («екзотичне рококо» за висловом Б. Асафьєва), а згодом помітні в меморіальних духовних творах І.Стравінського 1950– 1960 рр. [26, 244].

Тож, «крапковий» принцип мандолінного звучання в «Агоні» сконцентрував тенденції тембрально-фонічних здобутків І. Стравінського – від «китайщини» 1910-х років до одухотвореного аристократизму творів 1950 –1960 рр., у яких класика звучання струнних смичкових безпосередньо зіставлена зі струнно-щипковим колоритом звуковедення, символізуючи інтеграцію виразності. В ній специфічно європейський оперний тип інструментальної вокальності сполучений із цивілізаційними рудиментами європейського західного й східного Середньовіччя та раннього бароко, які успадкували через стилістичні елементи символізму єдність в них художньо-творчого і релігійного смислів.

Література

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: навч. посіб. для вузів мистецтв / Д. Андросова. – Одеса: Астропринт, 2008. – 126 с.
2. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. / Сергей Дмитриевич Артамонов. – М. : Просвещение, 1978. – 608 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Борис Асафьев. – М.-Л. : Музыка, 1971. – Кн. 1-2. – 376 с.
4. Бас-данс. Бранль / Гл. ред. Ю. Келдыш // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. – М.: Сов.энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 344; 566–567.
5. Бусева-Давыдова И. Искусство Византийского мира / И. Бусева-Давыдова // Энциклопедия для детей. – М.: Аванта, 1997. – Т.7 (Ч.1). – С.170–219.
6. Гнедич П. История искусства / Павел Гнедич. – М.: Современник, 1996. – 494 с.
7. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М: Издат. ассоц. духовного объединения «Золотой век», 1995. – 289 с.
8. Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С. Даниэль. – С.-Пб.: Азбука-классика, 2007. – 336 с.
9. Двенадцать поэтов эпохи Сун. Печали и радости. – М.: Дом, 2000.
10. Друскин М. И. Стравинский. Личность. Творчество / М. Друскин. – М.-Л.: Сов. Композитор, 1974. – 221 с.
11.Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч.ред и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер.с фр. – М.: Республика,1999.– 412 с.
12. Келдыш Ю. Русская музыка / Ю. Келдыш // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. – М., 1978. – Т. 4. – С. 757-790.
13. Курт Э. Основы линеарного контрапункта. Мелодическая полифония И.С. Баха / Эрнст Курт. – М.: Гос.муз.издат., 1931. –304 с.
14. Лопухин А. Галликанизм / А. Лопухин // Христианство. Энциклопедический словарь: в 3-х томах. – М., 1993. – Т. 1. – С.398–399
15. Лосев А. Философия, мифология, культура / А. Лосев. – М.: Издат. полит. лит., 1991. – 524 с.
16. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / Е. Маркова // Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий.– Одесса: Астропринт, 2006. – Кн. 1. – С. 76-115.
17. Музыкальная эстетика стран Востока / Ред. В.Шестаков. – М.: Музыка, 1967. – 414 с.
18. Перевезенцев С. Россия. Великая судьба / С. Перевезенцев. – М.: Белый город, 2006. – 704 с.
19. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни / Н.А. Римский-Корсаков. – М.: Музгиз, 1955. – 258 с.
20. Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах / Гл. ред. Ю. Келдыш. – М., 1978. – Т. 4. – С. 848-850.
21. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М.: Музыка, 1973. – 447 с.
22.Три века русской поэзии. – М.: Просвещение, 1986. – 486 с.
23. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве / Алан Уотс. – М.-К.: София, 2003. – 240 с.
24. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Очерк жизни и творчества / Валентина Холопова, Юрий Холопов. – М.: Советский композитор, 1984. – 319 с.

25. Языческие божества Западной Европы: Энциклопедия. – М.: Изд. Эксмо; С.-Пб.: Мидгард, 2005. – 800 с.

26. Ярустовский Б. Игорь Стравинский / Борис Ярустовский. – М.: Сов.композитор, 1969. – 320 с.

27. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte / G. Adler. – Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt, 1924. – 1090 s.

28. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. Képek és jelképek / P. Cifka,G. Friss, I. Kertész, I. Tótfalusi.. – Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. – 205 s.

29. Vita partum. Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским. Предисловие отца Серафима (Роуза). – М.: ИД «Русский Паломник», 2005. – 370 с.

30. Vlad R. Strawiński. Z języka włoskiego przełożył Jerzy Popiel / Roman Vlad. – Kraków: PWM, 1974. – 352 s.

References

1. Androsova D. Minimalizm v muzytsi: navch. posib. dlia vuziv mystetstv / D. Androsova. – Odesa: Astroprynt, 2008. – 126 s.

2. Artamonov S. Istoriia zarubezhnoi literatury XVII – XVIII vv. / Sergei Dmitrievich Artamonov – M. : Prosveshchenie, 1978. – 608 s.

3. Asaf'ev B. Muzykal'naia forma kak protsess / Boris Asaf'ev. – M.-L. : Muzyka, 1971. – Kn. 1-2. – 376 s.

4. Bas-dans. Branl' / Gl. red. Iu. Keldysh // Muzykal'naia entsiklopediia: v 6-ti tomakh. – M.: Sov.entsiklopediia, 1973. – T. 1. – S. 344; 566–567.

5. Buseva-Davydova I. Iskusstvo Vizantiiskogo mira / I. Buseva-Davydova // Entsiklopediia dlia detei. – M.: Avanta, 1997. – T.7 (Ch.1). – S.170–219.

6. Gnedich P. Istoriia iskusstva / Pavel Gnedich. – M.: Sovremennik, 1996. – 494 s.

7. Gudman F. Magicheskie simvoly / F. Gudman. – M: Izdat.Assots.Dukhovnogo ob"edineniia «Zolotoi vek», 1995. – 289 s.

8. Daniel' S. Rokoko. Ot Vatto do Fragonara / S. Daniel'. – S.-Pb.: Azbuka-klassika, 2007. – 336 s.

9. Dvenadtsat' poetov epokhi Sun. Pechali i radosti. – M.: Dom, 2000.

10. Druskin M. I. Stravinskii. Lichnost'. Tvorchestvo / M. Druskin. – M.-L.: Sov. Kompozitor, 1974. – 221 s.

11.Kassu Zh. Entsiklopediia simvolizma: Zhivopis', grafika i skul'ptura. Literatura. Muzyka / Zh. Kassu, P. Briunel', F. Klodon i dr.; nauch.red i avt. poslesl. V.M. Tolmachev; per.s fr. – M.: Respublika,1999.– 412 s.

12. Keldysh Iu. Russkaia muzyka / Iu. Keldysh // Muzykal'naia entsiklopediia v 6-ti tomakh. – M., 1978. – T. 4. – S. 757-790.

13. Kurt E. Osnovy linearnogo kontrapunkta. Melodicheskaia polifoniia I. S. Bakha / Ernst Kurt. – M.: Gos.muz.izdat., 1931. – 304 s.

14. Lopukhin A. Gallikanizm / A. Lopukhin // Khristianstvo. Entsiklopedicheskii slovar': v 3-kh tomakh. – M., 1993. – T. 1. – S.398-399

15. Losev A. Filosofiia, mifologiia, kul'tura / A. Losev. – M.: Izdat.polit.lit., 1991. – 524 s.

16. Markova E. Neoevropotsentrizm i neosimvolizm nachala XXI veka / E. Markova // Neoevropotsentrizm: muzykal'naia kul'tura na rubezhe stoletii.– Odessa: Astroprint, 2006. – Kn. 1. – S. 76-115.

17. Muzykal'naia estetika stran Vostoka / Red. V.Shestakov. – M.: Muzyka, 1967. – 414 s.

18. Perevezentsev S. Rossiia. Velikaia sud'ba / S. Perevezentsev. – M.: Belyi gorod, 2006. – 704 s.

19. Rimskii-Korsakov N. Letopis' moei muzykal'noi zhizni / N.A. Rimskii-Korsakov. – M.: Muzgiz, 1955. – 258 s.

20. Muzykal'naia entsiklopediia: v 6-ti tomakh / Gl. red. Iu. Keldysh. – M., 1978. – T. 4. – S. 848-850.

21. Skrebkov S. Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stilei / S. Skrebkov. – M.: Muzyka, 1973. – 447 s.

22.Tri veka russkoi poezii. – M.: Prosveshchenie, 1986. – 486 s.

23. Uots A. Mif i ritual v khristianstve / Alan Uots. – M.-K.: Sofiia, 2003. – 240 s.

24. Kholopova V., Kholopov Iu. Anton Vebern. Ocherk zhizni i tvorchestva / Valentina Kholopova, Iurii Kholopov. – M.: Sovetskii kompozitor, 1984. – 319 s.

25. Iazycheskie bozhestva Zapadnoi Evropy: Entsiklopediia. – M.: Izd. Eksmo; S.-Pb.: Midgard, 2005. – 800 s.

26. Iarustovskii B. Igor' Stravinskii / Boris Iarustovskii. – M.: Sov.kompozitor, 1969. – 320 c.

27. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte / G. Adler. – Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt, 1924. – 1090 s.

28. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. Képek és jelképek / P. Cifka,G. Friss, I. Kertész, I. Tótfalusi.. – Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. – 205 s.

29. Vita partum. Zhitie Ottsov, sostavlennoe sviatitelem Grigoriem Turskim. Predislovie ottsa Serafima (Rouza). – M.: ID «Russkii Palomnik», 2005. – 370 s.

30. Vlad R. Strawiński. Z języka włoskiego przełożył Jerzy Popiel / Roman Vlad. – Kraków: PWM, 1974. – 352 s.

УДК 785.161.011.26

Польовий Олег Григорович,
старший викладач кафедри прикладної і
теоретичної культурології
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової

МУЗИКА ЯК ІДЕАЛЬНИЙ СТИМУЛ РОЗВАЖАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ ТА ЗАСІБ ХУДОЖНЬО-ЗМІСТОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Стаття присвячена аналізу теоретичних узагальнень щодо побудови шоу-бізнесових акцій та виокремлення в них музично-ідеального компонента. Розглянуто складові елементи побудови шоу-проектів, сконцентровано увагу на музичному векторі розважальної програми як вагомої частини цілісного процесу. Визначено етапи планування культурно-масових заходів з точки зору ідеальної позиції музики як засобу художньо-змістовної комунікації.

Ключові слова: *музично-розважальний захід, ідея музично-розважального заходу, музично-ідеальний компонент акції, художньо-змістовна комунікація, організатор акції.*

Полевой Олег Григорьевич, старший преподаватель кафедры прикладной и теоретической культурологии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Музыка как идеальный стимул развлекательной программы и средство художественно-содержательной коммуникации

Статья посвящена анализу теоретических обобщений относительно построения шоу-бизнесовых акций и выделения в них музыкально-идеального компонента. Рассмотрены составляющие элементы построения шоу-проектов, акцентировано внимание на музыкальном векторе развлекательной программы как важной части целостного процесса. Определены этапы планирования культурно-массовых мероприятий с точки зрения идеальной позиции музыки как средства художественно-содержательной коммуникации.

Ключевые слова: музыкально-развлекательное мероприятие, идея музыкально-развлекательного мероприятия, музыкально-идеальный компонент акции, художественно-содержательная коммуникация, организатор акции.

Polyovyy Oleg, Senior Lecturer of Applied and Theoretical Culturology Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Music as an ideal stimulus of entertainment programme and the methods of artistic and meaningful communication

This article analyzes the theoretical generalizations regarding the construction of the show and the allocation of shares of Corporate Business in their musical ideal component. The paper analyzes the theoretical generalizations on the design of show business and the allocation of shares in them musically perfect component. The purpose of serving ordering of the factors, the existence of which (the required minimum) ensure the viability of the claimed event – the discovery of musical symbolism last through the involvement of a "star" (factor "adequacy" of used steps), well recognizable public.

Key words: planning music-recreational action, idea of music-recreational action, musical- ideal integrant of action artistic and meaningful communication, organizer of the event.

Актуальність заявленої теми визначена буттєвою необхідністю організаційно-комунікативної діяльності у сфері мистецтва, зокрема у музичному напрямку, оскільки в сучасному комерціалізованому суспільстві касові спектаклі, шоу-акції, ритуально-обрядові дійства і т.п. стали необхідною складовою життя. Істиною дня виступає установка на духовне відродження, на активність церковно-релігійних організацій, соціально-ідеологічних угруповань, зусиль товариств і спілок у ствердженні національної єдності. В цьому ж напрямку діє ідеологічно-пропагандистська робота партій та особистостей, що впроваджують у свідомість мас об'єктивно важливі та цікаві для них положення, в тому числі апелюючи до прояву високих почуттів патріотизму, героїки Служіння і т.п.

Такий духовно-ідеологічний принцип впливу на душі та психіку людей ґрунтується на популярній художній сфері, на її музичному векторі, що традиційно бере участь у ритуально-виховних акціях і вносить ідеально-піднесену ноту в розважально-святкові заходи та подібні їм виявлення діяльності. До останніх відносимо фестивалі, конкурси різного роду, меморіальні збори, святкування пам'ятних дат і т.п., що складають невід'ємну складову буттєвих актів, за якими стоїть ідея комерційного успіху на тлі ідеального образу, що забезпечує прийнятність для колективної (масової) свідомості вибудуваної, значимої в сьогоденні ідеологічної або споживчої структури. Зазначимо, що необхідним учасником будь-якого зібрання розважально-популярної спрямованості завжди виступає музика, в тому її «наративному» – прикладному статусі [6], що суттєво відрізняє її від виявлення в авторських композиціях академічної сфери.

Метою статті є систематизація факторів, існування яких (у необхідному мінімумі) забезпечує життєздатність заявленого заходу – з виявленням музичної символіки останнього за допомогою залучення тієї чи іншої «зірки», яка добре ідентифікується публікою. Тому визначимо конкретні завдання: 1) узагальнити дані

© Польовий О. Г., 2015

щодо необхідних показників запланованого заходу, 2) виявити музичний компонент у «зірковій» персоналізації як вирішальний і достатній для визначення успіху задуманої акції.

Методологічна основа – філософський підхід від діалектики необхідного – достатнього картезіанської традиції детермінізму [13, 117, 314], також від концепції «пізнання-розпізнавання» [4], яка має, з одного боку, мистецтвознавчу спрямованість до «наративу» прикладної сфери в традиціях Р. Барта [3], закономірно перетинаючись з інтонаційним баченням музики в руслі уявлень про «музичний словник епохи» у Б. Асаф'єва [2]. Об'єктом дослідження виступає сукупність художньо-комунікативної сфери в розважально-виховних акціях, предметом – конкретика розважального заходу, спрямована на залучення «поп-зірок», без присутності яких така акція «в'яне», а імідж відповідної «зірки» символізує ідею зібрання.

Наукова новизна дослідження забезпечена оригінальністю повороту музикознавчого підходу до ідеї художньої комунікації в прикладній сфері – крізь бачення діалектики картезіанського детермінізму. Практична цінність полягає в доцільності використання матеріалів дослідження для курсів загальної та музичної культурології у мистецьких ВНЗ і в середній художній школі.

Досвідчені організатори культурно-розважальних заходів, задаючись потрібним переліком питань для вирішення поставленої проблеми, звертають увагу на історичні відомості щодо подібних виступів-дій у даному місцезнаходженні з урахуванням конкретних уявлень і традицій. Інформація про заходи минулих років дозволяє знаходити вдалі рішення щодо того, де і як потрібно шукати майданчики і приміщення, спонсорів, постачальників і навіть оцінювати розміри витрат. Професіонали вміло володіють ресурсами з налагодження контактів та обміну ідеями, ефективно використовуючи все це в роботі. Професійні організатори підвищують ефективність своєї діяльності, користуючись для планування і проведення успішних заходів допомогою досвідчених учасників відповідних акцій. Коли процес організації даного заходу знаходиться в стадії досліджень і збору даних, обов'язково повинні задаватися «правильні» запитання [11, 136]. Список «правильних» запитань для планування заходу, відповідно до рекомендацій визнаного експерта в індустрії розваг, засновника і керуючого директора компанії Mark Sonder Productions М. Сондера [11, 137], складається з таких компонентів: захід (чому присвячений); дата; час; місце; кількість гостей; приміщення (в т.ч. службові приміщення); місця в залі; оформлення; торгові місця (кафе, ресторан); музика (оркестр); розважальна програма; освітлення (електрик); акустичні системи (звукоінженер); артисти; сума витрат; їжа та напої; контакти; час на підготовку. Тож, у наведеному переліку сконцентрована увага на складових заходу, що забезпечують змістовність його навантаження: спочатку визначені інструментальна музика і розважальна програма, а потім їх технічна підтримка (освітлення, акустичні системи) та суб'єкти акції, тобто артисти. Акцентуємо увагу на розрізненні якостей «музичного» і «розважального» наповнення заходу, при тому, що організаційно і персонально-дієво перше і друге забезпечується сумарно освітлювачами, звукооператорами і артистами. Власне музика виступає в іпостасі емоційно-заряджаючого прийому, що вносить у розважальність деякий ідеальний, культурно закономірний компонент.

Окреслені М. Сондером питання з організаційних кроків допомагають керівнику заходу виявляти безліч проблем, вирішення яких координуються між собою заради того, щоб захід пройшов саме так, як необхідно за задумом. Окреслимо «музичну символіку» акції, яку вищеозначений автор поставив у один ряд з іншими, хоча, як показує аналіз, система обертається навколо феномену «музика – розважальна програма» як змісту акції. Зазначені питання допомагають координувати зусилля великої кількості людей, які беруть участь у процесі підготовки та здійснення заходу, при тому аналіз відповідей сприяє забезпеченню якісної організації задуманої програми.

Перелік таких питань сформувався з узагальнення досвіду різних організаторів, тож при підготовці заходу враховувалося осмислення помилок і прогалин минулих спроб. За М. Сондером, питання – це етапи процесу підготовки заходу; це розподіл всього процесу на фрагменти, що допомагають організатору здійснювати розробку концепції, планувати поетапне втілення проекту. Успіх заходу залежить від того, скільки уваги приділяється безлічі деталей, дрібниць, які впливають на якість акції як цілісного, масштабного дійства. Звернемо увагу, що додатком узагальнень шоуменів, системоутворюючою даністю виступає заявлений музичний ряд в особливому координуванні з тим, що називають «розважальною програмою». Остання може бути більш інтелектуальною або, навпаки, грубо догоджати смакам публіки. В обох випадках, заради сполучення загального тонусу над побутового святкового уявлення і змісту, закладеного в осерді проекту, потрібна музика.

У тематичному заході присутні дві сторони. З одного боку, це продюсер, чия мета і завдання полягає в зануренні публіки в переживання, залученні глядачів до функції співучасників дійства, використовуючи деякі компоненти кольору, звуку, світла, інших спецефектів, завдяки яким це занурення посилюється, з іншого – публіка, глядач. Люди будуть переживати шоу крізь призму свого сприйняття, уяви і фантазії.

Тема акції живиться головною ідеєю, що об'єднує виразні складові елементи цілого. При підготовці тематичного шоу закладаються елементи, очікувані слухацько-глядацькою аудиторією і настільки важливі, що зміна або видалення одного з них може призвести до того, що публіка оголосить захід невдалим. Наприклад, проведення дня народження не обійдеться без таких знакових компонентів, як торт чи подарунки. Святкування весілля не обійдеться без церемонії вінчання, оркестру та ін. Тип заходу, задля привернення уваги до якого була створена тема, має передбачувані елементи – будь-то лекція, свято, виставка або розважальне шоу. Продюсер повинен мати знання про такі складові, а також розуміти, як публіка сприйме його продукцію, виходячи зі своїх

очікувань. Розробка основної ідеї проекту – один із головних етапів. Ідея – це думка, загальне поняття про предмет або явище, продукт людського мислення, що відбиває матеріальну даність. Це визначальне поняття, яке лежить в основі теоретичної системи, логічної побудови, зокрема світогляду; це думка-задум, основний напрямок художньої, наукової чи політичної діяльності [14, 95]. На стадії генерування ідеї організатор повинен враховувати наступні фактори: передбачення, інтуїцію, долю; оригінальність, новизну; планування (бізнес-план, професійний промоушн та ін.).

Мислення організатора проекту працює на передбачення, прогнозування того, що стане затребуваним у широкому споживчому середовищі через кілька років. Проект тоді лише стане успішним, коли отримає часовий простір, а не виявиться одноденним, разовим заходом. В умовах сильної конкуренції сучасної індустрії розваг організатору необхідно прорахувати кожен вживаний момент, вгадати можливі помилки, прогалини, які з часом можуть обмежити комерційний потенціал розробки. Продюсер повинен визначити формат, імідж, стилістику проекту, поведінку його учасників, з'ясувати, в чому полягають ризиковані моменти, і продумати методи зниження ризику.

Основна помилка часто полягає в тому, що організатор проекту просто недооцінює смаки споживчої аудиторії. Слухачі-глядачі не терплять шаблонів, повторів і здатні відрізнити яскравий талант від простого комерційного вкладення грошей. Індустрія шоу відрізняється від звичайного бізнесу не тільки матеріальним інтересом, а й бажанням показати споживачеві щось нове, оригінальне в тому сенсі, який втілює мрію і фантазії як корекцію реальності в напрямку її удосконалення. Розважальні заходи стають джерелом залучення уваги глядача, тому тільки свіжі, новаторські ідеї здатні утримати аудиторію. Організатор заходів як головний розпорядник і керівник повинен викликати у людей сильні емоції, інформувати і захоплювати їх, створюючи те, що приверне увагу. Його головна функція – освіжати і поповнювати досвід аудиторії. Саме на цьому позитивно-етичному напрямі базується невід'ємна музична складова. Крім того, організатор шоу покликаний впливати на почуття і думки аудиторії, використовуючи всі можливі фактори заради її розваги, що за етимологією цього слова означає зняття обтяжуючих психологічних недоліків (поряд з рос. «развлечение» – ухилення від зосередження на певному захопленні). Як вважає М. Сондер, «якщо не враховувати інформаційний потенціал і освіту, те, що ми робимо, повинно, як мінімум, розважати» [11; 43, 92].

Проект ретельно продумується і прораховується. В силу об'єктивної амбітності творця акції, природним треба вважати бажання вибудувати мегапроект і стати лідером. Тому організатор-початківець навряд чи зможе реалізувати подібне без певної фінансової підтримки, без опори на талановитих артистів, реальної сили в досягненні бажаного «мегарезультату». Підхід до певного рівня успіху обов'язково пов'язаний із вкладенням у проект коштів. При цьому ступінь результативності таких вкладень індивідуалізований щодо ситуації і структури кожного з проектів. Адже в практиці шоу-бізнесу є безліч прикладів, коли проекти залишалися незатребуваними, незважаючи на значні фінансові вливання.

Що стосується самовираження організатора-автора, прояву його творчої індивідуальності, то подібні фактори не вкладаються в межі шоу-бізнесу. Якщо організатор пропонує якусь тільки йому зрозумілу ідеологію, розробляє вузькопрофесійні теми, то навряд чи його проект буде мати широкий відгук. Аналогічно відбувається і з високохудожніми ідеями: проекти, засновані на етиці постановок архаїки народного танцю, на академічному типі класичної музики і т.п. навряд чи зберуть велику аудиторію і комерційне виправдання буде під загрозою.

До першочергових завдань організатора проекту відносяться: розрахунок на споживче середовище з урахуванням віку (молодь, люди похилого віку, різновікова аудиторія) або статі (чоловіки, жінки, змішана аудиторія); стилістика музичного та розважального матеріалу; новаційні моменти змісту та вираження. Продюсери в гонитві за успіхом, як правило, використовують «чорний» PR («піар») [9, 34]. Поняття шоу-бізнесу і «чорного» PR іноді синонімізується. У сучасному шоу-бізнесі з'явилися «електронний» і «вірусний» PR.

«Електронний» PR слугує для інформування аудиторії – інтернет являє собою колосальні можливості у виборі інформації. Маємо три основних технології електронного PR. По-перше, це web-PR, що включає інтерактивні сайти, web-презентації, інтерактивні каталоги, доступні в мережі, Web-Конференції, які проходять в різних формах (текстових, візуальних і аудіальних). По-друге – net-PR, що включає електронну розсилку прес-релізів; прес-реліз може бути не тільки текстовим документом, але й аудіо- чи відео файлом, малюнком, відправленим електронною поштою як вкладення; різні портали, чати, форуми (дуже корисний спосіб комунікації, коли користувач ділиться своїми висловлюваннями). Зрештою, по-третє – online-PR – один із найбільш цікавих і перспективних засобів інтернету: доступ і можливість онлайнової інформації (статті з газет на сайті); електронна інтерактивна база даних, доступна через інтернет; онлайнове інформування за допомогою різних мережевих інформаційних ресурсів.

«Вірусний» PR розуміється як передача інформації від однієї людини до іншої. Ця стратегія використовує будь-яку сприятливу можливість для збільшення кількості одержувачів інформації в мережі від одиниць до мільйонів. Таке просування називається «сарафанне радіо». Позитив «вірусного» PR – його дешевизна, негатив – неможливість постійного контролювання. Стратегія «вірусного» PR в шоу-бізнесі полягає в тому, щоб імена артистів-виконавців музичної і саме «розважальної» складових програми постійно були на слуху.

Зважаючи на смаки і переваги, психологію слухачів, організатори підбирають відповідних виконавців. Привабливість зовнішнього вигляду, коли еротична, коли, відповідно до типу програми, підкреслена цнотливість вираження, приємний тембр голосу, незвичайний імідж – це «технічні» складові майбутньої зірки, оскільки одним із головних завдань для артиста-початківця є бажання домогтися статусу зірки. Удача, талант і працездатність сприяють кар'єрі артиста. Поняття «зірка» і «артист» у наш час стали взаємозамінними, причому, за законами «поганого артиста» традиційного театру, який «плутає сцену і життя». Адже в цілому в шоу-бізнесі діють вигадані історії («легенди») про артистів; біографія зірки через тих вигаданих історій заплутується, і розібратися, де правда, а де неправда, стає практично неможливо [1, 43–44].

Таким чином, «амбівалентність правди сцени – правди життя» наповнює музичним змістом саме явище артистично-«зіркової» персони. Для створення відповідного іміджу артисти користуються псевдонімом, тобто вигаданим ім'ям, обраним автором чи виконавцем для позначення свого авторства [8, 308]. Зірки-артисти вживають псевдоніми з кількох причин: одні соромляться свого прізвища, яке не «по-зоряному» звучить; інших турбує наявність широко розповсюдженого прізвища. Оскільки в шоу-бізнесі важливо, щоб артиста запам'ятали і полюбили, для цього потрібно дещо звучне, те, що відрізняє від інших, запам'ятовується. Тому деякі артисти беруть псевдонім за назвою квітки (російська співачка Жасмін, за паспортом – Сара Семендуєва), інші в своєму прізвищі змінюють тільки одну літеру (український композитор-співак Аркадій Укупник, за паспортом Аркадій Окупнік, співачка Софія Ротару, за паспортом Софія Ротар) [1, 115–116].

У деяких відомих артистів псевдонім представлений в «іноземній» транскрипції (російська співачка Лада Денс, за паспортом Лада Волкова, російський співак кавказького походження Єфрем Апджян, за паспортом Авраам Руссо, російський співак Кріс Кельмі, за паспортом Анатолій Калінкін) [1, 116]. Зірки української естради запозичили у інших виконавців їхні псевдоніми, але при читанні справа наліво (музичний прийом «кребса-ракоходу»). Так отримали власний псевдонім-образ українські співачки Ані Лорак – Кароліна Куєк, Тіна Кароль – Таня Ліберман).

Дехто з артистів, наслідуючи традиції зірок зарубіжної естради і, сукупно з ними – традиції самодостатніх імен грецької античності – вживають, як псевдонім, своє офіційне ім'я (російська співачка Алсу, за паспортом Алсу Сафіна Тенишева; Земфіра, за паспортом Земфіра Рамазанова) [1, 117]. Мають місце і «компромісні» рішення: артисти залишають своє ім'я, але змінюють прізвище (російський співак Микола Трубач, за паспортом Микола Харьковец, російська співачка українського походження Наталія Корольова, за паспортом Наталія Поривай) [1, 117]. У деяких артистів прізвище звучить зі сцени непривабливо, тому вони його дещо змінюють (українська співачка Наталія Могилевська, за паспортом Наталія Могила, російський співак Шура, за паспортом Олександр Медведь) [1, 116].

Подібна робота над сценічним іменем стає початком сценічного іміджу, який «переплутується» в глядацько-слухацькому поданні з позасценічним типом поведінки-вигляду «зірки». Таким чином формується культурна штучність артистичного життя, що лестить почуттям споживачів бізнес-шоу продукції, які бажають естетичної гіперболізації зовнішнього вигляду, вираженої бадьорості і т.п. в тому типі, який відповідає бажанням-мріям представників даного історично-соціально сформованого соціуму, носіїв того «духу епохи» як етносу епохи [7, 9], що забезпечує культурне буття. Як результат – успіх, касове вираження якого еквівалентне точності попадання у вказану «точку» епохального «духовного дихання».

Отже, планування культурно-масових заходів включає: 1) обробку ідеї; 2) постановку «питань» та аналіз «відповідей» (у вигляді реальних опитувань або ідеальних обговорень); 3) організаційний перелік матеріальних джерел заходу; 4) залучення «зірок» з урахуванням культурно-етнічних джерел їхньої артистичною біографії. Але вирішальним моментом стає талановитість організатора, який зуміє органічно поєднати зазначені компоненти в підпорядкуванні ідеї. Ідеальну сутність заходу спроможна піднести музична складова, саме її керівник шоу покликаний відчути і втілити з усією відповідальністю працівника культури та представника людяної сутності слухацької аудиторії.

Література

1. Алексеева Л. Изнанка шоу-бизнеса / Люся Алексеева. – М. : АСТ МОСКВА, 2008. – 220 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Борис Асафьев.– М.-Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
3. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт; пер. с франц., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
4. Васильков А. Распознавание в философии и математике / А. Васильков. – К. : Издат. Киев. госуниверситета, 1972. – 194 с.
5. Коноваленко В. Авторське право та суміжні права: бухгалтерові, керівнику, юристові / В. Коноваленко. – Харків : Фактор, 2006. – 476 с.
6. Лисюк С. Наративний підхід в характеристиці стильових та стилістичних властивостей фортепіанного виконавства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / С. Лисюк. – Одеса, 2011. – 20 с.
7. Личковах В. Некласична естетика в культурному просторі XX – поч. XXI століть: монографія / Володимир Анатолійович Личковах. – К. : НАКККіМ, 2011. – 224 с.

8. Менеджмент у контексті музичної культури : Програма курсу / Автор-укладач А. К. Мазур. – Одеса : ОГМА, 2007. – 14 с.
9. Панасов И. В. Шоу-бізнес / И. В. Панасов. – М. : ЭКСМО; Донецьк : СКІФ, 2004. – 384 с.
10. Рожок В. І. Музика й сучасність : Монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори / В. І. Рожок. – К. : Книга Пам'яті України, 2003. – 220 с.
11. Сондер Марк. Ивент-менеджмент : организация развлекательных мероприятий. Техники, идеи, стратегии, методы / Марк Сондер. – М. : Вершина, 2006. – 544 с.
12. Толковый словарь современного русского языка. – Донецк : БАО, 2007. – 384 с.
13. Философский словарь / Под ред. И. Фролова. – М. : Политиздат, 1987. – 590 с.
14. Эстрада без парада / Сост. Т. П. Баженова. – М. : Искусство, 1990. – 447 с.
15. Юнг К. Синхронистичность : акаузальный объединяющий принцип // Юнг К. Г. Синхронистичность / К.Г. Юнг. – М. : Рефл-бук, К. : Ваклер, 1997. – 357 с.

References

1. Alekseeva L. Iznanka shou-biznesa / Lyusya Alekseeva. – M. : AST MOSKVA, 2008. – 220 s.
2. Asafyev B. Muzikalnaya forma kak proces / Boris Asafiev.– M.-L. : Muzika, 1971. – 379 s.
3. Bart R. Sistema modi. Statyi po semiotike kulturi / R. Bart, per. s franc., vstup.st. i sost. S.N. Zenkina. – M. : Izdatelstvo im.Sabashnikovih, 2003. – 512 s.
4. Vasilkov A. Raspoznavanie v filosofii v matematike / A. Vasilkov. – K. : Izdat. Kiev. gosuniversiteta, 1972. – 194 s.
5. Konovalenko V. Avtorske pravo ta sumijni prava: buhgalterovi, kerivniku, yuristovi / V. Konovalenko. – Harkiv : Faktor, 2006. – 476 s.
6. Lisyuk S. Narativniy pidhid v harakteristici stilyovih ta stilistichnih vlastivostey fortepiannogo vikonavstva : avtoref. dis. na zdobuttya nauk. stupenya kand. mistectvoznavstva : 17.00.03 / S. Lisyuk. – Odesa, 2011. – 20 s.
7. Lichkovah V. Neklasichna estetika v kulturnomu prostori XX – poch. XXI stolit : monografiya / Volodimir Anatolyovich Lichkovah. – K. : NAKKKiM, 2011. – 224 s.
8. Menedjment u konteksti muzichnoyi kulturi : Programa kursu / Avtor-ukladach A.K. Mazur. – Odesa : OGMA, 2007. – 14 s.
9. Panasov I. V. Shou-biznes / I. V. Panasov. – M. : EKSMO; Doneck : SKIF, 2004. – 384 s.
10. Rojok V. I. Muzika i suchasnist : Monografichni doslidjennya, naukovo-populyarni, kritichni ta publicistichni tvori / V. I. Rohok. – K. : Poshukovo- vidavniche agenstvo "Kniga Pamyati Ukraini", 2003. – 220 s.
11. Sonder Mark. Ivent-menedjment : organizaciya razvlekatelnih meropriyatiy. Tehniki, idei, strategii, metodi / Mark Sonder. – M. : Vershina, 2006. – 544 s.
12. Tolkoviy slovar sovremennogo russkogo yazika. – Doneck : OOO PKF "BAO", 2007. – 384 s.
13. Filosofskiy slovar / Pod red. I. Frolova. – 5-e izd. – M. : Politizdat, 1987. – 590 s.
14. Estrada bez parada / Sost. T. P. Bajenova. – M. : Iskusstvo, 1990. – 447 s.
15. Yung K. Sinhronistichnost : akauzalniy obyedinyayuschiy princip // Yung K. G. Sinhronistichnost / K.G. Yung. – M. : Refl-buk, K. : Vakler, 1997. – 357 s.

УДК: 782.1+784.95/.96

Регрут Валерій Йосипович,
кандидат мистецтвознавства,
в.о. доцента кафедри сольного співу
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової

СЕМАНТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ОПЕРНОГО ТЕКСТУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ В. А. МОЦАРТА)

Стаття присвячена вивченню актуальних музикознавчих напрямків сучасної музикознавчої моцартіани. Серед провідних напрямків, представлених у статті, можна виділити текстологічний підхід, як найбільш відповідний до вивчення семантичних та жанрово-композиційних властивостей оперної поетики В. А. Моцарта. Проблема тексту і його вивчення підводить впритул до проблеми розуміння та інтерпретації. З герменевтичної точки зору, проблема розуміння виявляється проблемою самопізнання та дослідженням смислового змісту тексту, обертається пошуком власного місця в культурі, історії, соціумі.

Ключові слова: *опера, оперний текст, жанр, сценічна інтерпретація.*

© Регрут В. Й., 2015

Регрут Валерий Иосифович, кандидат искусствоведения, и.о. доцента кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Семантические свойства оперного текста (на примере творчества В. А. Моцарта)

Статья посвящена изучению актуальных музыковедческих направлений современной музыковедческих моцартианы. Среди ведущих направлений, представленных в статье, можно выделить текстологический подход, как наиболее соответствующий изучению семантических и жанрово-композиционных свойств оперной поэтики В. А. Моцарта. Проблема текста и его изучение подводит вплотную к проблеме понимания и интерпретации. С герменевтической точки зрения, проблема понимания оказывается проблемой самопознания и исследованием смыслового содержания текста, обращается поиском собственного места в культуре, истории, социуме.

Ключевые слова: опера, оперный текст, жанр, сценическая интерпретация.

Regrut Valery, PhD in Arts, Associate Professor of Solo Singing of the Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Semantic properties of the opera texts (by the example of the V. A. Mozart`s creativity)

The article deals with studying the current tendencies in the relevant musicological area of the musicological Mozartiana. Among the major areas, discussed in the Article, it leads to the separation of the textual approach as the most appropriate structural and semantic and genre-compositional sides of the opera poetics of W.A. Mozart. Among the relevant areas of the approach to the study of the opera works of Mozart there is a documentary method, based on the study of archival materials that relate to life-event range.

Key words: opera, opera lyrics, genre, and theatrical interpretation.

Розгляд актуальних музикознавчих напрямків вивчення сучасної музикознавчої моцартіани призводить до виділення найбільш доречних структурно-семантичних та жанрово-композиційних сторін оперної поетики В.-А. Моцарта кількох дослідницьких рівнів. Важливим у дослідженні оперної творчості Моцарта є текстологічний підхід у цілому та зокрема метод документалістики, заснований на вивченні архівних матеріалів, які ґрунтуються на дослідженні життєво-подієвого ряду. Поряд із цим, пошуки пояснення самобутності музичної мови опер Моцарта призводять до необхідності обґрунтування національної природи мислення композитора. У зв'язку з цим виділення самобутніх рис австрійської культури є ключовим аспектом для формування цілісного розуміння творчості В. А. Моцарта; традиції австрійського народного театру, у свою чергу, стають визначальними для музичного мислення та структурно-функціональних особливостей мистецтва Моцарта.

Виявляється, що серед причин, які наближають творчість Моцарта до сучасної епохи, найбільш значним представляється універсалізм і різноманіття його мелосу, а також принцип мелодійного руху й розвитку. Тому головною особливістю *моцартівської культури* (Б. Асафьєв) є не її завершеність, а постійна динамічність з тенденцією до протиставлення протилежностей. Наслідком даного динамічного розвитку стає визначення моцартівської оперної культури як естетичного та стильового еталона.

Виявлення структурно-семантичних особливостей оперного тексту пояснює застосування текстологічного підходу до вивчення оперного музичного тексту. Практично відразу ж виокремлюються ті риси оперного тексту, які можуть розглядатися як прояв феномена діалогу, реалізованого на різних рівнях. Так, в опері відмежовуються два конфронтуючі, але водночас тісно пов'язані музичні плани – вокальний і оркестровий, де оркестрова партія була покликана відігравати роль своєрідного підтексту у формуванні мелодійного образу.

Проблема тексту та його вивчення підводить впритул до проблеми розуміння й інтерпретації. З герменевтичної точки зору, проблема розуміння виявляється, у першу чергу, проблемою самопізнання дослідження значеннєвого змісту тексту, обертається пошуком власного місця в культурі, історії, соціумі. Тому розуміння повинне трактуватися не як відтворення або декодування, а, скоріше, як виробництво змісту.

Під оперним текстом ми розуміємо складне системне явище, яке є результатом взаємодії вербального, музичного і візуального субтекстів, де кожний з субтекстів – завершена у смисловому відношенні самостійна частина тексту. Субтекстом, у свою чергу, ми називаємо інформаційний рівень, який є частиною сценічного тексту та може бути зафіксованим за допомогою певної системи засобів. Таким чином, субтекст є реалізацією партитури та її музичного втілення за допомогою об'єднаних зусиль диригента, солістів, оркестру й хору; вербальний субтекст являє собою репліки, створені лібретистом; візуальний субтекст формується з мізансценічного, сценографічного шарів, а також акторської пластики. Можна зазначити, що у випадку з концертними виконаннями або аудіозаписами опер ми зустрічаємося з жанровою модуляцією, тому що візуальний субтекст у них відсутній. Умови комунікативної ситуації при сприйнятті оперного тексту традиційно містять у собі акторську гру, декорації і т.д.

Перераховані вище елементи субтекстів (сценографичний, вербальний) можуть характеризуватися як властивості *константності* або *мобільності.* Як правило, константною рисою є нотний текст і лібрето опери, хоча розповсюдженою практикою є наявність купюр і контамінації (вставні номери, дивертисменти й т.п.), а також існування різних редакцій одного і того ж твору вказують скоріше на варіантну природу цих субтекстів. Опера, що веде своє походження від містерії, зберігає таку рису цього жанру, як ритуальність (у широкому сенсі цього

слова). Таким чином, співвідношення «варіант – інваріант» у рамках оперного тексту також має ознаки міфологічного мислення й несе у собі відбиток містеріального дійства (тотожність первісної події та її ритуального повторення).

Вибудовуючись у знаки, елементи оперного тексту утворюють складне переплетення змістів, яке можна метафорично визначити як подобу віртуальної партитури. Це породжує проблему домінування того або іншого субтексту в кожний момент оперного спектаклю. З погляду прагматики, це проблема впливу на глядача, що вишиковує ієрархію субтекстів (за принципом « головне-другорядне»). Наприклад, інформаційна насиченість візуального ряду в комбінації з повторністю або високим ступенем типізованості в рамках акустичного ряду, неминуче висуває пластичні елементи на перший план. Так, в оперній музиці бароко та класицизму мелодійно стандартизовані речитативи secco є тими розділами музичного тексту, під час яких традиційно відбувається основна сценічна дія, водночас аріям приділяється роль вираження афекту.

Постановка та художня концепція оперного спектаклю як невіддільна від нього частина може функціонувати й вивчатися як самостійний феномен, який володіє ознаками завершеного тексту. Ще одна суттєва складність пов'язана з тим, що текст оперного спектаклю відрізняється від аналогічного поняття в інших видах мистецтва, у яких текстова основа є сталим елементом. Виключення становить театральне мистецтво, з яким оперний спектакль має багато загального. У театрі, навпаки, текст більш нагадує виконавські й фольклорні тексти тим, що реалізується не в якійсь єдиній, даній формі, а в сумі варіацій безпосередньо не даного взірця. Проте з цими варіативними текстами немає повної тотожності.

Потенційна семантика оперного тексту є джерелом можливих інтерпретацій, які реалізуються в рамках мобільних елементів тексту. За Р. Бартом, міф використовує лише те, що може бути пристосоване до соціальних потреб, що підкреслює здатність мобільних елементів оперного тексту бути реалізованими саме через їхню спрямованість на слухача-глядача, тобто через аудиторію.

Багатозначність, широта значеннєвого потенціалу оперного тексту в постановочному процесі обмежується інтерпретацією самого постановника (режисера), тобто певний кут розгляду, який він обирає для сценічного втілення оперного тексту. У такому випадку інтерпретація оперного тексту наближається до явища міфу, що, за Р. Бартом, актуалізує лише частину твору – «...форма не знищує зміст, вона лише збіднює його, відсуває на другий план, розпоряджаючись ним за своїм розсудом... зміст втрачає власну значимість, але продовжує жити, живлячи собою форму міфу. Зміст є для форми начебто сховищем конкретних подій..., але насамперед форма повинна мати можливість укритися за змістом. Вічна гра в хованки між змістом і формою становить саму суть міфу» [1, 82–83].

Тому, постановочну традицію як частину процесу сценічної інтерпретації можна віднести до мобільних елементів оперного тексту. За аналогією з терміном М. Бахтіна «пам'ять жанру» її можна було б назвати «пам'яттю твору». «Пам'ять твору» може проявлятися в оперному тексті – як на рівні прямого цитування, так і на рівні використання прихованих цитат. Так, оперний твір нерідко редукується до міфу (у розумінні Р. Барта) через легендарні постановки, значення яких іноді зростає до еталонного.

Значеннєвий рівень оперного тексту, збережений за допомогою «пам'яті жанру» (М. Бахтін), залишається у свідомості аудиторії та самих театральних діячів; власне кажучи, цей шар і є міфом опери, або «пам'яттю твору». Найчастіше опера сприймається через призму певної постановочної традиції – почасти в силу консервативності цього жанру. Саме редукція до міфу, або до *метамови* визначає традицію прочитання твору. Вона може відбуватися щораз заново, водночас успадковуючи попередні тлумачення. Можна зазначити, що до інтертекстів оперного спектаклю входять усі попередні постановки цього твору.

Стійкість традиційно сприйманого оперного тексту дозволяє говорити про те, що твір розуміється як цілісність та функціонує як *єдиний знак метамови (міф).* Інтерпретація, у свою чергу, апелюючи до конкретного тексту твору, актуалізує та використовує інтертекстуальність як процес проектування на твір інших міфів. Отже, знак в оперному тексті формується через інші знаки, які існують за рамками вибраного тексту. Замкнений же в собі міф (або метамова) не здатний породити нові змісти. Втім, стосовно будь-якого тексту повна значеннєва замкнутість може розглядатися як певна абстракція. Перефразовуючи термін М. Фуко «присвоєння дискурсу», можна зазначити, що в оперному тексті добуток привласнюється за допомогою метамови.

Так, метамова оперного тексту найчастіше пов'язує процес формування вистави про нього як про цілісність із його літературним першоджерелом. Наприклад, метамова «Весілля Фігаро» В.-А. Моцарта пов'язує в першу чергу з твором П. Бомарше, а «Дон Жуана» – з тим архетипом, який сформований світовою культурною традицією.

Театральний сценічний текст виникає як результат взаємодії значної кількості факторів, тому що «у кожній ланці створення тексту – від автора, режисера, що веде актора до статиста й освітлювача – здійснюється подвійна поведінка» [2, 597]. Якщо в театральній сфері автор відчуває свою залежність від традицій епохи, театральної школи, конкретного театру, режисер прямо пов'язаний з виставами автора і так далі. Але водночас на кожному виконавському рівні є місце для співтворчості, імпровізаційності й, в остаточному підсумку – волі. Таким чином, характерне для сценічного тексту комбінування строго регламентованих структур з ігровим імпровізаційним елементом і чуйним реагуванням на реакцію з боку залу, надають йому «величезну значеннєву ємність» (Ю. Лотман). В оперному сценічному дійстві багато механізмів діють подібним чином із процесами, що відбуваються в театрі, але з однією суттєвою відмінністю, яка робить оперний текст більш складною й багаторівневою структурою. Цією суттєвою відмінністю, зрозуміло, є наявність у ньому музичного тексту.

Подібне складне системне оснащення оперного тексту пускає в хід ті механізми, які за своєю стійкістю, як вказував Ю. Лотман, можуть бути порівнянні з живими організмами.

Комплекс елементів сценічного тексту функціонують за принципом партитури, що пояснює спробу деяких театрознавців зафіксувати її в письмовій формі (наприклад, у роботах Антонена Арто). Для фіксації сценічного тексту А. Арто пропонує застосовувати певну шифровану систему ієрогліфічного типу. Саму ідею ієрогліфа в нього можна розглядати як якийсь утопічний ідеальний варіант запису, хоча зрозуміло, що ніякий запис не здатний зафіксувати той узагальнений значеннєвий рівень, до якого спрямований твір. Відому програшність будь-якого типу фіксації спектаклю, у тому числі й оперного доводять численні відеозаписи, які скоріше нагадують про той непереборний розрив між слухачем-глядачем у залі та сценічним дійством і його записом. Прагнучи надати сценічним творам стійкі форми, фіксуючи трансляції оперних постановок, створюючи фільми-опери, режисери відеоверсії стають співавторами не тільки композитора, але й постановника і диригента, тому що саме вони моделюють глядацьке сприйняття оперного тексту. Це пов'язано з вибором плану показу, ракурсу, ритму монтажу і т.д., які мають особливе структурне значення, а в нашому випадку – організувати оперний текст заново.

Отже, проблема знака в оперному тексті пов'язана не тільки з режисерським розумінням – інтерпретацією, але й з характером сприйняття спектаклю глядачем. Феномен сценічного ансамблю не дозволяє сприймати оперний текст як набір паралельно існуючих або навіть взаємодіючих, але автономних і дискретно функціонуючих знаків. Виходячи з вищесказаного, можна припустити, що мовні одиниці (знаки) в оперному тексті конструюються глядачем і є результатом процесу означування, що відбувається «тут і зараз», часом із зовсім різним підсумком сприйняття, який може залежати від цілої низки причин. До цих причин належать і рівень слухацької підготовленості, і попереднє ознайомлення з твором та іншими його постановками, і безліч соціальних, культурних і психологічних аспектів, точне встановлення й характеристика яких могли б стати об'єктом окремого дослідження.

Проблема мовної одиниці в театральному спектаклі висвітлюється французьким театрознавцем і семіологом П. Пави в роботі «Словник театру»: «...знак мислиться як результат семіозиса (тобто кореляції й взаємозумовленості) плану вираження (означаючого, за Соссюром) і плану змісту (означуваного, за Соссюром). Ця кореляція не є заздалегідь заданою, вона виникає із продуктивного прочитання тексту режисером і рецептивного прочитання глядачем. Такі значимі функції, задіяні у театральній виставі, дозволяють відновити динаміку породження змісту...» [4, 304].

Отже, мовні одиниці в оперному тексті синтезуються, а не виокремлюються. При цьому результат не завжди передбачуваний – як у силу відтінку імпровізаційності, властивого всім сценічним жанрам, так і завдяки інтерпретуючій свідомості режисера, виконавця, глядача. Щодо цього дослідницький аналіз можна поставити (хоча й умовно) в один ряд з безпосереднім глядацьким сприйняттям оперного тексту. І в тому й іншому випадку відбувається не дешифрування за установленими законами, а здійснюється новий акт інтерпретації: «Замість того, щоб розглядати код як «сховану» у спектаклі систему, яка повинна бути виявлена за допомогою наукового аналізу, було б доречно говорити про процес «установки» коду тлумачем (інтерпретатором)... Код у подібній інтерпретації ближче до методу аналізу, ніж до застиглої властивості аналізованого об'єкта» [4, 304].

Тож, оперний добуток, редукуючись до міфу, водночас збагачується новими змістами, взаємодіючи з іншими міфами. Міфологічний (метамовний) план оперного тексту є не обмежуючим, а продуктивним фактором, оскільки відбиває прагматичний аспект існування оперного твору. Таким чином, і режисерська інтерпретація твору, і глядацьке прочитання оперного тексту є творчим актом, спрямованим на виявлення змісту – не закладеного у твір композитором і лібретистом, а іманентно йому властивого.

Отже, оперний спектакль (як і твори інших театральних жанрів) має поліфонічну будову, тому опера є одним із найбільш семантично наповнених музичних жанрів. Сценічна реалізація оперного тексту виникає в процесі різнорівневого діалогу всіх учасників події, що часом призводить до досить гострих протистоянь між ними. Тут можна згадати різні резонансні постановки останніх років, здійснювані різними театрами, різними оперними трупами. Прикладом даних постановок можна назвати оперний спектакль «Викрадення із сералю» Моцарта, представлений режисером Стефаном Герхаймом у рамках зальцбурзького фестивалю 2003 р.; постановку «Дон Жуана» в 2007 р. в режисерській версії Міхаеля Ханеке; «Ідоменей», поставлений на сцені Маріїнського театру Санкт-Петербурга у 2009 р. австрійським режисером Міхаелем Штурмінгером та ін.

Оперний спектакль не обов'язково стає вираженням того значеннєвого ряду, який був закладений у твір композитором. Вибудовування та структурування оперного твору й виявлення його значеннєвого ряду відбувається не тільки при взаємодії вербального і музичного рівнів, але з особливою увагою до сценічного тексту спектаклю. Взаємодія двох типів кодування призводить до злиття сценічного тексту в недискретне ціле, що включає в себе моменти знакових згущень (типові жести й пози, мімічні маски). «Можливість такої взаємодії рухливого й нерухливого, маски й контекст найкраще ілюструє головна властивість сценічного ансамблю: єдність різноманітного й різноманітність у єдності» [3, 99].

Таким чином, сценічний текст можна охарактеризувати як семіотичний ансамбль, а оперний текст організовується як складне синтетичне явище. Складаючись із ряду субтекстів, що включають як мобільні, так і константні елементи, оперний текст утілює в собі феномен семіотичного ансамблю. Знак в оперному тексті формується завдяки роботі інтерпретуючих свідомостей постановників, виконавців, глядача та має інтертекстуальну природу.

Література

1. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1994. – 616 с.
2. Лотман Ю. Об искусстве / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство, 1998. – 704 с.
3. Лотман Ю. Семиотика сцены / Ю. Лотман // Театр. – 1980. – № 1. – С. 89–99.
4. Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии / П. Пави // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М., 1992. – С. 227–243.

References

1. Bart R. Izbrannye raboty : Semiotika. Poetika / R. Bart. – M. : Progress, 1994. – 616 s.
2. Lotman Iu. Ob iskusstve / Iu. Lotman. – SPb. : Iskusstvo, 1998. – 704 s.
3. Lotman Iu. Semiotika stseny / Iu. Lotman // Teatr. – 1980. – № 1. – S. 89–99.
4. Pavi P. Igra teatral'nogo avangarda i semiologii / P. Pavi // Kak vsegda – ob avangarde: Antologiia frantsuzskogo teatral'nogo avangarda. – M., 1992. – S. 227–243.

УДК 78. 472

Григор'єв Геннадій Миколайович,
заслужений діяч мистецтв України,
старший викладач Київського інституту
музики імені Р. М. Глієра

ФОРМИ КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ

У статті розглядаються і пропонуються для практичного використання найбільш затребувані в сучасний час форми концертної діяльності духового оркестру. Йдеться про марш-паради, плац-концерти, дефіле, виступи зведеного оркестру, участь оркестрів у суспільно-масових заходах тощо. Матеріал розраховано на керівників, диригентів оркестрів, викладачів та студентів навчальних закладів культури і мистецтв. Автором систематизовано багаторічні спостереження, досвід творчої роботи та організації процесу навчання й виховання музикантів і диригентів духових оркестрів, вітчизняних й іноземних фахівців та власні багаторічні дослідження в даній галузі.

Ключові слова: *духовий оркестр, концертна діяльність, сучасне виконавство, марш-парад, дефіле, плац-концерт, зведений духовий оркестр, суспільно-масові заходи, диригент*.

Григорьев Геннадий Николаевич, заслуженный деятель искусств Украины, старший преподаватель Киевского института музыки им. Р. М. Глиера

Формы концертной деятельности духового оркестра

В статье рассматриваются и предлагаются для практического использования наиболее востребованные в современное время формы концертной деятельности духового оркестра. Речь идет о марш-парадах, плац-концертах, дефиле, выступлениях сводного оркестра, участие оркестров в общественно-массовых мероприятиях и тому подобное. Материал рассчитан на руководителей, дирижеров оркестров, преподавателей и студентов учебных заведений культуры и искусств. В статье автором систематизированы многолетние наблюдения, опыт творческой работы и организации процесса обучения, воспитания музыкантов и дирижеров духовых оркестров, отечественных та иностранных специалистов и собственные многолетние исследования в данной области.

Ключевые слова: духовой оркестр, концертная деятельность, современное исполнительство, марш-парад, дефиле, плац-концерт, сводный духовой оркестр, общественно-массовые мероприятия, дирижер.

Grygoriev Gennadiy, Merited Master of the Arts of Ukraine, Senior Lecturer at the Kyiv R. M. Glier Institute of Music

The forms of concert activity of a brass band

This article discusses and proposes practical use of the most vibrant, popular and in demand in modern times forms of live performances of brass band. It is known that these groups are particularly performing practices that are specific to them. It has been established that the opportunity to play in the open air, at the same time moving and performing a variety of pre-designed and director-planned movements and the like. We are talking about marching parades, concerts ground, "Defile" (from French. Defile – gorge or narrow, narrow passage), "defile" - solemnly pass, go, speech synthesis of the orchestra, orchestras participate in public events and the like. The material is designed for managers, orchestra conductors, teachers and students of educational institutions of culture and arts.

Key words: brass band concert activity, modern performance, parade of "defile" Place- concert consolidated brass band, public events, conductor.

© Григор'єв Г. М., 2015

Серед найбільш ефективних форм виховної та пропагандистської роботи у творчій діяльності оркестрів духових інструментів стали різного рівня фестивалі, свята духової музики і марш-паради духових оркестрів. Аналізуючи досвід організації і проведення цих заходів, можна відзначити характерні для них риси. У цих заходах обов'язково передбачено проведення марш-парадів вулицями міста, концерти окремих колективів і зведеного духового оркестру, дефіле, плац-концерти в місцях масового відпочинку людей, участь у забезпеченні суспільно-масових заходів (художньо-театралізованих виставах, святкових концертах, забезпечення ритуалів тощо.). Тому виникла потреба в узагальненні та упорядкуванні наявного досвіду щодо участі духових оркестрів у цих заходах.

Марш-парад – це масово-видовищний захід, у якому передбачено виконання декількома оркестрами музичних творів маршового характеру в русі за визначеним маршрутом на певній відстані. Він проводиться у святкові дні, на честь державних, національних свят, ювілейних дат, на фестивалях, карнавалах, олімпійських іграх й інших суспільно-масових і культурних заходах. Традиційно марш-парадом починаються свята у визначених випадках для того, щоб підкреслити значимість урочистості. Наприклад, після ходи оркестрів проводиться така урочиста церемонія, як відкриття фестивалю, чи виступ зведеного оркестру.

У визначений час і за визначеним маршрутом оркестри починають рух із грою в напрямку до визначеного місця загального збору. На маршруті оркестри демонструють свою виконавську майстерність, маршову стройову виучку, маніпуляції музичними інструментами і форму одягу. Протягом усього руху група ударних інструментів для підтримки синхронності темпу і маршового ритму виконують «перебої». Диригент керує оркестром знаками – рукою чи тамбуром-мажором. Оркестри можуть виконувати заздалегідь підготовлені музичні твори, маршові монтажі, композиції. Під час маршу в окремих випадках можливі короткочасні зупинки для участі оркестрів у церемоніях, виконання дефіле чи плац-концертів. Завершується марш-парад загальним концертом його учасників (виступи оркестрів з дефіле чи плац-концертами та зведеного оркестру). Марш-паради використовуються в святкових концертах, шоу-виставах тощо.

Для творчої діяльності духових оркестрів дефіле (з фр. «дефіле» – «вузький прохід між горами, водяними перешкодами»; «дефілювати» – «урочисто проходити, прямувати») – це вид концертного виступу просто неба, у якому передбачено виконання маршової музики з одночасними рухами, що послідовно чергуються, в регламенті музичних квадратів з демонструванням стройових прийомів і маніпуляцій музичними інструментами. Цей вид виступів може бути як окремим, так і входити в плац-концерт, а також розрахованим на один чи кілька оркестрів. За формою і змістом такий виступ має характерні особливості.

Історія зародження дефіле тісно пов'язана з діяльністю оркестрів у забезпеченні військових ритуалів і в минулому з придворними церемоніями, де необхідність пошуку різних ефектів для досягнення урочистості і вишуканості призвела до створення даного виду виступів.

Одним із найбільш змістовних ритуалів, у якому відбулося становлення дефіле, є ритуал «Військового параду». Урочистий, тріумфальний хід і дефіле – все це складові елементи параду, де рух військ під супровід маршової музики створює чудове видовище. Духовому оркестру в забезпеченні параду завжди приділялась особлива роль.

Плац-концерт – це концертний виступ духового оркестру просто неба (після дефіле), у якому послідовно чергуються популярні й ефектні музичні твори на основі динамічних і емоційних контрастів із елементами театралізовано-концертних ефектів. Привабливість плац-концерту полягає в тому, що оркестр одночасно у своєму виступі здатен демонструвати синтез і різноманітність виражальних засобів, характерних тільки для даного виду виконавства. Це гра просто неба як на місці, так і в русі, з ефектними перебудовами і маніпуляціями. Використовуючи красивий, в архітектурному, природному відношенні і зручному для виступу рельєф місцевості, духовий оркестр привертає увагу своєю майстерністю значну кількість публіки. Незвичайність й урочистість цього виду концертної діяльності створює особливу піднесеність, емоційний сплеск і святковість у настрої слухачів.

Для успішного вирішення завдання з підготовки плац-концерту необхідно чітко визначити його концепцію. Далі, у підборі музичного матеріалу необхідно враховувати наявність контрастів, ефектів, динамічності розвитку, популярності творів, якість аранжування музики, можливості передбачуваного складу виконавців і звичайно ж ідеї задуму виступу в цілому. Підібравши необхідний перелік музичних номерів (це можуть бути різного характеру мініатюри, музичні епізоди, уривки, фрагменти, частини тощо) і поєднавши їх з ідеєю концерту, поступово буде вибудовуватися конкретне бачення виступу. Тобто, на логічно побудовану музичну композицію в першій частині плац-концерту – у дефіле, необхідно підібрати характерні рухи оркестрантів, бажано в стилі цієї музики. Для цього необхідно мати достатню кількість передбачуваних варіантів для побудови виступу. Порядок послідовності побудов дій і рухів повинен відбуватися за принципом від простого до більш складного, не повторюючи попередніх елементів рухів. Важливою умовою також є контрастність, ефектність, несподіваність, природність і зрозумілість.

Важливим етапом є постановчий, який пов'язаний із наступними завданнями. Це прийоми рухів, зупинок, поворотів і маніпуляцій музичними інструментами під час виконання концертних номерів. Володіння навичками рухів виконавцями з одночасною грою є передумовою в постановці плац-концерту. Без попередньої підготовки, як правило, оркестру досить важко виконати музичні твори в русі.

Структура плац-концерту як виду концертної діяльності оркестру складається з декількох частин. Це вихід оркестру до місця виступу і сам виступ, що, у свою чергу, поділяється також на частини – рух із грою

дефіле, виконання концертних номерів на місці, і відхід оркестру з місця виступу. Початок виступу фіксується урочистою музикою. В окремих випадках може виконуватись марш, якщо його вступ достатньо урочистий і переконливий для початку передбачуваної дії. Далі, у русі з грою оркестр демонструє фігурні маніпуляції. Як вже зазначалося, ці рухи повинні бути пов'язані з характером музики, що виконується. Розвиток подій у рухах і побудованих фігурах повинен мати чергову послідовність з урахуванням наявності контрастності в рухах, що демонструються. Тривалість даної частини виступу не повинна надмірно стомлювати слухачів і виконавців. Її головна мета – як можна яскравіше і гідно представити оркестр публіці. Для цього необхідна динамічність у послідовності номерів, що чергуються, і за можливості непередбачуваність у виборі дій виконавців, тобто те, що може викликати захоплення, приємні емоції та враження. Безумовно, маються на увазі прийнятні і гармонійні для нормального сприйняття аудиторією ефекти. Як правило, така частина виступу за часом триває 5-7 хвилин, але не більш 10.

Наступна частина – це своєрідний і характерний за видовищним сприйняттям концертний виступ оркестру. Своєрідність його полягає у виконанні підібраних яскравих і цікавих музичних творів, які повинні сприйматися також ефектно, як і в попередній частині плац-концерту, тобто будуються за тим самим принципом. Сам по собі даний виступ відбувається вже на місці, без рухів для дефіле і тим самим вносить контраст у загальну ідею плац-концерту.

Видовищність цієї форми виступу полягає в демонструванні заздалегідь відібраних і ефектно виконаних музичних творів з використанням різноманітних артистичних елементів, що ще більше додають яскравість і незвичайність. У даному випадку мова йде про маніпуляції інструментами в характерних для цього місцях чи фразах музичних творів, що виконуються оркестром. Наприклад, піднімаються розтруби інструментів уверх (третя позиція у труб) у фанфарних епізодах, або ж розтруби тромбонів у соло басів. Крім того, за характером музики виконавці можуть хитатися корпусом, чи робити приставні кроки, що чергуються, лівою і правою ногою в один чи обидва боки. Безумовно, солісти і солюючі групи виконавців повинні виходити для виконання своїх партій перед оркестром. Сам оркестр у даному випадку виконує функцію артистів у спектаклі, поводження дій яких цілком обумовлено і підпорядковано характеру музики і задуманому сценарію.

Остання – завершальна частина плац-концерту – це відхід оркестру з місця виступу. Залежно від місця розташування передбаченого для виступу майданчика, завершення виступу може бути найрізноманітнішим. Можна перешикуватися в початкову форму побудови оркестру – оркестрову «коробку» і далі здійснити відхід, а можна це зробити і без перебудови. Усе буде залежати від місця розташування майданчика і фантазії автора проекту виступу оркестру.

Що стосується форми побудови оркестру для виконання концертних номерів, то існує специфіка. Якщо для руху з грою оркестр будується прямокутною «коробкою», то в даному випадку побудова оркестру здійснюється за правилами розміщення виконавців у концертному залі. Це обумовлено репертуаром, що виконується, де балансування динаміки звучання музичних інструментів погоджується з музичними творами концертного репертуару.

Зведений духовий оркестр – це великий творчий колектив для спільного виконання музичних творів декількома оркестрами, яке проводиться на відкритих великих майданчиках з нагоди свят і знаменних подій, як правило, після марш-парадів.

Підготовка і порядок проведення концерту зведеного оркестру залежить від загальної концепції заходу, з нагоди якого він проводиться. Заздалегідь підбирається і розучується з оркестрами музичний репертуар концерту, проводяться загальні репетиції зі зведеним оркестром.

До особливостей виконання музичних творів у строю зведеного оркестру відносяться: 1) розміщення виконавців за голосами і оркестровими групами; 2) обов’язковість керування диригентом з диригентської підставки (подіуму) чи тамбурмажором; 3) обов’язковість виконання музичних творів оркестрантами напам'ять; 4) виконання музичних творів нетривалих за часом, доступних за складністю і відповідних до теми проведеного заходу.

Розміщення музикантів у шеренгах і рядах повинно забезпечувати зручність усім виконавцям для здійснення контролю за якістю виконавського ансамблю. Між диригентом і музикантами повинен бути встановлений зручний візуальний контакт, а між виконавцями забезпечена зона слухової орієнтації.

З метою звільнення музикантів від залежності нотного тексту під час виконання музичних творів і для концентрації уваги на виконання можливих маніпуляцій і рухів, оркестрові партії доцільно знати напам’ять. Диригенту необхідно знаходитись вище над оркестром для того, щоб усім було видно його жести. Бажано користуватися заздалегідь підготовленою для цих цілей диригентською підставкою, а в окремих випадках може бути застосований для керування оркестром тамбурмажор.

Музичні твори для зведеного оркестру не повинні бути занадто складними і тривалими за часом, потрібно, щоб вони були доступними для досягнення виконавцями необхідної ансамблевої злагодженості. Це можуть бути фанфари, марші, нетривалі урочисті ефектні музичні твори різного характеру, залежно від художньої спрямованості заходу.

Після закінчення виступу зведеного оркестру колективи, що входять у його склад, можуть по черзі, із грою в русі, розійтися по заздалегідь установленим маршрутам.

Тамбурмажор (з фр. «tambour» – барабан, «major» – у даному випадку – старший чи головний, спочатку головний барабанщик у полку, пізніше – керівник (поряд з капельмейстером) військового оркестру на марші

займався також навчанням оркестрантів. Нині посада збережена у військових оркестрах деяких європейських держав.

Посада тамбурмажора вперше була заснована у французькій армії в 1615 р. У Росії вона була запроваджена в 1815 р. і скасована в армійських полках у 1865 р., а в гвардії – у 1881 р. Тамбурмажором призначався унтер-офіцер високого зросту. Йому шилася пишна форма з усілякими прикрасами. У правій руці в нього знаходився тамбурмажорський жезл (тростина) із золотим набалдашником, переплетений тасьмою з великими кистями, за допомогою якого він подавав різні знаки.

В українській армії посади тамбурмажора не існує. Однак тамбурмажорський жезл часто застосовується диригентами (рідше спеціально підготовленими музикантами) при здійсненні керування духовим оркестром у строю.

При керуванні оркестром ми будемо користуватися терміном «тамбурмажор», розуміючи під ним тамбурмажорський жезл. Розміри, форма і зовнішнє оформлення тамбурмажора в окремих випадках може бути різними. При цьому можуть враховуватися: зріст диригента, склад оркестру, сценарій виступу тощо. Однак у кінцевому результаті тамбурмажор повинен відповідати наступним вимогам:

- забезпечувати гарну видимість з боку музикантів оркестру;
- бути легким і зручним;
- прикраси повинні носити строго символічний характер.

Тамбурмажор являє собою тростину у формі подовженого конуса, покриту темним лаком. Її довжина становить 110-120 см, товщина основи (у місці тримання) – 2-3 см, вершина звужена з таким розрахунком, щоб на ній міг кріпитися необхідний символ (звичайно тризуб чи ліра). Нижню частину завершує кулеподібний наконечник (упор). Тростина переплетена тасьмою, ближче до верхньої частини кріпляться дві золотаві кисті.

Основне призначення тамбурмажора полягає в тому, щоб поліпшити керування оркестром у строю, на місці й під час руху, забезпечити досягнення максимальної погодженості в діях музикантів оркестру. Умовні знаки, які подаються тамбурмажором, здобувають естетичну значимість і виконуються диригентами (музикантами) більш чітко і красиво. Особливо важливу роль має тамбурмажор при керуванні зведеним оркестром, що складається з великої кількості виконавців. В оркестрах малого і середнього складу тамбурмажор нерідко доручається одному з найбільш досвідчених музикантів, якого підготує керівник оркестру. За допомогою тамбурмажору керівнику легше досягти погодженості в діях музикантів. При керуванні духовим оркестром у строю за допомогою тамбурмажора диригент користується визначеною системою умовних знаків. Нижче пропонується зразкова система таких знаків.

Керування оркестром за допомогою тамбурмажора може здійснюватися: на місці, у русі, під час гри, без гри.

За основу взято знаки, необхідні для керування духовим оркестром при виконанні маршу на місці й у русі.

До умовних знаків для керування оркестром на місці відносяться:

- правила тримання тамбурмажора в основному положенні;
- знак «увага»;
- знак «піднімання інструментів»;
- початок і закінчення виконання маршу;
- тактування на місці і в русі;
- показ опускання інструментів;
- знаки для поворотів на місці і в русі.

В основному положенні тамбурмажор тримається в правій опущеній руці, строго у вертикальному положенні, верхня частина притиснута до плеча, нижня – до стегна, ліра (тризуб) розгорнута по фронті.

«Увага» – тамбурмажор піднятий уверх. Цей знак є попереджувальним і подається безпосередньо перед виконавчими командами (знаками).

«Піднімання інструментів» – різке опускання піднятого вверх тамбурмажора і повернення його в положення знаку «увага». При цьому тамбурмажор не змінює свого вертикального положення.

«Початок виконання» маршу здійснюється за допомогою диригентського ауфтакту. При цьому попередньо подаються знаки «увага» і «піднімання інструментів». Одночасно з початком звучання тамбурмажор переводиться в положення для тактування.

Положення тамбурмажора під час тактування: права рука (з тамбурмажором) зігнута в лікті майже під прямим кутом, кисть знаходиться перед грудьми, тамбурмажор злегка нахилений управо від себе, ліва рука притиснута до стегна.

Знак «тактування» – відбивання часткою такту в темпі та за характером музики, що виконується. У процесі тактування можливе застосування різноманітних засобів музичної виразності: показ посилення звучання, кульмінацій, динамічних спадів, вирізнення реплік в окремих групах інструментів, піднімання розтрубів уверх тощо.

При виконанні зустрічних маршів тактування, як правило, не відбувається. Диригент, почавши виконання, опускає тамбурмажор в основне положення і поворотом голови у відповідну сторону віддає честь особі, яку зустрічають.

Знак «припинення гри» відбувається у такий спосіб: припинивши тактування, військовий диригент подає знак «увага», потім різким опусканням тамбурмажора фіксує момент припинення звучання.

Опускання інструментів відбувається відразу ж після закінчення виконання маршу. Показавши припинення звучання, диригент у наступні рахункові частки енергійно подає тамбурмажор трохи вверх і потім різко опускає його в основне положення. Одночасно з опусканням тамбурмажору музиканти опускають інструменти.

При поворотах оркестру диригент послідовно показує знак «увага» нахилом тамбурмажора у відповідну сторону – напрямок повороту, різким опусканням тамбурмажора в положення «перед собою», що означає виконавську команду і відповідними рухами вверх і вниз фіксує початок і закінчення повороту.

Під час гри оркестру на місці всі попереджувальні і виконавчі знаки (команди) подаються тільки на сильну частку такту. Прийом припинення тактування рекомендується виконувати на слабку рахункову частку.

До умовних знаків для керування оркестром під час руху відносяться:_початок виконання маршу, закінчення виконання маршу, припинення руху оркестру без припинення гри, початок (поновлення) руху оркестру з грою, повороти у русі, зміна напрямку руху через заходження плечем, початок виконання маршу з попереднім перебоєм малого барабана.

Під час тримання тамбурмажора в основному положенні та під час тактування в русі стройовим кроком ліва рука функціонує. Однак у момент подачі умовних знаків ліва рука притискається до корпусу. Початок і закінчення виконання у русі показується за допомогою тих самих знаків і в тій самій послідовності, що і під час виконання маршу на місці. При цьому всі попередні до виконання команди (знаки) у русі, як правило, подаються під ліву ногу (сильну частку). Виключенням є виконавчі команди для поворотів праворуч і колом, що подаються під праву ногу.

Знаки, що відповідають попереднім командам, необхідно витримувати протягом деякого часу – не менш 4-6 кроків. Для зупинки оркестру без припинення гри диригент послідовно виконує знак «увага», означає кілька кроків на місці, потім під ліву ногу на рахунок «раз» різким опусканням тамбурмажора в положення «перед собою» фіксує виконавчу команду для зупинки оркестру, на рахунок «два» права нога робить крок уперед, на рахунок «три» разом із приставлянням лівої ноги відновлює тактування.

Для поновлення руху оркестру без припинення гри диригент, припинивши тактування, послідовно на рахунок «раз» подає знак «увага», на рахунок «два» пропускає, на рахунок «три» нахилом тамбурмажора вперед вказує напрямок руху; на рахунок «чотири» пропускає, на рахунок «п’ять», різко опустивши тамбурмажор в положення «перед собою», подає виконавчу команду; на рахунок «шість» пропускає; на рахунок «сім» разом з оркестром відновлює рух.

Повороти в русі показуються тими ж знаками й у тій же послідовності, що і повороти на місці. Зміна напрямку руху заходженням плечем показується за допомогою знаків «заходження плечем» і «прямо».

При показуванні знака «заходження плечем» необхідно витягнути праву руку з тамбурмажором убік, заходити з флангу й одночасно повернути голову у той самий бік. При цьому тамбурмажор тримається строго в горизонтальному положенні.

Для показу продовження руху в новому напрямку (знак «прямо») необхідно перевести тамбурмажор на сильну частку такту у положення «перед собою» і голову поставити прямо.

Пропустивши крок, диригент відновлює тактування і разом з оркестром починає рух у новому напрямку.

При виконанні маршу в русі з попередніми звуками малого барабану знак «увага» подається з початком третього такту, «піднімання інструментів» – з початком п’ятого такту, «початок виконання» – з початком дев’ятого такту.

Перераховані прийоми керування оркестром за допомогою тамбурмажора повинні виконуватися чітко.

Тож питання щодо застосування тамбурмажора при музичному забезпеченні різноманітних культурно-масових заходів за участю духових оркестрів має надати методичну допомогу керівникам оркестрів. Умовні знаки варто розглядати як засіб керування оркестром при музичному оформленні офіційних заходів, у яких беруть участь духові оркестри. При інших формах пропагандистсько-просвітньої діяльності оркестрів, наприклад, таких, як фестивалі духової музики, різного роду концертні виступи з використанням елементів видовища, можливі й інші варіанти використання тамбурмажора.

У зв’язку з розширенням функціональної ролі духових оркестрів збільшилася кількість музичної літератури, що використовується для складання концертних програм. Залежно від форми, спрямованості, характеру й умов творчої діяльності оркестру підбирається музичний репертуар. Виходячи з наявності розмаїття, часто вкрай протилежних і контрастних за змістом заходів для духових оркестрів, досить непросто буває здійснити підбір необхідної музики для складання програм виступів. Наприклад, музика для супроводу оркестром ритуалів зовсім протилежна концертній і репертуар виступу в марш-параді буде значно відрізнятися від репертуару паркової музики тощо. Саме тому необхідна постійна робота з пошуку, підбору й обробки необхідної музики. На жаль, широке коло питань, що стосуються цих проблем, ще недостатньо висвітлено у спеціальній методичній літературі і тому ми спробуємо коротко його викласти.

Керівником духового оркестру при складанні програм своїх виступів необхідно, в першу чергу, враховувати саму ідею, спрямованість концерту, його зміст і тематику. По-друге – потрібно знати, для якої слухацької аудиторії планується виступ. По-третє – у якому залі і на якому майданчику відбудеться концерт. І,

нарешті, важливою обставиною є наявність можливостей оркестру, у тому числі і наявність необхідного репертуару.

У першому випадку, наприклад, якщо йдеться про підготовку марш-параду, необхідна маршова музика з підібраною тематикою в рамках спрямованості даного заходу. Тематика цього виду виступу може бути присвячена Дню незалежності, Дню перемоги, святу міста та іншим датам і ювілеям. Відповідно до цього, вкладається і сама ідея виступу оркестру (сценарій, оформлення, режисура тощо) і його репертуар.

У святкових і різного роду тематичних концертах, окрім зазначених рекомендацій, доцільно знати, для якої аудиторії планується концерт (вік, освіта чи соціальна група, професійна орієнтація слухачів). Успіх концерту багато в чому буде залежати від перерахованих факторів.

Вибір місця виступу і професійних можливостей оркестру є також важливою передумовою в досягненні бажаного результату. Крім того, прикрасою будь-якого концерту можуть бути музичні твори для окремих духових інструментів у супроводі оркестру. Інструментом, що виконує соло, може бути будь-який інструмент духового оркестру – від флейт до ударних, якщо виконавець досить підготовлений для сольного виступу. Важливим фактором в підборі репертуару для складання програм виступів є наявність необхідного запасу музичних творів. У цьому випадку усім фахівцям, що працюють в галузі оркестрового виконавства, необхідно постійно піклуватися про поповнення оркестрової бібліотеки новим музичним репертуаром. Наявний перелік творів дає диригенту можливість вибору різноманітної музики для складання концертних програм.

Не слід захоплюватись творами, що становлять складність для виконавців. Музика повинна бути доступною як для музикантів оркестру, так і слухачів. У програму концертів корисно включати, поряд із музичними номерами, виступи артистів, що представляють інші види мистецтв (вокал, розмовний жанр, фольклор, танцювальні номери тощо). Це дозволить внести в програму необхідний контраст і дасть можливість музикантам оркестру відпочити між оркестровими концертними номерами.

Для диригентів грамотний підбір репертуару і складання програм виступів оркестру є необхідною умовою успіху в їхній творчій діяльності. Комплексний підхід до вирішення цих завдань визначає професійне зростання і творчий успіх оркестру.

Література

1. Григор'єв Г. М. Деякі особливості організації і творчої роботи з духовим оркестром: посіб. метод. рек. / Г. М. Григор'єв – К., 2004.
2. Грум-Гржимайло Т. Н. Музыкальное исполнительство / Т. Н. Грум-Гржимайло. – М.: Знание, 1984.
3. Лайнсдорф Э. В защиту композитора. Альфа и омега искусства интерпретации [Текст] / Э. Лайнсдорф. – М.: Музыка, 1988.
4. Луб В. Н. Концертний репертуар духового оркестру: метод. рек. / В. Н. Луб. – Одеса, 1980. – С. 5-6.
5. Пучков Г. В. Боевые музыкальные инструменты (IX-XIV вв.) / Г. В. Пучков // В помощь военному дирижеру. – М., 1990. – Вып. XXVIII.
6. Пушечников И. Ф. Современное исполнение на духовых и ударных инструментах / И. Ф. Пушечников, Н. В. Волков // Сборник трудов. – М., 1990. – Вып. 103.
7. Соколов К. Засоби і методи фізичного виховання для розвитку виконавської дихання музиканта-духовика / К. Соколов // Виконавство на духових інструментах: історія, методика. – К., 1986. – С. 49–58.
8. Тихонов В. Твори українських композиторів для кларнета / В. Тихонов. – К., 1986.
9. Хаханян Х. Оценка значения военной музыки выдающимися деятелями разных времен / Х. Хаханян // В помощь военному дирижеру. – М., 1990. – Вып.28. – С. 115–120.

References

1. Gry`gor'yev G. M. Deyaki osobly`vosti organizaciyi i tvorchoyi roboty` z duxovy`m orkestrom: posib. metod. rek. / G. M. Gry`gor'yev – K., 2004.
2. Grum-Grzhy`majlo T. N. Muzykal`noe y`spolny`tel`stvo / T. N. Grum-Grzhy`majlo. – M.: Znany`e, 1984.
3. Lajnsdorf E. V zashhy`tu kompozy`tora. Al`fa y` omega y`skusstva y`nterpretacy`y` [Tekst] / E. Lajnsdorf. – M.: Muzыka, 1988.
4. Lub V. N. Koncertny`j repertuar duxovogo orkestru: metod. rek. / V. N. Lub. – Odesa, 1980. – S. 5-6.
5. Puchkov G. V. Boevye muzykal`nye y`nstrumenty (IX-XIV vv.) / G. V. Puchkov // V pomoshh` voennomu dy`ry`zheru. – M., 1990. – Vyp. XXVIII.
6. Pushechny`kov Y`. F. Sovremennoe y`spolneny`e na duhovyh y` udarnyx y`nstrumentax / Y`. F. Pushechny`kov, N. V. Volkov // Sborny`k trudov. – M., 1990. – Vyp. 103.
7. Sokolov K. Zasoby` i metody` fizy`chnogo vy`hovannya dlya rozvy`tku vy`konavs`koyi dy`hannya muzy`kanta-duxovy`ka / K. Sokolov // Vy`konavstvo na duhovy`h instrumentax: istoriya, metody`ka. – K., 1986. – S. 49–58.
8. Ty`honov V. Tvory` ukrayins`ky`h kompozy`toriv dlya klarneta / V. Ty`honov. – K., 1986.
9. Hahanyan H. Ocenka znacheny`ya voennoj muzyky` vydayushhy`my`sya deyatelyamy` raznyh vremen / H. Hahanyan // V pomoshh` voennomu dy`ry`zheru. – M., 1990. – Vyp.28. – S. 115–120.

УДК 78.072+130.2

Рябоконєва Марія Олександрівна,
аспірант кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського

ПОНЯТТЯ «НЕОКЛАСИЦИЗМ» У СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

У статті висвітлено уявлення про музичний неокласицизм у сучасному музикознавстві; показано основні відмінності між підходами до розуміння неокласицизму в західній і вітчизняній науковій традиції, які проявляються у співвідношенні понять «неокласицизм» і «модернізм». Для західної науки характерно трактування неокласицизму як різновиду модернізму. У вітчизняній традиції протиставлено модерністський і неокласичний шляхи розвитку музики.

Ключові слова: *музичний неокласицизм, модернізм, неостилістика*.

Рябоконева Мария Александровна, аспирант кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Понятие «неоклассицизм» в современном музыковедении

В статье освещаются представления о музыкальном неоклассицизме в современном музыкознании, показываются различия между подходами к пониманию неоклассицизма в западной и отечественной научной традиции, проявляющиеся в соотношении понятий «неоклассицизм» и «модернизм». Для западной науки характерна трактовка неоклассицизма как разновидности модернизма, в отечественной традиции модернистский и неоклассический пути развития музыки противопоставляются.

Ключевые слова: музыкальный неоклассицизм, модернизм, неостилистика.

Riabokoneva Mariia, Postgraduate Student of the Theory and History of Culture Chair of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

The term "neoclassicism" in contemporary musicology

The article elucidates different conceptions of musical neoclassicism in modern musicology, shows the main differences between the approaches to the understanding of neoclassicism in the western and east-european scientific tradition which are revealed through correlation of two concepts – “neoclassicism” and “modernism”. Western musicology treats neoclassicism as a variant of modernism, east-european tradition contrats neoclassical way of stylistic evolution of music in the XXth century with a modernist one.

Key words: musical neoclassicism, modernism, neostylistics.

Поняття «неокласицизм» належить до суперечливих і невизначених у сучасному музикознавстві. Поширені різні, часом кардинально протилежні погляди на сутність даного явища, його хронологічні межі та ідейне наповнення. Розбіжність у трактуваннях викликає оцінка значення неокласицизму в історії музичного мистецтва, віднесення до нього тих чи тих представників[1], обґрунтування самого терміну «неокласицизм»[2].

Метою статті є висвітлення уявлень про музичний неокласицизм у мистецтвознавчій думці останнього двадцятиріччя та пояснення основних відмінностей між підходами до розуміння неокласицизму в західному і вітчизняному музикознавстві.

У 60 – 80-х рр. XX ст. у радянській науці з’явилася велика кількість робіт, присвячених музичному неокласицизму (серед найбільш значних – праці В. Варунца, М. Друскіна, Д. Житомирського, М. Михайлова, Л. Раабена, С. Савенко, В. Смирнова). Вчені прагнули охарактеризувати феномен неокласицизму шляхом визначення його онтологічних і хронологічних меж, виявлення ідейно-естетичної та історико-стилістичної орієнтації, аналізу специфічних, насамперед національних, різновидів явища та їх відмінностей. На розбіжність думок щодо сутнісних та історичних меж неокласицизму вказував М. Друскін: «Термін цей набув широкого поширення, багато хто ним користуються, але мають про нього "темне уявлення" і тлумачать чи занадто розширено – тоді майже не вся західна музика XX століття трактується як неокласицистська, чи, навпаки, обмежено – в цьому випадку на плечі одного Стравінського лягає провина за всі гріхи неокласицизму» [4, 96].

Невизначеність терміну «неокласицизм» і часових меж існування даної течії в музичній творчості XX ст. залишається актуальною проблемою і в теперішній час. Про це свідчить енциклопедична стаття Л. Акопяна, в якій автор відзначає розширення поняття сучасними коментаторами «над усяку міру» і стверджує, що даний термін, «узятий поза контекстом західноєвропейської музики 1910 – 1930-х, малозмістовний і не має особливої пояснювальної цінності» [1, 306].

Однак розуміння саме як неокласичних (або пов’язаних з цим) значного спектру творів – і не тільки західноєвропейської музики – XX ст. характерно для більшості сучасних російських і українських дослідників. Так, у монографії «Музичний неокласицизм XX століття» [10] Є. Шевляков розглядає разом із загальновизнаними представниками міжвоєнного неокласицизму (зокрема, спадщина І. Стравінського) творчість і таких сучасних (в першу чергу, російських) авторів, як С. Губайдуліна і С. Слонімський. Дослідник

© Рябоконєва М. О., 2015

пише про «розпорошення» в другій половині XX ст. музичного неокласицизму по багатьом стильовим рухам. На його думку, неокласицизм є магістральною течією загального музичного потоку, яка зберігає свій вплив й донині: «Свій запас музично-стильових асоціацій, свою "пам'ять про минуле" неокласицизм щедро віддав у загальний фонд, і навряд чи варто нарікати на втрату ним "стильової стерильності"» [10, 170].

Зауважимо, що зазначена Л. Акопяном невизначеність часових і стилістичних меж неокласицизму є в концепції Є. Шевлякова доказом широти й значущості цього музичного явища. Про музичну неокласику як про основний, поряд з модерністським, шлях розвитку музики XX ст. пише і Ю. Кудряшов. Дослідник вважає неокласицизм «історично першим етапом неокласики як комплексу ідей, що незаперечно підсилюють свої позиції в сучасну епоху» [7, 298].

Згадуване вище виокремлення з неокласицизму ряду інших неотечій (в першу чергу, необароко), а також бурхливий розвиток наприкінці XX ст. неоромантичних тенденцій призводить учених початку XXI ст. до розуміння неокласицизму як одного з перших і найбільш значних проявів неостилістики. Йдеться про перекидання мостів від «стильових варіацій» І. Стравінського до стилістичного синтезу кінця минулого століття, який, на думку О. Зав'ялової, є «резюмувальним явищем, що поєднує сталі класичні традиції з авангардистською спрямованістю на розрив з історичною спадкоємністю і створенням нового звукового світу» [5, 30].

Показовою є спроба українського музикознавця А. Калениченка вибудувати багаторівневу систему нео- і постстилістики, в якій «неокласицизм, неоромантизм та неофольклоризм є стилями, необароко та неоімпресіонізм – течіями, постмодернізм – естетичною ситуацією, тоді як, наприклад, додекафонія, сонористика, алеаторика чи графічна музика являють собою тільки техніки» [6, 106].

У зарубіжному музикознавстві кінця XX – початку XXI ст. спостерігаємо значне зростання інтересу до неокласицизму і певну реабілітацію цього явища після тривалого періоду уникнення більшістю теоретиків його обговорення, коли до нього ставилися як «до поверхневої теми дослідження, позбавленої "справжніх" структурно-композиційних музичних проблем» [12, 202]. З'являються роботи, що містять маловідому фактологічну інформацію, на яку раніше не зважали, та відкривають нові можливі аспекти вивчення феномену музичного неокласицизму.

Так, С. Мессінг реконструює на основі ретельного вивчення документів епохи зміст, що його вкладали в поняття «неокласицизм» сучасники. Вчений стверджує, що на початку XX ст. цей термін уживався переважно французькими критиками стосовно німецьких композиторів попереднього століття. Ним позначали тих, «хто зберігав вірність формам інструментальної музики, що стали популярними у XVIII ст., але жертвував оригінальністю і глибиною музичного змісту заради жалюгідного наслідування структурі» [13, 482]. На противагу неокласицизму, для опису притаманного французькій музичній культурі вже починаючи з 70-х рр. XIX ст. інтересу до власної класичної спадщини, використовували позитивний вираз «новий класицизм» («nouveau classicisme»), що втілював такі естетичні якості, як ясність, простота, строгість, точність і т. д.

Підсумовуючи власне бачення історії становлення терміну «неокласицизм», С. Мессінг підкреслює позитивну для визначення художньої позиції І. Стравінського комунікативно-експлікаційну роль цього слова, яке «дозволило настороженій публіці з легкістю прийняти музику композитора 1920-х і 1930-х років» [13, 493-494]. Дослідник виявляє також неокласичну сутність шукань А. Шенберга, який вважав себе спадкоємцем великої австро-німецької музичної традиції і щодо творчості якого, на думку С. Мессінга, можуть бути застосовані ключові неокласичні категорії – строгість, чистота, монументальність. Пояснюючи невизначеністю терміна і презирство до нього з боку західних аналітиків другої половини XX ст. і незважаючи на його неухильну привабливість і живучість у сучасному музичному дискурсі, дослідник робить висновок, що «неокласицизм був символом, який поєднував і новаторство, і традицію в музиці 1920-х років» [13, 497].

Для вирішення проблеми неокласицизму західні музикознавці залучають різні концепції із суміжних галузей мистецтвознавства. Так, Дж. Страус базує свій аналітичний метод на теорії «поетичного впливу» американського літературознавця і культуролога Х. Блума, за якою «страх впливу» є основним чинником створення літературних шедеврів[3]. Дж. Страус розуміє головну в концепції Х. Блума ідею «помилкового прочитання» як навмисно неправдиву інтерпретацію пізнішими поетами своїх попередників «в ході процесу, аналогічного витісненню в психоаналітичній теорії Фрейда» [14, 35]. Він намагається виявити ревізіонізм, що бореться зі «страхом впливу» геніїв минулого, в різних неокласицистських практиках: у теоретичних працях А. Шенберга; обробках А. Шенбергом, А. Бергом та І. Стравінським творів Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, П. Чайковського і Дж. Перголезі; також тим, як неокласицисти орудують традиційними гармонійними комплексами; у трансформаціях жанру сонати в творчості І. Стравінського, Б. Бартока та А. Шенберга; у цитуванні (точному і спотвореному) творів І. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена та Р. Вагнера; квазітональних послідовностях у «посттональній» музиці І. Стравінського, Б. Бартока та А. Шенберга.

Оригінальний підхід Дж. Страуса викликає безліч заперечень. Так, не можна не погодитися з думкою Р. Тарускіна про те, що «через ігнорування попередників і дискусію про вплив не тільки зразків, але й цитат, і обробок (музичних аналогів пародій і сатир), Дж. Страус відхиляється від концепції Блума» [17, 367]. Спірним видається й те, наскільки свідоме прямування І. Стравінського та інших неокласицистів «назад до Баха» (а також до Генделя, Перголезі, Моцарта та Чайковського) може розглядатися як прояв боротьби з геніями минулого та підсвідомого остраху перед їхнім впливом. Саме перенесення ідей, спочатку застосованих до

поетичної творчості, у набагато більш технологічно і структурно складне мистецтво композиції, без врахування відмінностей у процесах створення літературних і музичних творів, змушує засумніватися в доцільності такого підходу. Водночас дослідження Дж. Страуса, безумовно, є цікавою спробою психологічного пояснення багато в чому невловимої суті неокласицизму через алегорію боротьби нового і задушливого своєю вагою класичного старого в головах композиторів, що прагнуть звільнити свій творчий простір від гніту великих попередників.

В есе «Неокласицизм і анахроністичні імпульси в музиці XX сторіччя» М. Хайд намагається пояснити теорію неокласицизму через виокремлення різних стратегій, за допомогою яких «композитори початку століття створювали сучасні твори, пов'язані з минулим або його реконструюванням, але не поступалися при цьому своєю власною історично-стильовою цілісністю і відповідністю» [12, 200]. Дослідниця послідовно вибудовує методологічну систему звернення до класичного та виявляє два його можливих шляхи: перший – антикварний (чи філологічний), що висвітлює контекст створення класичних творів і відновлює зміст, який у них вкладали їх творці; другий (найбільш значущий для історії мистецтв) – переклад або адаптація[4], що анахроністично пов'язує віддалені один від одного періоди часу. Історично основним методом адаптації, як показує М. Хайд, є алегорія, «яка врятувала багато старих сюжетів від культурного старіння, пристосовуючи їх до сучасних ідей» [12, 203]. Дослідниця виявляє алегорії в інтерпретаціях композиторських технік XX ст. своїм колегою П. Буркхолдером, який бачив об'єднуючу ознаку сучасної музики в її «заклопотаності минулим», у прагненні композиторів «вимірювати цінність своєї музики стандартами минулого» [12, 203]. Алегоричний сюжет М. Хайд прочитує так само у фрейдистсько-блумовській концепції боротьби нового з гнітом старого (обґрунтовано в роботі Дж. Страуса).

Засади для свого внеску в теорію музичного неокласицизму дослідниця також черпає в літературознавстві, а саме в роботі Т. Гріна «Світло в Трої: наслідування і відкриття в ренесансній поезії». Музикознавець проводить аналогію між неокласицизмом і ренесансом. Загальне для них прагнення звести мости через культурний розрив і відродити зразки далеких епох дослідниця визначає як «анахроністичний імпульс» в силу його неминучого стилістичного зіткнення з сучасністю. Для М. Хайд головним способом реалізації цього імпульсу в музиці початку XX ст. є наслідування, чотири основних види якого вона розглядає на відомих музичних прикладах: шанобливе наслідування, яке дотримується «класичної моделі з майже релігійною вірністю або педантичністю» [12, 206] («Гробниця Куперена» М. Равеля); еклектичне наслідування, що змішує «алюзії, відгомони, фрази, техніки, конструкції і форми з довільно обраного кола попередніх композиторів і стилів» [12, 211] (Октет І. Стравінського); евристичне наслідування, яке «не приховує свою залежність від старовинних зразків, змушує нас відразу розпізнати невідповідність, анахронізм проведених зв'язків, <...> надає композитору засоби позиціонування себе в культурі та традиції» [12, 214] («Імпровізації на угорські селянські пісні» ор. 20 Б. Бартока); діалектичне наслідування, що підкреслює «діалогічність, принаймні, двох голосів або позицій і припускає їх непряме порівняння» [12, 222] (Третій струнний квартет ор. 30 А. Шенберга).

Перспективам структурно-аналітичного підходу до вивчення неокласичних творів присвячено есе П. Ван ден Тоорна «Неокласицизм і його визначення» [18]. Спираючись на методи гармонійного аналізу Х. Шенкера і теорії рядів, дослідник розглядає мотивну і тональну побудову «Симфонії у трьох рухах» І. Стравінського в ракурсі взаємодії восьмиступеневого і діатоничного звукорядів. Дослідник робить висновок про обмеженість можливостей формального аналізу щодо неокласичних творів, адже аналітику доводиться «мати справу з ідеями або частковими, або такими, що можуть бути лише частково застосованими» [18, 156]. Внутрішня стильова конфліктність, зіштовхування різних традицій і тимчасових контекстів у неокласичній музиці призводять до того, що у відриві від вирішення соціо-культурних та ідеологічних питань формально-аналітичні методи не дають якого-небудь повного її розуміння, хоча можуть і повинні залишатися для дослідника «постійним джерелом осяяння». Підсумовуючи цю та деякі інші недавні спроби застосування різних аналітичних технік до неокласичних творів з метою, наприклад, відокремити елементи, що належать до старих зразків, від їх нових модифікацій, автор статті про неокласицизм в Новому словнику Гроува А. Уітталл сумнівається, що цей термін стане коли-небудь «придатним аналітичним поняттям» і вважає його життєздатним лише в якості «зручної і легко пристосовної літературної формули» [18, 755].

Увага до ідеологічних питань є однією з особливостей музикознавчих праць Р. Тарускіна, який підтверджує свої висновки аналітичними викладеннями. Вчений вітає тенденцію до реконструкції історичних контекстів та обставин виникнення неокласицистського імпульсу, обстоює реабілітацію вивчення «позамузичних» чинників стилетворення в західному академічному музикознавстві, вказує на вплив на неокласицизм І. Стравінського «публічного дискурсу», який «фактично сформував цей стиль» [15, 385]. На думку дослідника, різні політичні, соціальні, культурні та естетичні настанови зумовлювали різноманітні неокласичні трактування ідеального класичного образу. Так, Р. Тарускін відрізняє два ідеалізовані образи І. С. Баха: Баха І. Стравінського і Баха П. Хіндеміта – Баха правих сил і Баха лівих, Баха як трансцендентного безособового майстрового, «чиє ім'я неймовірним чином стало символізувати останній крик моди», і Баха як старовинного Gemeinschaftsmusiker (цехового музиканта), «що виробляв на замовлення добротно зроблені, суспільно корисні товари» [15, 394]. Музикознавець виступає проти естетичного формалізму в історичних дослідженнях музики міжвоєнного періоду і звертає увагу на «незручні» для різних музикознавчих традицій проблеми[5].

Звернення І. Стравінського до неокласицизму в Октеті 1923 р. Р. Тарускін трактує як ключовий момент відліку історії музики XX ст., «естетично відмінної від музики попереднього століття» [16, 448]. У порівнянні з неокласичними (стилізованими) проявами в музиці попередніх епох, неокласицизм І. Стравінського є якісно новим явищем, в якому відбилося, спровоковане Першою світовою війною, розчарування в гуманістичних ідеалах мистецтва XIX ст., «заборона на пафос» (Х. Ортега-і-Гассет), іронія, що об'єктивує та відчужує. Неокласицизм 20 – 30-х рр. розглядається не як ретроградний, а як соціально зумовлений, естетично новаторський, модерністський напрям у історії музики. До нього Р. Тарускін відносить і творчість А. Шенберга додекафонного періоду, підставою чого є гранично чітка організація дванадцятитонової системи та звернення глави нововіденської школи до старовинних жанрів і форм.

Складовою «музичного модернізму, що потребує більш повного та адекватного розуміння», вважає неокласицизм і німецький вчений Х. Данузер [11, 282]. Дослідник відкидає термін «неокласицизм» як зневажливий ярлик у німецькомовному музикознавстві, що вказує на друго- та третьорядність мистецького продукту, і вводить поняття «модерністський класицизм», закликаючи переглянути контрастні ідеальні уявлення – «чистий класицизм і чистий модернізм, – які вже давно втратили своє історичне значення» [11, 281].

Відмінності, внаслідок соціокультурних чинників, між історією розвитку вітчизняного і західного музикознавства зумовлюють і відмінні тенденції у ставленні до музичного неокласицизму. Для сучасної американської та західноєвропейської науки, яка пережила тривалий період зневаги до неокласицизму, характерне прагнення до реабілітації цього явища через його трактування як один із різновидів модернізму. Неокласицизм у вітчизняній музичній традиції XX ст. ніколи не втрачав свого значення, його стилістичні ознаки завжди були представлені у творчості досить великої групи композиторів. Звичність неокласицизму як художньої практики, що, на відміну від Заходу, перейшла за межі першої половини XX ст. і зберігає так чи інакше свою життєздатність у творчості композиторів пострадянського простору й сьогодні, не могла не позначитися на міркуваннях багатьох сучасних музикознавців, які протиставляють модерністський і неокласичний шляхи розвитку музики минулого століття[6].

Поняття музичного неокласицизму, яке описує складне й суперечливе явище в музичній культурі XX ст., пройшло тривалий шлях становлення, що супроводжувався різними, часто протилежними оцінками, інтерпретаціями і поясненнями цього художнього феномену. Цей шлях усе ще далекий від завершення. Художня практика музичної сучасності постійно змінюється. Стильовий плюралізм спонукає дослідників шукати нові методи аналізу не тільки стосовно музики сьогодення, але й мистецтва минулого, особливо того, відносно недавнього минулого, естетичні досягнення якого продовжують впливати на хід творчої та теоретичної думки минулого, основні стильові константи якого (чи вони названі неокласичними чи модерністськими) зберігають свою актуальність і сьогодні.

Примітки:

[1] Як зазначає М. Хайд, «не знайдеться і двох істориків, які зійшлися б у думці, кого з композиторів слід віднести до неокласичних» [12, 202].

[2] Один з найпоширених термінологічних парадоксів містить дефініція В. Варунца, за якою для неокласицизму «є характерним звернення до принципів музичного мислення та жанрів, типових для бароко (рідше – раннього класицизму і пізнього Відродження)» [3, 379]. Останнє стало причиною поділу, доповнення, а іноді і заміщення неокласицизму низкою уточнюючих понять, таких як необароко, необахіанство, неомоцартіанство, неосередньовіччя.

[3] «Історія плідного поетичного впливу, який слід вважати провідною традицією західної поезії часів Відродження, – це історія страху і самозбереження карикатури, спотворення, перекручення, навмисного ревізіонізму, без яких сучасна поезія як така не змогла б існувати» [2, 31-32].

[4] Звернемо увагу на схожість ходу думки американського вченого і двох вітчизняних дослідників неокласицизму. У статті «Ще раз про неокласицизм» Л. Раабен особливо схвалює те, що М. Друскін, «категорично відкидаючи термін "стилізація" стосовно творчості Стравінського, <...> замінює його терміном адаптація» [8, 201].

[5] Серед них зв'язок неокласичного відходу від фольклоризму у творчості І. Стравінського з його неприйняттям і відторгненням нової більшовицької Росії, його ж симпатії до фашистського режиму Муссоліні, німецький культурний шовінізм А. Шенберга і А. Веберна, політичні уподобання останнього і т. д.

[6] Подібне протиставлення спостерігаємо у визначенні А. Соколова, для якого неокласицизм – «свого роду "контрапунктуюча опозиція" авангарду першої хвилі» [9, 13].

Література

1. Акопян Л. Музыка XX века : энциклопедический словарь / Левон Акопян. – М. : Практика, 2010. – 855 с.

2. Блум Х. Страх влияния : теория поэзии. Карта перечитывания / Хэролд Блум ; пер. с англ., сост., примеч. и послесл. С. А. Никитина. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 1998. – 352 с.

3. Варунц В. Неоклассицизм / В. П. Варунц // Большой энциклопедический словарь. Музыка ; гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 379.

4. Друскин М. Игорь Стравинский : личность, творчество, взгляды : исследование / М. Друскин. – Изд. 3-е. – Л. : Сов. композитор, 1982. – 208 с.

5. Зав'ялова О. Неостилістичні ознаки ансамблевих жанрів камерно-інструментального мистецтва України / О. Зав'ялова // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. – К. : 2007. – Вип. 7. – С. 25–31.

6. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці / Анатолій Калениченко // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – Вип. 9. – С. 106–113.

7. Кудряшов А. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. / А. Ю. Кудряшов. – СПб. : Лань, 2006. – 432 с.

8. Раабен Л. Еще раз о неоклассицизме / Л. Раабен // История и современность. – М. : Сов. композитор, 1982. – С. 196-214.

9. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 231с.

10. Шевляков Е. Музыкальный неоклассицизм XX века / Е. Г. Шевляков. – М. : Вузовская книга, 2004. – 186 с.

11. Danuser H. Rewriting the Past: Classicisms of the Inter-war Period / Hermann Danuser [transl. from German by Christofer Smith] // The Cambridge History of Twentieth-Century Music ; edited by Nicholas Cook and Anthony Pople. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – P. 260–285.

12. Hyde M. Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music / Martha M. Hyde // Music Theory Spectrum. – 1996. – Vol. 18, № 2. – P. 200–235.

13. Messing S. Polemic as History: The Case of Neoclassicism / Scott Messing // The Journal of Musicology. – 1991. – Vol. 9, № 4. – P. 481–497.

14. Straus J. Remaking the Past : Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition / Joseph Straus. – Cambridge : Harvard University Press, 1990. – ix, 207 p.

15. Taruskin R. Back to Whom? Neoclassicism as Ideology // The Danger of Music and Other Antiutopian Essays / Richard Taruskin. – Berkeley : University of California Press, 2009. – P. 382-405.

16. Taruskin R. Music in the Early Twentieth Century : The Oxford History of Western Music / Richard Taruskin. – Oxford : Oxford University Press, 2010. – 880 p.

17. Taruskin R. Revising Revision // The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays / Richard Taruskin. – Berkeley : University of California Press, 2009. – P. 354–381.

18. Van den Toorn P. Neoclassicism and Its Definitions / Pieter C. van den Toorn // Music Theory in Concept and Practice ; ed. by James M. Baker, David W. Beach and Jonathan W. Bernard. – Rochester, N.Y. : University of Rochester Press, 1997. – P. 131–156.

19. Whittall A. Neo-classicism / Arnold Whittall // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : [in 29 volumes] ; second edition ; edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. – London : Macmillan Publishers, 2001. – Vol. 17. – P. 753–755.

References

1. Akopian L. Muzyka XX veka : entsiklopedichesky slovar' / Levon Akopian. – M : Praktika, 2010. – 855 s.

2. Bloom H. Strakh vliyaniya : teoriya poezii. Karta perechityvaniya / Harold Bloom ; per. s angl., sost., primech. i poslesl. S. A. Nikitina. – Yekaterinburg : Izd-vo Uralskogo un-ta, 1998. – 352 s.

3. Varunts V. Neoklassitsizm / V. P. Varunts // Bolshoy entsiklopedichesky slovar'. Muzyka ; gl. red. G. V. Keldysh. – M. : Bolshaya Rossiyskaya entsiklopediya, 1998. – S. 379.

4. Druskin M. Igor' Stravinsky : lichnost', tvorchestvo, vzglyady : isqsledovaniye / M. Druskin. – Izd. 3-ye. – L. : Sov. kompozitor, 1982. – 208 s.

5. Zavyalova O. Neostylistychni oznaky ansamblevykh zhanriv kamerno-instrumentalnoho mystetstva Ukrayiny / O. Zavyalova // Ukrayins'ke mystetstvoznavstvo : мaterialy, doslidzhennya, retsenziyi : zbirnyk naykovykh prats'. – K. : 2007. – Vyp. 7. – S. 25–31.

6. Kalenychenko A. Napryamy, styli, techiyi ta estetychni sytuatsiyi v ukrayins'kiy muzytsi / Anatoliy Kalenychenko // Ukrayins'ke mystetstvoznavstvo : мaterialy, doslidzhennya, retsenziyi : zbirnyk naykovykh prats'. – K. :, 2009. – Vyp. 9. – S. 106–113.

7. Kudryashov A. Teoriya muzykalnogo soderzhaniya: khudozhestvennye idei yevropeyskoy muzyki XVII–XX vv. / A. Yu. Kudryashov – SPb. : Lan', 2006. – 432 s.

8. Raaben L. Yeshche raz o neoklassitsizme / L. Raaben // Istoriya i sovremennost'. – M. : Sov. kompozitor, 1982. – S. 196-214.

9. Sokolov A. Vvedeniye v muzykalnuyu kompozitsiyu XX veka / A. S. Sokolov. – M. : VLADOS, 2004. – 231c, [4] s. : il. : not.

10. Shevlyakov Ye. Muzykalny neoklassitsizm XX veka / Ye. G. Shevlyakov. – M. : Vuzovskaya kniga, 2004. – 186 s.

11. Danuser H. Rewriting the Past: Classicisms of the Inter-war Period / Hermann Danuser [transl. from German by Christofer Smith] // The Cambridge History of Twentieth-Century Music ; edited by Nicholas Cook and Anthony Pople. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – P. 260–285.

12. Hyde M. Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music / Martha M. Hyde // Music Theory Spectrum. – 1996. – Vol. 18, № 2. – P. 200–235.

13. Messing S. Polemic as History: The Case of Neoclassicism / Scott Messing // The Journal of Musicology. – 1991. – Vol. 9, № 4. – P. 481–497.

14. Straus J. Remaking the Past : Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition / Joseph Straus. – Cambridge : Harvard University Press, 1990. – ix, 207 p.

15. Taruskin R. Back to Whom? Neoclassicism as Ideology // The Danger of Music and Other Antiutopian Essays / Richard Taruskin. – Berkeley : University of California Press, 2009. – P. 382–405.

16. Taruskin R. Music in the Early Twentieth Century : The Oxford History of Western Music / Richard Taruskin. – Oxford : Oxford University Press, 2010. – 880 p.

17. Taruskin R. Revising Revision // The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays / Richard Taruskin. – Berkeley : University of California Press, 2009. – P. 354–381.

18. Van den Toorn P. Neoclassicism and Its Definitions / Pieter C. van den Toorn // Music Theory in Concept and Practice ; ed. by James M. Baker, David W. Beach and Jonathan W. Bernard. – Rochester, N.Y. : University of Rochester Press, 1997. – P. 131–156.

19. Whittall A. Neo-classicism / Arnold Whittall // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : [in 29 volumes] ; second edition ; edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. – London : Macmillan Publishers, 2001. – Vol. 17. – P. 753–755.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андросова Дар'я Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Ареф'єва Анна Юріївна, асистент-стажист Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Барандій Артем Юрійович, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Бермес Ірина Лаврентіївна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Бойко Зінаїда Василівна, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Ван Пен, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Головко Олександра Владиславівна, кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри суспільних та гуманітарних дисциплін Харківського державного університету харчування та торгівлі

Гончарова Олена Миколаївна, доктор культурології, доцент, завідувач кафедри історії України і музеєзнавства Київського національного університету культури і мистецтв

Григор'єв Геннадій Миколайович, заслужений діяч мистецтв України, старший викладач Київського інституту музики імені Р. М. Глієра

Грищенко Валентина Іванівна, кандидат педагогічних наук, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Громченко Валерій Васильович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри виконавського мистецтва Дніпропетровської консерваторії імені М. Глінки

Демідко Ольга Олександрівна, здобувач Маріупольського державного університету

Ємельянова Тетяна В'ячеславівна, кандидат філософських наук, доцент, докторант кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проектів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Зосім Ольга Леонідівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Івахова Катерина Петрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальних дисциплін Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

Каплун Тетяна Михайлівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теоретичної й прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені. А. В. Нежданової

Карпов Віктор Васильович, кандидат історичних наук, доцент кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Ковальська Ірина Володимирівна, старший викладач кафедри сольного співу, здобувач Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Козлін Валерій Йосипович, доктор мистецтвознавства, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Копієвська Ольга Рафаілівна, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри менеджменту соціокультурної діяльності та зовнішньокультурних зв'язків Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Крижановська Наталія Євгенівна, кандидат історичних наук, доцент

Личковах Володимир Анатолійович, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри суспільних дисциплін та українознавства Чернігівського національного технологічного університету

Матвійчук Богдана Сергіївна, здобувач кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проектів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Нікольченко Юзеф Мойсейович, доцент, доцент кафедри культурології та інформаційної діяльності Маріупольського державного університету, заслужений працівник культури України

Носуля Анатолій Валентинович, в.о. доцента кафедри сольного співу, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Овчарук Ольга Володимирівна, кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проектів, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Олейник Олександр Леонідович, заслужений артист України, в.о. професора, проректор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Польовий Олег Григорович, старший викладач кафедри прикладної і теоретичної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Регрут Валерій Йосипович, кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Романенко Наталія Олексіївна, здобувач Київського національного університету культури і мистецтв

Рябоконєва Марія Олександрівна, аспірант кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Сабадаш Юлія Сергіївна, доктор культурології, професор Маріупольського державного університету

Сташевський Андрій Якович, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Луганського національного університету імені Т. Шевченка

Тарасова Оксана Олексіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури

Файзулліна Ганна Станіславівна, аспірант кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проектів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Фурдичко Андрій Орестович, кандидат культурології, доцент кафедри фольклору, народнопісенного і хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв

Хом'якова Ольга Володимирівна, викладач кафедри мовної підготовки, педагогіки та психології Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова

Шевченко Людмила Олексіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов економічного факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Андросова Дарья Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Арефьева Анна Юрьевна, ассистент-стажер Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

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

Бермес Ирина Лаврентьевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Дрогобычского государственного университета им. Ивана Франко

Бойко Зинаида Васильевна, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Ван Пен, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Головко Александра Владиславовна, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры общественных и гуманитарных дисциплин Харьковского государственного университета питания и торговли

Гончарова Елена Николаевна, доктор культурологии, доцент, заведующая кафедрой истории Украины и музееведения Киевского национального университета культуры и искусств

Григорьев Геннадий Николаевич, заслуженный деятель искусств Украины, старший преподаватель Киевского института музыки имени Р. М. Глиера

Грищенко Валентина Ивановна, кандидат педагогических наук, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Громченко Валерий Васильевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры исполнительского искусства Днепропетровской консерватории им. М. Глинки

Демидко Ольга Александровна, соискатель Мариупольского государственного университета

Емельянова Татьяна Вячеславовна, кандидат философских наук, доцент, докторант кафедры культурологии и инновационных проектов культуры и искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Зосим Ольга Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории, истории культуры и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Ивахова Екатерина Петровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-инструментальных дисциплин Хмельницкой гуманитарно-педагогической академии

Каплун Татьяна Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Карпов Виктор Васильевич, кандидат исторических наук, доцент кафедры общественных наук Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Ковальская Ирина Владимировна, старший преподаватель кафедры сольного пения, соискатель Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Козлин Валерий Иосифович, доктор искусствоведения, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Копиевская Ольга Рафаиловна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедры менеджмента социокультурной деятельности и внешнекультурных связей Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Кравченко Анастасия Игоревна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории, истории культуры и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Крижановская Наталья Евгеньевна, кандидат исторических наук, доцент

Личковах Владимир Анатольевич, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой общественных дисциплин и украиноведения Черниговского национального технологического университета

Матвийчук Богдана Сергеевна, соискатель кафедры культурологии и инновационных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Никольченко Юзеф Мойсеевич, доцент, доцент кафедры культурологии и информационной деятельности Мариупольского государственного университета, заслуженный работник культуры Украины

Носуля Анатолий Валентинович, и.о. доцента кафедры сольного пения, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Овчарук Ольга Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры культурологии и инновационных проектов культуры и искусства, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Олейник Александр Леонидович, заслуженный артист Украины, и.о. профессора, проректор Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Полевой Олег Григорьевич, старший преподаватель кафедры прикладной и теоретической культурологии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Регрут Валерий Иосифович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Романенко Наталия Алексеевна, соискатель Киевского национального университета культуры и искусств

Рябоконева Мария Александровна, аспирант кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Сабадаш Юлия Сергеевна, доктор культурологии, профессор Мариупольского государственного университета

Сташевский Андрей Яковлевич, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории, истории музыки и инструментальной подготовки Луганского национального университета имени Т. Шевченко

Тарасова Оксана Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки и фортепиано Харьковской государственной академии культуры

Файзуллина Анна Станиславовна, аспирант кафедры культурологии и инновационных проектов культуры и искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Фурдычко Андрей Орестович, кандидат культурологии, доцент кафедры фольклора, народнопесенного и хорового искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Хомякова Ольга Владимировна, преподаватель кафедры языковой подготовки, педагогики и психологии Харьковского национального университета городского хозяйства имени А. Н. Бекетова

Шевченко Людмила Алексеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков экономического факультета Киевского национального университета имени Тараса Шевченко

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Androsova Dar`ya, Ph.D. in Arts, Associate Professor, Doctoral Student of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Aref'eva Anna, Assistant Trainee of P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Barandiy Artem, Postgraduate Student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Bermes Iryna, Doctor in Arts Studies, Professor of the Drohobych I. Franko State Pedagogical University's Chair of the Methods of Musical Education and Conducting

Boiko Zinaida, Postgraduate Student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Demidko Olga, Postgraduate Student of Mariupol State University

Fayzullina Anna, Postgraduate Student of the Chair of Culturology and Innovative projects in Culture and Arts of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Furdychko Andrey, Ph.D. in Cultural Studies, Assistant Professor of Folklore, Folk-song and Choral Singing Chair of the Kyiv National University of Culture and Arts

Goncharova Olena, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, the Head of History of Ukraine and Museology Chair of Kyiv National University of Culture and Arts

Grygoriev Gennadiy, Merited Master of the Arts of Ukraine, Senior Lecturer at the Kyiv R. M. Glier Institute of Music

Holovko Alexandra, Ph.D. in History, Associate Professor of the Chair of the Social and Humanitarian Studies of the Kharkiv State University of Nourishment and Trade

Hromchenko Valeriy, Ph.D. in Arts, Associate Professor of Performing Art Chair of Mikhail Glinka Dnepropetrovsk Conservatory

Hryshchenko Valentyna, Ph.D. in Pedagogy, Professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Ivahova Kateryna, Ph.D. in Arts, Associate Professor of Music-Instrumental Disciplines Chair of the Khmelnytskyi Humanitarian Pedagogical Academy

Kaplun Tatiana, Ph.D. in Arts, Associate Professor, Doctoral Student of the Theoretical and Applied Culturology Chair of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Karpov Viktor, Ph.D. in History, Associate Professor of Social Studies Chair of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Khomyakova Olga, Lecturer of Language Prepararion, Pedagogy and Psychology Chair of O. N. Beketov Kharkiv National Municipal University

Kopiyevska Olga, Ph.D., Associate Professor, Head of Management of Social and Cultural Activities and Foreign Cultural Relations Chair of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Kovalskaya Irina, Postgraduate Student, Senior Lecturer of the Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Kozlin Valeriy, Doctor of Arts, Professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Kravchenko Anastasia, Ph.D. in Arts, Lecturer of the Theory, History of Culture and Musicology Department of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Kryzhanovs'ka Natalia, Ph.D. in History, Associate Professor

Lychkovakh Vladimir, Doctor of Philosophy, Professor, the Head of Social Studies and Ukrainian Studies Chair of Chernihiv National Technological University

Matviychuk Bogdana, Postgraduate Student of the Chair of Culturology and Innovative Culture and Art projects of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Nikolchenko Yozef, Associate Professor of the Chair of Culturology and Information Activity of the Mariupol State University, Honoured Culture Worker of Ukraine

Nosulya Anatoliy, Postgraduate Student, Associate Professor of Solo Singing of the Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Oleynik Aleksandr, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Pro-rector of the Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Ovcharuk Olga, Ph.D. in Pedagogy, Associate Professor, Professor of the Chair of Culturology and Innovative Culture and Arts Projects, Doctoral Student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Polyovyy Oleg, Senior Lecturer of Applied and Theoretical Culturology Department of the Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Regrut Valeriy, Ph.D. in Arts, Associate Professor of Solo Singing Chair of the Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Riabokoneva Mariia, Postgraduate Student of the Theory and History of Culture Chair of the P. Tchaikovskiy National Music Academy of Ukraine

Romanenko Natalia, Postgraduate Student of the Kiev National University of Culture and Arts

Sabadash Yuliya, Doctor of Culturology, professor of the Mariupol state university

Shevchenko L`udmyla, Ph.D. in Philology, Associate Professor of Foreign Languages Department of Taras Shevchenko Kiev National University

Stashevs'kyi Andrii, Doctor of Arts, Professor, the Head of Department of Theory, History of Music and Instrumental Training of the Taras Shevchenko Luhansk National University

Tarasova Oksana, Ph.D. in Arts, Associate Professor of Musical Theory and Piano Department of the Kharkiv State Academy of Culture

Van Pen, Postgraduate Student of the History of Music and Musical Ethnography Department of the Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Yemelyanova Tatyana, Ph.D. in Philosophy, Associate Professor, Doctoral Student of the Chair of Culturology and Innovative Projects of Culture and Arts of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Zosim Olga, Ph.D. in Arts, Associate Professor, Professor of the Department of Theory, History of Culture and Musicology of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 «Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання»; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) «Реферат и аннотация. Общие требования»; ДСТУ 3582-97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього рецензування статей та організація зовнішнього (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://academy-journals.in.ua/index.php/index) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до наукової частини академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 18.00) за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 37 (тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua).

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) обов'язково супроводжуються рецензією із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим у кадровому підрозділі.

3. До наукової частини 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. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

6. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. Відомості про автора **українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

3. Контактна інформація: номер телефону, електронна пошта.

4. Назва статті **українською, російською та англійською мовами**.

5. Анотації та ключові слова:

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати. Середній обсяг анотації – **500-600 друкованих знаків** (ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76)). Приклад: *У статті розкрито поняття обумовленості жанру скрипкового перекладу еволюційними процесами, що відбуваються в суспільстві на тому чи іншому історичному етапі. За основу взято творчість Фріца Крейслера, яка яскраво відобразила онтологічні і гносеологічні тенденції тогочасного художнього світогляду у підходах до жанрових модифікацій скрипкового перекладу. На основі теорії ігрових структур в музиці*

В. Клименка показано втілення різних рівнів «гри» в творчому доробку видатного австрійського скрипаля і композитора;

б) анотації англійською та російською мовами є перекладом україномовного варіанту.

«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).

в) анотація англійською мовою мусить мати обсяг **5000 друкованих знаків**.

6. Вимоги до основного тексту:

– «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку» (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Список використаних джерел оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

8. References (література латиницею) необхідно наводити 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.

Технічне оформлення

1. Обсяг – близько 0,5 д.а. (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: «"..."».
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.

Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83×105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*

9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Гончарова О. М. Дозвілля античності в контексті видовищної культури: ігри……..……..…….....3

Сабадаш Ю. С. Вплив мас-медіа на формування особистості: за творами Умберто Еко……..9

Личковах В. А., ***Файзулліна Г. С.*** Художня література як етнокультурографія……..……..15

Демідко О. О. Становлення та розвиток театральної культури Маріуполя (кінець XIX – початок XX століття)…….……...22

Ємельянова Т. В. Культурологічний аналіз естетико-психологічної проблематики……..……..27

Карпов В. В. Соціологія музейної справи. Теоретико-методологічні засади…….....32

Крижановська Н. Є. Феномен диригента в сучасних культурних процесах (феноменальна особистість диригента-хормейстера як культурологічна проблема)……..36

Овчарук О. В. Культурологічні концепції як форми наукового пізнання культури та людини…….....40

Барандій А. Ю. Роль австро-угорської національної політики у формуванні ідентичності українців Галичини кінця XIX – початку XX століття …….……...45

Бойко З. В. Філософсько-культурологічний аспект концепту «серце»……..……49

Матвійчук Б. С. Естетосфера радянської реклами першої половини XX століття: культурологічний аналіз……..……..……..……..54

Нікольченко Ю. М., ***Головко О. В.*** Греко-римська антична архітектура Північного Причорномор'я та її традиції……...……..…...58

Фурдичко А. О. Форми колективної взаємодопомоги українців……...……...…....63

Романенко Н. О. Військово-шефська діяльність колективів українських театрів періоду Великої Вітчизняної війни.....……..……...67

Хом'якова О. В. Культурна компетенція у вищій освіті…….…..73

Копієвська О. Р. Культурна матриця в контексті сучасного культуротворення……..77

ФІЛОЛОГІЯ

Мовознавство

Шевченко Л. О. Національно-культурний компонент фразеологізмів в іспанській періодичній пресі…….....83

МУЗИКОЗНАВСТВО

Бермес І. Л. Роман Кухар – співак і організатор музичного життя української діаспори…….…..88

Козлін В. Й.*, *Грищенко В. І. Методичні рекомендації з аранжування при зведенні музичного матеріалу звукорежисером……....94

Андросова Д. В. Символізація оперного симфонізму у фортепіанних сонатах Р. Вагнера….....106

Каплун Т. М. Образ святої княгині Ольги в давньоруській церковно-співочій традиції: історичні і джерелознавчі аспекти…….....111

Сташевський А. Я. Специфічні темброво-динамічні ефекти в сучасній баянній музиці українських композиторів: огляд та класифікація……116

Громченко В. В. Художня образність як основа еволюції засобів виразності (на прикладі твору «Українські витинанки» для гобоя або саксофона Л. Колодуба)…….……...120

Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня XVII–XX століть у контексті народної культури……124

Івахова К. П. Технічні особливості виконання фортепіанних творів М. Скорика…….....130

Тарасова О. О. Роль етнодиференціювальних ознак у формуванні італійської музичної ментальності…….134

Ареф'єва А. Ю. Фестивальні імпрези мистецтва України як феномен культури повсякдення……...……..138

Ван Пен Катарсис як музикознавча категорія: актуальний аспект……....142

Ковальська І. В. Жанрово-стилістичні витоки музичної мови класичної оперети.....……...146

Кравченко А. І. Програмні основи камерно-інструментальних творів українських композиторів кінця XX – початку XXI століть……....……..150

Носуля А. В. Жанрова специфіка та принципи формоутворення у камерній опері на рубежі XIX−XX століть…..……...…..……155

Олейник О. Л. Символістські витоки творчості І. Стравінського в детермінації виразності інструментальних соло балету «Агон»…….……159

Польовий О. Г. Музика як ідеальний стимул розважальної програми та засіб художньо-змістовної комунікації……165

Регрут В. Й. Семантичні властивості оперного тексту (на прикладі творчості В. А. Моцарта)……..……169

Григор'єв Г. М. Форми концертной діяльності духових оркестрів.....……..173

Рябоконєва М. О. Поняття «неокласицизм» у сучасному музикознавстві…….……..179

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ……..……...185

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ.....……...191

С О Д Е Р Ж А Н И Е

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Гончарова Е. Н. Досуг античности в контексте зрелищной культуры: игры…….3

Сабадаш Ю. С. Влияние мас-медиа на формирование личности: по мотивам произведений Умберто Эко……...….9

Личковах В. А., Файзуллина А. С. Художественная литература как этнокультурография…….....15

Демидко О. А. Становление и развитие театральной культуры Мариуполя (конец XIX – начало XX веков)…….....……..…….22

Емельянова Т. В. Культурологический анализ эстетико-психологической проблематики……...27

Карпов В. В. Социология музейного дела. Теоретико-методологические подходы…….....32

Крижановская Н. Е. Феномен дирижера в современных культурных процессах (феноменальная личность дирижера-хормейстера как культурологическая проблема)……..36

Овчарук О. В. Культурологические концепции как формы научного познания культуры и человека…….…..…….....40

Барандий А. Ю. Роль австро-венгерской национальной политики в формировании идентичности украинцев Галичины конца XIX – начала XX столетия …….……...……45

Бойко З. В. Философско-культурологический аспект концепта «сердце»…...…….....49

Матвийчук Б. С. Эстетосфера советской рекламы первой половины XX века: культурологический анализ……..54

Никольченко Ю. М., Головко А. В. Греко-римская античная архитектура Северного Причерноморья и ее традиции……...58

Фурдычко А. О. Формы коллективной взаимопомощи украинцев……...63

Романенко Н. А. Военно-шефская деятельность коллективов украинских театров периода Великой Отечественной войны…..……..…….....67

Хомякова О. В. Культурная компетенция в высшем образовании…….……73

Копиевская О. Р. Культурная матрица в контексте современного культуротворения..……77

ФИЛОЛОГИЯ

Языкознание

Шевченко Л. А. Национально-культурный компонент фразеологизмов в испанской периодической прессе……..……83

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Бермес И. Л. Роман Кухар – певец и организатор музыкальной жизни украинской диаспоры…....88

Козлин В. И.*, *Грищенко В. И. Методические рекомендации по аранжировке при сведении музыкального материала звукорежисером….……..…94

Андросова Д. В. Символизация оперного симфонизма в фортепианных сонатах Р. Вагнера…….....106

Каплун Т. М. Образ святой княгини Ольги в древнерусской церковно-певческой традиции: исторические и источниковедческие аспекты……111

Сташевський А. Я. Специфические темброво-динамические эффекты в современной баянной музыке украинских композиторов: обзор и классификация……..116

Громченко В. В. Художественная образность как основа эволюции средств выразительности (на примере произведения «Украинские вытынанки» для гобоя или саксофона Л. Колодуба)……...120

Зосим О. Л. Восточнославянская духовная песня XVII–XX веков в контексте народной культуры….…….…….124

Ивахова Е. П. Технические особенности исполнения фортепианных произведений М. Скорика…….....130

Тарасова О. А. Роль етнодиференциирующих признаков в формировании итальянской музыкальной ментальности …...…….....134

Арефьева А. Ю. Фестивальные импрезы искусства Украины как феномен культуры повседневности……..138

Ван Пен Катарсис как музыковедческая категория: актуальный аспект…….....142

Ковальская И. В. Жанрово-стилистические истоки музыкального языка классической оперетты..……...146

Кравченко А. И. Програмные основы камерно-инструментальных произведений украинских композиторов конца XX – начала XXI веков.....…….….150

Носуля А. В. Жанровая специфика и принципы формообразования в камерной опере на рубеже XIX–XX веков……..155

Олейник А. Л. Символистские истоки творчества И. Стравинского в детерминации выразительности инструментальных соло балета «Агон»……..159

Полевой О. Г. Музыка как идеальный стимул развлекательной программы и средство художественно-содержательной коммуникации…..…….165

Регрут В. И. Семантические особенности оперного текста (на примере творчества В. А. Моцарта)……....169

Григорьев Г. Н. Формы концертной деятельности духовых оркестров ……166

Рябоконева М. А. Понятие «неоклассицизм» в современном музыковедении……..173

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ……...….187

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ...……191

C O N T E N T S

CULTUROLOGY

Goncharova O. Leasure of antiquity in the context of spectacle culture: games……..……...…3

Sabadash Yu. Mass media influence on a personality formation: by the works of Umberto Eco…….……9

Lychkovakh V., Fayzullina A. Artistic literature as ethnoculturography…….…..15

Demidko O. Mariupol`s theatre culture forming and development (the end of the XIXth – the beginning of the XX centuries)..…….22

Yemelyanova T. Culturological analysis of aesthetic and psychological issues…….27

Karpov V. Museum sociology. Theoretical and methodological approaches ……..32

Kryzhanovs'ka N. Conductor phenomenon in contemporary cultural processes (phenomenal personality of conductor-choirmaster as a cultural problem)……..36

Ovcharuk O. The concepts of culture science as the forms of scientific cognition of culture and human-being……....40

Barandiy A. The role of the Austro-Hungarian national policy in shaping of Ukrainian identity in Galicia in the end of the XIXth – the beginning of XXth centuries….……...45

Boiko Z. The concept «heart»: its philosophic and culturology aspect…….…….…...49

Matviychuk B. Aesthetic sphere of Soviet advertising of the first half of the twentieth century: cultural analysis…….54

Nikolchenko Y., Holovko A. Traditions of the Ancient Greek and Roman architecture style in Black Sea Northern Littoral……...…….58

Furdychko A. Forms of the collective mutual assistance of the Ukrainians…….....63

Romanenko N. Military patronage activity of the teams of Ukrainian theatres during the Great Pariotic war……...67

Khomyakova O. Cultural competence of higher education……..…..…...73

Kopiyevska O. The cultural matrix in the context of modern culture creation…….77

PHILOLOGY

Linguistics

Shevchenko L. The national and cultural component of phraseological units in the Spanish periodical press…….…...83

MUSICOLOGY

Bermes I. Roman Kukhar – a singer and organiser of the Ukrainian diaspora's musical life……88

Kozlin V., Hryshchenko V. Methodic recommendations to a sound producer on arranging while integration stage of music material…….....94

Androsova D. Symbolizm of opera symphonic music in piano Sonatas of R. Wagner….....106

Kaplun T. Image of saint princess Olga is in old Russian church chant tradition: historical and aspects……..……..111

Stashevs'kyi A. Specifics timbre and dynamic effects in the modern button-accordion music of Ukrainian composers: review and assessment…….…….116

Hromchenko V. The artistic imagery as the basis of the evolution of means of expression (for example the work «Ukrainian vytynanki» for oboe or saxophone solo L. Kolodub)……...…...120

Zosim O. East Slavonic sacred song of the XVII–XXth centures in the context of the folk culture……...……124

Ivahova K. The technical performance of piano works of M. Skoryk……....130

Tarasova O. Role of ethnodifferentiating features in the formation of Italian music mentality…...…134

Aref'eva A. Festival impreza in Ukrainian art as a phenomenon of everyday culture…..……..138

Van Pen Catharsis as a musicological category: relevant aspect……..…….…….142

Kovalskaya I. Genre and stylistic origins of musical language of the classical operetta.....146

Kravchenko A. Programme basics of chamber music of Ukrainian composers of the end of the XXth – the beginning of the XXIst. centuries……...……150

Nosulya A. Genre specificity and formation principles in the chamber opera at the turn of XIXth-XXth centuries…….....156

Oleynik A. Simbolism sources of creative activity of I. Stravinskij in determination of expressiveness of instrumental solo in ballet «Agon»……...159

Polyovyy O. Music as an ideal stimulus of entertainment programme and the methods of artistic and meaningful communication..…….165

Regrut V. Semantic properties of the opera texts (by the example of the V. A. Mozart`s creativity)…..…….169

Grygoriev G. The forms of concert activity of a brass band…….....173

Riabokoneva M. The term «neoclassicism» in contemporary musicology……..179

INFORMATION ABOUT AUTHORS ……...189

ARTICLE SUBMISSION REQUIREMENTS……191

МІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
(державний вищий навчальний заклад ІУ рівня акредитації)

Оголошує конкурсний прийом в 2015 році

- **до докторантури з відривом від виробництва зі спеціальності**:

26.00.01 – теорія та історія культури (культурологія, мистецтвознавство, філософські та історичні науки);

- **до аспірантури з відривом та без відриву від виробництва з таких спеціальностей:**

26.00.01 – теорія та історія культури (культурологія, мистецтвознавство, філософські та історичні науки);
26.00.04 – українська культура (культурологія);
27.00.02 – документознавство, архівознавство (історичні науки);
08.00.04 – економіка та управління підприємствами (за видами економічної діяльності) (економічні науки).

До аспірантури приймаються особи, які мають повну вищу освіту і мають кваліфікацію магістра.

Вступники до аспірантури подають на ім'я ректора: заяву, особовий листок з обліку кадрів, копію диплома про вищу освіту, додаток до диплому, копію трудової книжки, медичну довідку про стан здоров'я за формою № 086-у, посвідчення про складені кандидатські екзамени (за наявності), список опублікованих наукових праць і винаходів, реферат з обраної наукової спеціальності, копію паспорта, копію ідентифікаційного коду та складають конкурсні екзамени: зі спеціальності, філософії, іноземної мови (англійська, німецька, французька) у жовтні-листопаді 2015р.

Особи, що вступають до докторантури, подають, крім зазначеного вище, також копію диплома про присудження наукового ступеня кандидата наук, обґрунтування теми та розгорнутий план докторської дисертації.

Документи приймаються з 10 по 30 вересня поточного року. Паспорт та диплом про вищу освіту подаються вступником особисто.

Гуртожитком академія не забезпечує.

Документи подавати за адресою: Київ – 15, вул. Лаврська, 9; корп. 11; відділ аспірантури-докторантури.

Довідки за телефоном: 501-78-28.

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

(державний вищий навчальний заклад IV рівня акредитації)

ДО УВАГИ АБІТУРІЄНТІВ!

Кафедра культурології та інноваційних культурно-мистецьких проектів оголошує набір абітурієнтів за освітнім ступенем «Бакалавр» напрям підготовки 6.020101 «Культурологія» кваліфікація «Культуролог із фаховим знанням іноземної мови»

НА БАЗІ ПОВНОЇ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ

Термін навчання – 4 роки

НА БАЗІ ДИПЛОМА МОЛОДШОГО СПЕЦІАЛІСТА

Термін навчання – 2 роки.

При прийомі на навчання за освітнім ступенем «Бакалавр» на базі диплома молодшого спеціаліста проводяться фахові випробування у формі тестів.

ДОКУМЕНТИ

необхідні для вступу:

- заява на ім'я ректора НАКККіМ;
- результати ЗНО:
- українська мова та література;
- іноземна мова;
- історія України.
    - оригінал атестата про загальну середню освіту – на термін навчання 4 роки;
    - оригінал диплома молодшого спеціаліста з додатком та їх копії – на термін навчання 2 роки;
    - 6 фотокарток (3х4 см);- медична довідку - форма 086-У;
    - паспорт та копії 1,2,11 сторінок;- копія ідентифікаційного коду;- військовий квиток або приписне посвідчення (для денної форми навчання).

Детальну інформацію можна отримати:

м. Київ, вул.Лаврська, 9, корп.18, ауд.23.

Тел.: 044-280-36-19

ЩИРО ЗАПРОШУЄМО НА НАВЧАННЯ!

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

МІЖНАРОДНИЙ ВІСНИК
Культурологія. Філологія. Музикознавство

INTERNATIONAL JOURNAL
Culturology.Philology. Musicology

Випуск I (4), 2015

Літературний редактор О. В. Шульга

Комп'ютерна верстка В. Ф. Вакуленко

Підписано до друку 05.05.2014. Формат 60х84 ⅛. Папір офсетний №1
Друк офсетний. Друк. арк. 26,18 Облік.-вид. арк. 23,7. Наклад 300 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготовників,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в
Тел./факс (044) 222 74 35

E-mail: millennium_ofis@ukr.net