ISSN 2226-3209 (Print),
ISSN 2409-0506 (Online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

1’2017

Київ – 2017

УДК 050:(008+7)

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :
наук. журнал. – К. : Міленіум, 2017. – № 1. – 200 с.

У щоквартальнику Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання мистецтвознавства та культурології.

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

Редакційна колегія

Шульгіна В.Д., д.мист., професор (*головний редактор*); ***Литвин С.Х.,*** д.і.н., професор (*заст. головного редактора*); ***Вільчинська І.Ю.,*** д.політ.н., професор *(відповідальний секретар);* ***Більченко Є.В.,*** д.культ., доцент; ***Бітаєв В.А.,*** д.філос.н., професор, член-кор. НАМ України; ***Богуцький Ю.П.,*** д.філос., професор, академік НАМ України; ***Волков С.М.,*** д.культ., професор; ***Герчанівська П.Е.,*** д.культ., професор; ***Езкуерро А.***, д.філос. (Іспанія); ***Жукова Н.А.,*** д.культ., доцент; ***Каппелліні В.,*** д.філос., професор (Італія); ***Каталінік В.,*** д. філос. (Хорватія); ***Кайл К.,*** д.філос. (Німеччина); ***Кияновська Л.О.,*** д.мист., професор; ***Кнаут М.,*** д.філос., професор (Німеччина); ***Личковах В.А.,*** д.філос.наук, професор; ***Льоос Х.,*** д.філос., професор (Німеччина); ***Пастерняк В.,*** д. габілітований, професор (Польща); ***Петрова І.В.,*** д.культ., професор; ***Ростіролла Д.,*** д.філос. (Італія); ***Рощенко О.Г.,*** д.мист., професор; ***Самойленко О.І.,*** д.мист., професор; ***Сапенько Р.,*** д-р габілітований, професор (Польща); ***Станіславська К.І.,*** д.мист., професор; ***Тахіаос Антоніос Еміліос Н.,*** д.і.н., професор, член-кор. Афінської академії наук з літератури та мистецтва (Греція); **Хемслі Д.,** д.філос. (Великобританія); ***Чернець В.Г.,*** д.філос., професор; ***Шванднер Г.,*** д.філос., професор (Німеччина); ***Штанке Г.,*** д.філос., професор (Німеччина).

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії

Затверджено:
Наказом Міністерства освіти і науки України від 07.10.2015, № 1021
як фахове видання з ***культурології*** *та* ***мистецтвознавства***
Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України від 06.11.2015 р. № 1151 є фаховим виданням зі спеціальностей: *культурологія; аудіовізуальне мистецтво та виробництво; образотворче мистецтво; декоративне мистецтво, реставрація; хореографія; музичне мистецтво; сценічне мистецтво*

Науковий журнал "Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв" індексується в міжнародних наукометричних базах даних: Web of Science (Emerging Sources Citation Index); EBSCO; International Impact Factor Services; Research Bible; Science Index (РІНЦ); Open Academic Journals Index; CiteFactor; Polish Scholarly Bibliography; Google Scholar; BASE; InnoSpace; Scientific Indexing Services; Journals Impact Factor; InfoBase Index; Directory of Open Access Scholarly Resources

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 10 від 28 лютого 2017 р.)

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Свідоцтво КВ № 19938-9738ПР від 17.05.2013 р.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017

© Видавництво "Міленіум", 2017

Культурологія

УДК 168.522

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

АНАЛІЗ КУЛЬТУРИ В ПАРАДИГМІ ТЕОРІЇ СИСТЕМ

Мета статті - розробка методологічної моделі культурологічного дослідження культури й суспільства на підставі принципів теорії систем. Концептуальним **методологічним** ядром дослідження є системний аналіз соціокультурних об'єктів як складних багаторівневих і багатокомпонентних систем. **Наукова новизна** полягає в осмисленні теорії систем у ракурсі культурологічних проблем. Дослідження ґрунтується на концептуальній парадигмі: будь-який соціокультурний об'єкт є системою, яка складається з окремих частин, пов'язаних між собою певними відносинами; система знаходиться у безперервному розвитку та взаємодії із зовнішнім середовищем. У статті визначені особливості системного аналізу в культурології; здійснена класифікація культурних систем; проаналізовані моделі розвитку соціокультурних систем, які регулюються, а також ті, що самоорганізуються (синергетична модель); розглянуто процес міжкультурної взаємодії крізь призму системного аналізу. **Висновки.** Розкритий потенціал теорії систем у полі культурології як для вирішення теоретичних завдань (зокрема для вивчення закономірностей соціокультурного розвитку суспільства), так і розробки прикладних проектів (вироблення стратегії державної культурної політики, моделювання міжкультурної взаємодії у сучасних реаліях тощо).

Ключові слова: теорія систем, системний аналіз, культурна система, синергетична модель, міжкультурна взаємодія.

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

Анализ культуры в парадигме теории систем

Цель статьи – разработка методологической модели культурологического исследования культуры и общества на основе принципов теории систем. Концептуальным **методологическим** ядром исследования является системный анализ социокультурных объектов как сложных многоуровневых систем. **Научная новизна** работы заключается в осмыслении теории систем в ракурсе культурологических проблем. Исследование основывается на концептуальной парадигме: любой социокультурный объект является системой, состоящей из отдельных частей, связанных между собой определенными отношениями; система находится в непрерывном развитии и взаимодействии с внешней средой. В статье раскрыты особенности системного анализа в культурологии; осуществлена классификация культурных систем; проанализированы модели развития регулируемых и самоорганизующихся (синергетическая модель) систем; рассмотрен процесс межкультурного взаимодействия сквозь призму системного анализа. **Выводы.** Раскрыт потенциал теории систем в поле культурологии как для решения теоретических задач (в частности для изучения закономерностей социокультурного развития общества), так и разработки прикладных проектов (выработка стратегии государственной культурной политики, моделирование межкультурного взаимодействия в современных реалиях и т.д.).

Ключевые слова: теория систем, системный анализ, культурная система, синергетическая модель, межкультурное взаимодействие.

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

Analysis of culture in the paradigm of systems theory

Purpose of Article. The purpose of work is to develop a methodological model of Cultural studies of society and culture based on the principles of the systems theory. **Methodology.** The conceptual methodological core of the research is the system analysis of the socio-cultural objects as complex, multi-level and multi-component systems. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the work lies in the understanding of systems theory from the perspective of issues of the cultural studies. The study is based on a conceptual paradigm: any socio-cultural object is a system, which consists of separate parts, linked by certain relations; the system is in the process of continuous development and interaction with the environment. In the article the author highlights the peculiarities of the system analysis in cultural studies, carries out the classification cultural systems, analyzes the development model of regulated and self-organized systems (synergetic model), and traces process of intercultural communication through the prism of the system analysis. **Conclusions.** The article shows the potential of systems theory in the field of Cultural studies of the solving theoretical problems (to study laws of the socio-cultural development of a society), as well as the development of the practical projects (a strategy of the state cultural policy, simulation of intercultural interaction in the modern realities etc.).

Keywords: systems theory, system analysis, cultural system, synergetic model, intercultural interaction.

© Герчанівська П. Е., 2017

Зростання наукових теорій і гіпотез, що внесли важливі зміни в концептуальну схему культурології, актуалізували проблему розробки фундаментальних методів дослідження соціокультурних об'єктів. Найбільш перспективним методологічним напрямом у цьому ракурсі є системний аналіз, що сформувався шляхом перенесення в проблемне поле культурології основних принципів теорії систем, котра поєднала класичний і некласичний дослідницькі підходи природничих наук.

Мета дослідження полягає у розробці методологічної моделі культурологічного дослідження культури й суспільства на підставі принципів теорії систем.

Існують досить вагомі підстави вважати системний підхід дослідження методологічним базисом сучасної культурології. Суть проблеми в тому, що системний аналіз традиційно був зв'язаний з вирішенням задач природничих наук. Однак з накопиченням культурологічних знань все більш очевидною стає тотожність певних процесів, що протікають в культурі й суспільстві до процесів, які описуються теорією систем.

Одна з перших спроб застосування системного методу в культурології належить Л. Уайту. В своїх працях [4-6] він розглядає культуру як цілісну систему, що складається з матеріальних і духовних елементів. Розвиваючи ідею щодо системного характеру культури як інтегрального цілого, Б. Маліновський пише: "Культурний процес, який містить у собі матеріальний субстрат культури (тобто артефакти), соціальні узи, які зв'язують людей (тобто стандартизовані способи поведінки), і символічні акти (тобто вплив, що надається одним організмом на інший за допомогою умовних рефлексів), являє собою щось цілісне, тобто самостійну систему" [2, 687].

У межах системного методу Е. Кассірер розвинув теорію про єдність пізнання [1], згідно з якою "різні напрямки знання в усьому їх визнаному різноманітті й самостійності складають систему, окремі члени якої взаємозумовлюють і припускають один одного" [1, 167]. Спираючись на постулат про функціональну єдність системи, Е. Кассірер доходить висновку, що "окреме не повинно залишатися окремим, воно повинно увійти в ряд взаємозв'язків, де з'явиться нам вже в якості ланки "ланцюга" – логічного, телеологічного або причинного... Це стосується мистецтва, міфології й релігії в тій же мірі, що й пізнання... Щоб охарактеризувати певну форму відносин в її конкретному застосуванні й її конкретному значенні, потрібно не тільки вказівка на її якісні характеристики як такі, а й вказівка на ту систему, в яку вона входить" [1,168–190].

У культурології системний аналіз – це сукупність методів і засобів дослідження соціокультурних об'єктів як складних, багаторівневих і багатокомпонентних систем. В основі аналізу лежить парадигма: будь-яка система складається з окремих частин, пов'язаних між собою певними відносинами; система знаходиться у безперервному розвитку та взаємодії з зовнішнім середовищем.

Загальним для всіх методик системного аналізу є: осмислення основної мети й функцій досліджуваної системи; вибір варіанта членування системи на складові (підсистеми, елементи), найбільш оптимального для вирішення поставленої дослідницької мети; введення ієрархії частин в структурі системи; виявлення функцій кожної підсистеми та зв'язків між ними; виявлення зв'язків системи з зовнішнім середовищем (або іншими системами); вивчення характеру змінності системи, її здатності до розвитку, адаптації до зовнішнього оточення.

Системний аналіз в культурології спирається на комплекс універсальних і загальнонаукових методів дослідження (структурний аналіз, компаративний метод, методи формалізації та моделювання тощо), застосування кожного з яких обумовлено метою дослідження й конкретним завданням.

Культурні системи та їх класифікація

Багато понять, які необхідні для розуміння функціонування соціокультурних систем, прийшли в культурологію з термодинаміки – розділу фізики, в якому досліджуються процеси обміну енергією між досліджуваним макроскопічним об'єктом і навколишнім середовищем. І. Пригожин відзначав: "Звернення до наук, що вивчають складність світу, зовсім не означає, що ми пропонуємо "звести" гуманітарні науки до фізики. Наше завдання полягає не в редукції, а в досягненні згоди" [3].

Визначимо ключові поняття щодо теми нашого дослідження. Культурна система (грец. σύστημα – поєднання, утворення) – це цілісна сукупність підсистем та елементів культурного об'єкту, між якими існує закономірний зв'язок та взаємодія, що обумовлює його властивості та закономірності функціонування. Структура системи – це стійка сукупність підсистем, елементів культурного об'єкту та зв'язків між ними, що забезпечує його цілісність та зберігання основних властивостей при зовнішніх та внутрішніх змінах. Зв'язок між елементами культурної системи – стійки відносини між елементами, що обумовлюють залежність властивостей одного елемента від властивостей інших елементів системи. Відтак, культурна система є сукупністю взаємопов'язаних та взаємозалежних культурних елементов. Класифікація систем залежить від обраного критерію, наприклад, від природи елементів, їх походження, від мінливості властивостей, ступеня складності, ставлення до зовнішнього середовища, від реакції на впливи, характеру поведінки й ступеня участі людей в реалізації керуючих впливів.

Залежно від природи елементів системи диференціюються на реальні й абстрактні. Реальними (фізичними) системами є об'єкти, що складаються з матеріальних елементів. Абстрактні системи утворюють елементи, що не мають прямих аналогів у реальному світі, це – наслідок людського мислення (ідеї, теорії, концепції, гіпотези тощо).

Виходячи з походження, розрізняють природні та штучні системи. Природні системи є продуктом розвитку самої природи (клімат, живі організми, сонячна система та ін.). Соціокультурні системи є штучними системами – результатом творчої діяльності людини.

За ступенем складності системи поділяються на прості, складні й великі. Проста система, як правило, має однорівневу структуру, зв'язок між елементами якої описується простими (лінійними) функціями. Складна система містить велике число взаємопов'язаних і взаємодіючих підсистем, кожна з яких в свою чергу може бути розчленована на окремі елементи. Така система характеризується багатомірністю, ієрархічною структурою, різноманіттям природи елементів, зв'язків, різнорідністю структури. Вибір критерію членування такої системи залежить від поставленої дослідницької мети. Наприклад, ґрунтуючись на принципі соціокультурного групування, культуру можна поділити на такі підсистеми, як: світова, локальна, національна, етнічна, регіональна. Особливість складних систем полягає в тому, що їх інтегральні властивості відрізняються від властивостей окремих складових елементів. Інтегрування складних систем веде до утворення макроскопічної (великої) системи.

Залежно від ступеня мінливості властивостей, системи можна поділити на статичні й динамічні. До статичних відносять системи, при дослідженні яких можна знехтувати змінами у часі їх істотних властивостей. На відміну від статичних, динамічні системи змінюють свій стан у часі (дискретно або безперервно) під впливом зовнішніх і внутрішніх сил.

Динамічні системи бувають стійкими й нестійкими. Стійка система здатна повертатися до вихідного стану після припинення впливу, яке вивело її з рівноважного стану (що характеризується постійністю параметрів системи у часі). У нестійкій динамічній системі, навпаки, навіть незначна зміна параметрів структури або характеру зв'язків між її елементами призводить до нерівноважного стану системи у цілому.

Динамічні системи також поділяються на ті, що регулюються (внутрішніми або зовнішніми силами), й ті, що самоорганізуються. Внутрішня соціокультурна регуляція системи зазвичай пов'язана з вирішенням таких завдань, як: підтримка певного рівня консолідованості соціуму; забезпечення колективних форм життєдіяльності людей для задоволення їхніх індивідуальних та групових інтересів і потреб; зняття протиріч і напруг, що виникають при спільній життєдіяльності людей і посилюються в процесі розвитку системи.

Процес внутрішнього регулювання системи здійснюється на основі прагматичних цілей з урахуванням накопиченого соціального досвіду спільноти (закріпленого в ціннісних орієнтаціях, звичаях, законах, нормах, правилах, ідеології, віруваннях, традиціях тощо). Форми й механізми регуляції відображають специфіку досягнутого соціумом рівня соціокультурного розвитку. Наприклад, у традиційному суспільстві домінують конвенційні регулятори у вигляді комплексу звичаїв і традицій, в той час як у сучасному суспільстві переважає інституціональна форма регуляції.

Спираючись на технології масової маніпуляції (друковані та електронні ЗМІ, рекламу тощо) інституційні структури надають інформаційно-психологічного впливу на маси. Важливим механізмом регуляції соціокультурної системи є масова культура, що призводить до максимальної стандартизації не тільки норм соціального життя та діяльності, а й ідейно-світоглядних орієнтацій людей.

Не заперечуючи ролі внутрішніх регулюючих факторів, слід звернути увагу на те, що не менш важливе значення в цьому процесі належить зовнішнім силам, бо соціокультурна система, що ізольована від зовнішніх впливів, позбавлена стимулу до подальшого розвитку.

Перш, ніж розглядати зовнішній регулятивний інструментарій соціокультурної системи, звернемося до питання диференціації систем, основним критерієм якої є ступінь зв'язку системи із зовнішнім середовищем. Виходячи з цього критерію, системи можна поділити на ізольовані, закриті й відкриті. Якщо ізольована система не може обмінюватися з зовнішнім середовищем ні енергією, ні речовиною, ні інформацією, а закрита система, маючи жорсткі фіксовані границі, відносно незалежна від оточуючого соціокультурного поля, то відкрита система орієнтована на діалог з навколишнім середовищем та міжкультурну взаємодію.

Зовсім інакше розвиваються процеси в системах, які самоорганізуються. Їх основною рисою, за Г. Хакеном, є те, що такі системи "набувають властиві їм структури або функції без будь-якого втручання ззовні" [8, 2], що призводить до утворення якісно нових структур у макроскопічних масштабах. Вивчення цих систем породило новий науковий напрямок, що отримав назву синергетики. Засновниками синергетики були німецький фізик Г. Хакен та бельгійський фізик, лауреат Нобелівської премії (1977) І. Пригожин. За Г. Хакеном, "синергетику можна розглядати як частину загального системного аналізу, оскільки як у синергетиці, так і в системному аналізі основний інтерес представляють спільні принципи, що лежать в основі функціонування системи" [8, 361].

Отже, синергетика (грец. synergeia – співробітництво, сприяння, співучасть) – це міждисциплінарний напрямок наукових досліджень, завданням якого є вивчення природних явищ і процесів (в тому числі соціокультурних) на основі принципів самоорганізації складних систем.

Синергетична модель розвитку культури

У ракурсі синергетичної моделі культура та суспільство постають як відкриті, нерівноважні, нелінійні системи, що самоорганізуються. Відкритість системи є необхідною, але недостатньою умовою для її самоорганізації: не всяка відкрита система самоорганізується. Для цього необхідна наявність двох протилежних начал – начала, що творить структуру, та начала, що руйнує її, приводячи до неупорядкованих процесів у системі, хаосу (дисипації). Боротьба цих начал – порядку й хаосу – становить механізм перебудови старої та формування нової соціокультурної системи, що обумовлює її саморозвиток у цілому.

Розглянемо алгоритм процесу самоорганізації соціокультурної системи та механізми його породження. Як зазначає А. Флієр, інтегруюче ядро будь-якого соціуму "являє собою порівняно жорстко структуровану й ієрархічну систему ціннісних орієнтацій, форм і норм соціальної організації та регуля-

ції, мов та каналів соціокультурної комунікації, комплексів культурних інститутів, стратифікованих способів життя, ідеології, моралі, церемоніальних і ритуальних форм поведінки, механізмів соціалізації та інкультурації особистості, нормативних параметрів її соціальної й культурної адекватності спільноті, прийнятних форм інноваційної й творчої діяльності тощо" [8,392].

Однак в процесі розвитку системи починають проявляти себе ентропійні явища: знижується функціональна цілісність, системно-ієрархічна структурованість, збалансованість як окремих підсистем, так і культурного комплексу спільноти в цілому. Зростання ентропійних процесів призводить до кризи ідентифікації людей, втрати ціннісних орієнтирів, традиційної моралі. Зона дії історично сформованих і закріплених у культурній традиції й інституційних нормативах соціально прийнятних патернів свідомості та поведінки людей поступово зменшується, набувають популярності протизаконні й кримінальні методи вирішення соціальних, економічних та інших проблем.

Одночасно розширюється зона впливу "маргінальних полів" культури, де управління формами життєдіяльності людей здійснюється з боку маргінальних квазісистем (типу "злодійського закону", "хіпових тусовок", ритуалів езотеричних сект тощо). Причини виникнення ентропійних процесів, як правило, пов'язані з цілим комплексом проблем у різних сферах суспільного життя, в тому числі, в його соціокультурному секторі.

Соціокультурна система з рівноважного стану входить у нерівноважну фазу свого розвитку, починається процес якісної перебудови її властивостей. Спочатку зміни носять уповільнений, поступовий характер. З поглибленням ентропії посилюється рівень нерівновагі, що породжує дисипацію в системі й одночасно провокує сплеск нових ідей у суспільстві. Саме в цій період складається нова смислова цілісність культури, викристалізовується її нова парадигма. Отже, стан хаосу – це креативна за своєю суттю фаза розвитку соціокультурної системи, в рамках якої йде переоцінка її смислового ядра й пошук нової, більш ефективної конфігурації.

У результаті накопичення внутрішніх сил системи, ентропія досягає критичного стану, що призводить до біфуркації – стрибкоподібної якісної перебудови системи. Революційні процеси – це типові процеси біфуркації, причому хід пост-революційного розвитку системи залежить від безлічі імовірнісних факторів (внутрішніх, зовнішніх), що часто призводять до декількох альтернативних сценаріїв її еволюції. Приклад тому – багатовекторність шляхів розвитку країн на пострадянському просторі.

За біфуркацією настає релаксація, тобто поступове повернення системи в стан рівноваги, але вже в оновленому вигляді. Цей процес незворотний. Слід зазначити, що тривалість періоду релаксації системи, як і фази її неврівноваженого стану значно перевищує біфуркаційний часовий період.Отже, самоорганізація соціокультурної системи є нелінійним процесом, що являє собою послідовність фазових переходів від стану рівноваги через нерівноважну фазу й дисипацію до біфуркації й релаксації системи. В процесі самоорганізації відбувається безперервне руйнування старих і виникнення якісно нових структур, що характеризуються іманентними властивостями. Отже, через хаос і руйнування структури відбувається народження нового порядку в системі.

Міжкультурна взаємодія крізь призму системного аналізу

Теорія систем розкриває можливості осягнення проблем, що безпосередньо зв'язані з взаємодією культур, як фактора їх розвитку. Розглянемо процеси, які відбуваються в результаті контактів соціокультурних систем, й осмислімо основні принципи міжкультурної комунікації.

Алгоритм дослідження має таку послідовність: 1) системний аналіз кожної культури, що вступає в контакт; 2) вивчення зовнішнього середовища, на тлі якого відбувається взаємодія соціокультурних систем; 3) аналіз моделі взаємодії систем (рівноправна – нерівноправна, однобічно – двобічна); 4) визначення механізмів, за допомогою яких здійснюється контакт (мирний шлях або внаслідок військових та інших конфліктів); 5) вивчення динаміки процесу взаємодії та її наслідків для кожної системи.

Аналіз соціокультурної системи спрямований на визначення таких її параметрів: типу культурної системи (цивілізаційна, національна, етнічна, регіональна); ступеня відкритості системи (закрита – відкрита); рівня орієнтованості соціокультурної системи на діалог з іншими культурами; умов для засвоєння інших культурних практик (спільність або відмінність культурних ареалів, типів світоглядів, форм соціальної організації контактуючих систем; їх місця в ієрархії світового співтовариства тощо). Саме ці фактори впливають на модель та динаміку міжкультурної взаємодії, детермінуючи її кінцевий результат.

Необхідною й обов'язковою умовою міжкультурної взаємодії є відкритість соціокультурної системи. Через варіативність параметрів контактуючих систем у хронотопі, динамічність та гетерогенність зовнішнього середовища, що детерміновані об'єктивними факторами, процес взаємодії систем є історично обумовленим, а його результат часто набуває імовірнісного характеру. Цей процес ініціює широкий діапазон трансформацій в системі-реципієнті: від актів індивідуальної свідомості до зміни типів світогляду й форм соціальної та культурної організації. Породження нового супроводжується частковою й навіть повною (асиміляція) втратою традиційної для цього соціуму культури. Одночасно, в силу зворотного зв'язку, система-реципієнт впливає на систему-донор, детермінуючи її якісні зміни. В сучасних умовах найбільш оптимальною моделлю даного процесу бачиться реалізація принципу діалогу й толерантності у взаєминах культур.

Розглянуті нами приклади свідчать про великий потенціал теорії систем і широкі можливостях її застосування в поле культурології як для вирішення теоретичних завдань (зокрема, для вивчення закономірностей соціокультурного розвитку суспільства), так і розробки прикладних проектів (вироблення стратегії державної культурної політики, моделювання міжкультурної взаємодії в сучасних реаліях тощо).

Література

1. Кассирер Э. Философия символических форм / Э. Кассирер // Культурология. XX век: Антология. – Москва : Юрист, 1995. – С. 163–212.
2. Малиновский Б. Функциональный анализ / Б. Малиновский // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры. – 2-е изд. – Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. – С. 681–702.
3. Пригожин И. Философия нестабильности / И. Пригожин // Вопросы философии. – 1991. – № 6. – С. 46–52.
4. Уайт Л. Избранное: Наука о культуре / Л. Уайт. – Москва: РОССПЭН, 2004. – 960 с.
5. Уайт Л. Понятие культуры / Л. Уайт // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры. – 2-е изд. – Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2006. – С. 17 – 48.
6. Уайт Л. Избранное: Эволюция культуры. – Москва: РОССПЭН, 2004. – 1064 с.
7. Флиер А.Я. Энтропия социокультурная /А.Я. Флиер / Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.2 – Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. – 447 с.
8. Хакен Г. Синергетика: иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах / Г. Хакен; пер. и ред. Ю.А. Данилов , Ю.Л. Климонтович. – Москва: Мир, 1985. – 425 с.

References

1. Cassirer, E. (1995). Philosophy of symbolic forms. Cultural science. XX century: Anthology. S. Y. Levyt (Ed.). Moscow: Yurist [in Russian].
2. Malinovsky, B. (2006). Functional Analysis. Anthology of Cultural Studies. Interpretation of culture. S. Y. Levyt (Ed.). St. Petersburg: St. Petersburg University Press [in Russian].
3. Prigogine, I. (1991). Philosophy of instability. Questions of Philosophy, 6, 46-52 [in Russian].
4. White, L. (2004). The selected works. The Science of Culture. Moscow: ROSSPEN [in Russian].
5. White, L. (2006). The concept of culture. Anthology of cultural studies. Interpretation of culture. S.Ya. Levyt (Ed.). St. Petersburg: St. Petersburg University Press [in Russian].
6. White, L. (2004). The selected works. The evolution of culture. Moscow: ROSSPEN [in Russian].
7. Flier, A.Ya. (1998). Socio-cultural Entropy. Culturology. XX century. Encyclopedia. S.Ya. Levyt (Ed.). St. Petersburg: University Book [in Russian].
8. Haken, H. (1985). Synergy: the hierarchy of instabilities in self-organizing systems and devices. (Y.A. Danilov, Y.L. Klimontovich, Trans.). Moscow: World [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2017 р.

УДК 316.776 (477):316.73

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

ІГРОВИЙ КОМПОНЕНТ ПОСТФОЛЬКЛОРУ В СЕРЕДОВИЩІ ІНТЕРНЕТ-КОМУНІКАЦІЇ

Мета роботи – дослідження ігрового компонента творів постфольклору, опосередкованих інтернет-комунікацією. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні культурологічного, структурно-семантичного, компаративного, аналітичного методів у дослідженні ігрового компоненту у творах постфольклору, що циркулюють в інтернет-просторі та обумовлюються комунікативними практиками повсякденності. **Наукова новизна** полягає в аналізі та висвітленні ігрового принципу побудови постфольклорних творів інтернет-мережі, які слугують комунікативним каналом передачі нових сенсів і значень. **Висновки**. В результаті дослідження встановлено, що в умовах інформаційного перенасичення сучасного суспільства особливого значення набуває гра як культурний феномен, що знаходить прояв у багатьох сферах життєдіяльності. Ігровий принцип розуміння культури характерний для постмодерного бачення, звертаючись до всіх культурних набутків, сенсів і цінностей та оперуючи ними в довільному порядку. Медіа-простір, породжений численними комунікаціями, створює власне ігрове поле, зберігаючи та відтворюючи актуальну для суспільства систему культури та цінностей. Віртуальне середовище інтернет-комунікації значною мірою налаштоване на несерйозно-ігровий характер, уможливлюючи реалізацію індивідами та спільнотами власного креативу, творчого потенціалу та ігрових стратегій. Проявом цього є поява окремого сегмента інтернет-творчості, що за своїми змістовими та типологічними характеристиками належить до постфольклору. Породжуючись комунікативними практиками, постфольклор інтернет-мережі завдяки актуалізації лінгвістично-візуальних прийомів розширює простір ігрового спілкування. Твори постфольклору в інтернет-мережі, будуючись як на загальнокультурних смислах, так і на індивідуальному досвіді та творчості, завдяки наявності ігрового компонента включають потенційних реципієнтів у комунікативний процес, створюючи можливості обміну

© Денисюк Ж. З., 2017

значеннями, різним ракурсом сприйняття подій та явищ дійсності. Дешифрування конотацій та культурного контексту в таких творах слугує для подальшої творчості та комунікативної діяльності, формуючи певне культурне середовище сенсів та цінностей, що об'єктивується постійним оновленням інформації у медіа-просторі.

Ключові слова: постфольклор, інтернет-простір, гра, ігровий компонент, лінгвістична гра, комунікація.

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

Игровой компонент постфольклора в среде интернет-коммуникации

Цель работы – исследование игрового компонента произведений постфольклора, опосредованных интернет-коммуникацией. **Методология** исследования основана на применении культурологического, структурно-семантического, компаративного, аналитического методов в исследовании игрового компонента в произведениях постфольклора, циркулирующих в интернет-пространстве, которые определяются коммуникативными практиками повседневности. **Научная новизна** работы заключается в анализе игрового принципа построения постфольклорных произведений интернет-сети, которые служат коммуникативным каналом передачи новых смыслов и значений. **Выводы.** В результате исследования установлено, что в условиях информационного перенасыщения современного общества особое значение приобретает игра как культурный феномен, что находит проявление во многих сферах жизнедеятельности. Игровой принцип понимания культуры характерен для постмодернистского видения, котрый обращается ко всем культурным достижениям, смыслам и ценностям, оперируя ими в произвольном порядке. Медиа-пространство, порожденное многочисленными коммуникациями, создает собственное игровое поле, сохраняя и воспроизводя актуальную для общества систему культуры и ценностей. Виртуальная среда интернет-коммуникации в значительной степени настроена на несерьезно-игровой характер, создавая возможности для реализации индивидами и сообществами собственного креатива, творческого потенциала и игровых стратегий. Проявлением этого служит появление отдельного сегмента интернет-творчества, который по своим содержательным и типологическим характеристиками относится к постфольклору. Благодаря актуализации лингвистически-визуальных приемов постфольклор интернет-сети расширяет пространство игрового общения. Произведения постфольклора в интернет-сети, основываясь как на общекультурных смыслах, так и на индивидуальном опыте и творчестве, благодаря наличию игрового компонента включают потенциальных реципиентов в коммуникативный процесс, создавая возможности для обмена значениями, различным ракурсом восприятия событий и явлений действительности. Дешифровка коннотаций и культурного контекста в таких произведениях служит для дальнейшего творчества и коммуникативной деятельности, формируя определенную культурную среду смыслов и ценностей, которая объективируется постоянным обновлением информации в медиа-пространстве.

Ключевые слова: постфольклор, интернет-пространство, игра, игровой компонент, лингвистическая игра, коммуникация.

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

The game component of post-folklore in the environment of internet communications

Purpose of Article. The main goal of the work is to research component of the game component of post-folklore, mediated Internet communication. **Methodology.** The research methodology consists of cultural, structural and semantic, comparative, analytical methods. The author uses them to study game component of the post-folklore products, which are circulating in the Internet space, and are defined by communicative practice of everyday life. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work lies in the analysis and highlighting of the gaming principle of building of the post-folklore works in Internet network, which serves as a communicative channel of transmission of new meanings and values. **Conclusions.** The study has proved that in the modern informational society the important role is played by a game as a cultural phenomenon that is manifested in many areas of our life. The game principle of the understanding of culture is a characteristic of the Post-modern outlook, addressed to all cultural achievements, values and meanings. Media space, generated numerous communications, creates its own playing field, preserving and reproducing the current system of culture and values. Virtual Internet communication has unserious and gaming character. It gives people and communities opportunities to put in practice their creativity and game strategies. Its manifestation is the appearance of a single segment of internet creativity, which is informative and has typological characteristics, that refers to post-folklore. The post-folklore of the Internet, generated by communicative practices, updates linguistic-visual methods of communication and expands the space of the game. The post-folklore Internet works are based on common cultural sense as well as individual experience and creativity. Due to the game component they find new potential recipients in the communication process, creating the possibility of sharing the values, different angles of perception of events and phenomena of reality. In such environment, the decoding connotations and cultural context helps people in their further creativity and communication activities, forming a specific cultural space of meanings and values, which is objectified by the constant updating of information in the media space.

Keywords: post-folklore, Internet space, game, game component, linguistic game, communication.

Актуальність теми дослідження. Новий рівень технологічних можливостей інтернет-комунікації зумовив формування такого середовища, в якому знайшли найбільший прояв соціальні, культурні, психологічні, лінгвістичні компоненти в особливості їх взаємодії і тісного переплетення, доповнюючись стереотипами поведінки, сприйняття та мислення, ціннісними орієнтирами та іншими чинниками, що, в свою чергу, спричинило утворення нових стратегій комунікації, пізнання, творчої активності особистості.

Принципи інтернет-комунікації, такі, як швидкість і глобальність охоплення аудиторії, віртуальність та анонімність, інтерактивність, гіпертекстуальність, семантична множинність, а також симулятивність, у повній мірі виявилися обумовленими та "вписаними" в контекст постмодерної парадигми сенсовизначень та сприйняття світу і реальності як єдиного тексту, з можливістю гри сенсами, цінностями і значеннями як культури, так і в цілому людського буття. Все стає відносним і множинним з безліччю варіацій, а істина розуміється як набір рівноцінних за значенням фрагментів, які мозаїчно

доповнюватимуть один одного. Саме в такому випадку оптимальним способом діяльності стає гра як культурна універсалія та єдино можливий варіант ставлення до дійсності й пізнання світу. Цими характеристиками визначається не лише комунікація в інтернет-мережі, а й загалом інтернет-дискурс.

Комунікація інтернет-мережі в процесі міжособистісного спілкування першопочатково налаштована на ігровий характер, що дозволяє не просто обмінюватися інформацією, а й досягати надзвичайної компресійності у своїх повідомленнях, що знаходить свій прояв як на рівні вербальних, так і візуальних значень. Комунікативна гра якнайповніше виражає та реалізує різноманіття провів людського життя та культури. Специфіка інтернет-комунікації породжує нові ігрові принципи й форми в спілкуванні, які формують окремі текстові жанри та такі, що базуються на полімодальній комунікації. Особливим сегментом такої комунікаційної творчості є твори, які, ґрунтуючись на архетипальних лінгвістичних та культурних комунікаційних моделях, об'єднуються поняттям постфольклору або інтернет-фольклору, який породжується й визначається саме особливостями процесу інтернет-комунікації.

Мета роботи – дослідження ігрового компоненту творів постфольклору, опосередкованих інтернет-комунікацією.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Означена проблематика тісно пов'язана з дослідженням гри як культурного феномена, що знайшло відображення в працях Р. Барта, Ж. Бодрійяра, Л. Вітгенштейна, Р. Кайуа, Н. Лумана, М. Маклюе¬на, З. Фрейда, Й. Хейзінги, Ф. Юнгера. Принципи гри в медіа-просторі та комунікації досліджували Є. Борисов, О. Горошко, Т. Лисоколенко, Г. Почепцов. У ближньому зарубіжжі до цих питань зверталися Н. Андріанова, Л. Григор'єва, О. Соколова, О. Шейгал, І. Якоба. Особливості лінгвістичної гри та породжувану нею сміхову комунікацію досліджували С. Гейко, А. Кислов, Г. Коробка, С. Панченко, В. Самохіна. Серед представників ближнього зарубіжжя цим питанням присвятили праці С. Аванесов, Т. Гридіна, О. Іссерс, А. Колістратова, О. Спєшилова, Я. Якуба. Аналіз принципів ігрової комунікації у різножанрових текстах постфольклору інтернет-мережі відображено в працях зарубіжних дослідників Д. Тощевої, Т. Суслової, Ю. Щуріної. Відтак вбачається доцільним і актуальним дослідження окресленої проблематики в межах вітчизняного наукового дискурсу.

Виклад основного матеріалу. Навіть зважаючи на те, що багато дослідників вказують на неможливість формулювання універсальної дефініції гри як культурного феномена та виведенні єдиного родового поняття, все ж видаються наявними такі її характерні риси, що дозволяють говорити про спільність принципів, але різні особливості в межах конкретного виду й типу ігор. Так, на думку С. Аванесова та О. Спєшилової, дискурсивними рівнями гри є метафоричний, соціально-психологічний, естетико-культурологічний, лінгвістичний, філософсько-антропологічний [1, 208].

У межах культурологічного дискурсу головним постулатом теорії Й. Хейзінги було те, що гра, як стверджував дослідник, існувала ще до культури, а культура, в її початкових фазах, грається. Гра, як писав Хейзінга, – це функція, наповнена сенсом. "У грі разом з тим грає щось, що виходить за межі безпосереднього прагнення до підтримки життя, щось, що вносить сенс в те, яка дія відбувається" [8, 20]. В культурі гра постає як певна задана величина, що передує самій культурі, що супроводжує і пронизує її від витоків аж до тієї фази культури, яку в даний момент переживає сам спостерігач, який усюди виявляє присутність гри як певної особливості чи якості поведінки, відмінної від повсякденної поведінки в житті [8, 23]. Узагальненим поняттям гри для Й. Хейзінги було розуміння її з точки зору форми, "якоюсь вільною діяльністю, яка усвідомлюється як "несправжня", не пов'язана з повсякденним життям і, тим не менш, яка може повністю захопити грою; яка обумовлюється жодними матеріальними інтересами або отриманою користю; яка протікає в особливо відведеному просторі і часі, упорядковано і відповідно до певних правил і викликає до життя спільноти та об'єднання, які прагнуть оточувати себе таємницею або підкреслювати свою незвичайність по відношенню до решти світу" [8, 31].

Для німецького дослідника Ф. Юнгера гра знаходиться по той бік добра і зла, які до неї не мають жодного стосунку, оскільки в грі в однаковій мірі поєднані як творення, так і руйнування, на принципах гри побудований всесвіт і сама людська природа. За Юнгером, гра завжди конкретна, неможливо грати з поняттям гри, яке є чимось скороченим і згорнутим та не показує жодної гри [10, 40]. Передумовами виникнення гри, на думку дослідника, є випадковість, майстерність та наслідування [10, 44]. Відтак, всі ігри ним поділяються на три роди: ігри, що ґрунтуються на щасливій випадковості, на майстерності та наслідуванні. Ігровий час завершується тоді, коли пропадає бажання грати, якщо заздалегідь час гри не визначений. Ф. Юнгер вважав, що ігри, як і свята, виникають через надмірність [10, 284], бо людина припиняє свої ігри коли вона хворіє, або є втомленою і виснаженою, або має душевні недуги та відсутність настрою. Надмірність він визначав як екзистенціал, який не пов'язується з якоюсь ціллю, там де вона зростає стає очевидною безцільність руху [10, 288].

Французький філософ і соціолог Р. Кайуа вважав, що гра несе в собі атмосферу відпочинку й розваги, вона заспокоює й бавить, протистоїть серйозності життя і праці, як втрачений час – часові розумно використаному, гра нічого не виробляє – ні матеріальних благ, ані духовних. Саме цим вона, на думку дослідника, відрізняється від праці й художньої творчості [4, 33]. Водночас гру як діяльність він визначає в певних рисах і характеристиках, серед яких називає: свободу (добровільність участі в грі), відокремленість (визначені рамки гри), невизначений результат, невиробничий характер, регульованість (дотримання правил), фіктивність, що полягає в специфічному усвідомленні вторинної реальності чи ірреальності порівняно зі звичайним життям [4, 49]. Серед мотиваційних чинників участі

людини в грі ним визначаються такі, як потреба в самоствердженні, бажання показати себе найкращим; жага до суперництва та долання труднощів; задоволення від відчуття таємниці, страху, вдавання; радість від імпровізації, вигадки, безкінечного варіювання та "сп'яніння і захват, прагнення до екстазу, бажання пережити солодку паніку" [4, 90].

Поняття мовної гри в науковий дискурс було введене Л. Вітгеншетейном, який під ним розумів єдність мови і дії, також в мовному питанні вбачав коріння філософії. Звертаючись до родового поняття гри, Л. Вітгенштейн вказував на різні ознаки різних ігор, які, втім, не надавали єдиного узагальнення: "можемо перебирати багато видів ігор, спостерігати, як з'являються й зникають схожості між ними" [2, 111]. Філософ зазначав, що неможливо знати межі поняття гри, оскільки вони не встановлені. Стосовно розуміння сутності лінгвістичної гри Вітгенштейн вважав, що такі ігри виступають як певні моделі, які своїми схожостями і несхожостями покликані пролити світло на можливості нашої мови [2, 131]. Щодо сутності мовних ігор, то тут в переважній більшості називають свідоме "вільне" поводження з мовною формою та мовними нормативами, відхилення від загальноприйнятих правил, що має на меті не стільки інформаційне повідомлення, скільки досягнення певної естетичної цілі (переважно незвичної, комічної), коли за допомого експресивних засобів виразності звертається увага на той чи інший факт повідомлення, підсилюється ефект неочікуваності, що породжує фразеологізми, жарти, каламбури.

Як ми вже зазначали, максимально повно ігрові принципи побудови культурних текстів були використані постмодерном. До того ж, найбільш виразний прояв це знайшло в соціокультурному просторі, опосередкованому медіа-комунікаціями і медіа-дискурсом. Як підкреслює О. Соколова, у сучасній ігровій культурі постмодерну вичленування сенсу і нове прочитання старого – одна з популярних забав, і результати такої діяльності не тільки легко реплікуються, а й дають привід для вилучення нових смислів з наявних [7, 45]. Медіа-середовище, що стало самостійним феноменом в культурному просторі, значною мірою впливаючи на нього й визначаючи його цілісність/фрагментарність, принцип ігрофікації, вільне препарування смислами і цінностями зробило основоположними в своєму змісті. Гра в світі медіа, ну думку Т. Лисоколенко, відкриває перед нами нові горизонти пропонованої або нав'язуваної нам реальності, де фактично сама гра є реальністю [5, 69]. Мовна гра, яка теж займає одне з чільних місць в цьому, стає показником творчої креативності, яка обумовлюється бажанням як привернути увагу, так і використати приховані конотації для досягнення певних результатів у повідомленні, підвищуючи тим самим, на думку С. Панченко, діалогічність спілкування та поєднуючи смішне і комічне [6, 194].

Розважально-гумористичний та ігровий характер комунікації, що притаманний інтернет-простору, зумовлений самим принципом його функціонування, особливо в процесі здійснення особистісної комунікації. Можливість творчо-креативного самовираження в повній мірі реалізується під час створення та розповсюдження таких творів ігрового характеру. Ґрунтуючись на певних змістових та типологічних характеристиках (малі форми вербального типу, креолізовані тексти, переважання візуального начала), ці твори належать до постфольклорних, в яких повною мірою знаходить прояв ігровий компонент, що базується на мовній грі, полісемантичності, інтертекстуальності, асоціативно-алюзивній грі, прихованих конотаціях, контекстних відношеннях, породжуючи жарти, каламбури, комічні ситуації тощо. Аналізуючи співвідношення поняття гри із загальним поняттям карнавальності та іронії, С. Гейко наголошує, що поняття "гра" є більш загальним, воно багатопланове та породжує різні уявлення про свою сутність", загалом гра фіксує "процесуальність, самодостатню як в онтологічному, так і в аксіологічному відношеннях" [3, 56-57]. Разом з тим, інтернет-середовище має яскраво виражений карнавалізований характер, де головна увага спрямована на розважально- ігровий тип комунікації, а "можливості інтернет-комунікації визначають виникнення нових, специфічних для інтернет-дискурсу форм, видів і джерел гри в спілкуванні" [9, 101].

Будучи приналежними до інтернет-дискурсу, загалом твори постфольклору все ж мають в своїй основі визначальні характеристики традиційних фольклорних форм, поєднуючись з принципами віртуальності, інтертекстуальності, поліваріантності, гіпертекстуальності інтернет-середовища, його постійного оновлення та актуалізації нових тем. Вбираючи нові культурні значення, твори постфольклору в процесі комунікативного обміну й розповсюдження стають каналами передачі нового досвіду, цінностей і значень. Варто зазначити, що інтернет-комунікація загалом пропонує широкі можливості для мовної гри в процесі подачі і подальшого сприйняття інформації. Умисне використання мовних відхилень, інших засобів і прийомів в ході комунікації, на думку І. Якоба, має на меті досягнення певного впливу на співрозмовника; флірт (залучення уваги об'єктів, зазвичай протилежної статі з метою підвищення власної значущості в своїх очах і очах віртуального співрозмовника, підвищення настрою і впевненості в собі, встановлення доброзичливого контакту); неусвідомлені маркери мовної поведінки (професійна приналежність, соціальне становище, особистісні характеристики, гендерна приналежність – маскулінний, фемінний, андрогінний або невизначений тип); шифрування з метою розваги, відточування навичок дотепності, розвитку почуття гумору, зменшення психологічної дистанції під час комунікації (так званий ефект зближення за допомогою поділу таємниці); спонукання реципієнта до дешифрування повідомлення (ребуси, лінгвістичні конструкції, метафоризація, узагальнення) [11, 90-91].

Якщо звернутися то аналізу основних ігрових прийомів в творах постфольклору, то побачимо, що тут теж головну роль відіграє лінгвістична гра, породжуючи нові неочікувані смисли, комізм та каламбури, відсилання до відомих культурних реплікацій, творів, персонажів, фразеологізмів, крилатих висловів, прецедентних феноменів, що є відомими та поділяються членами певної соціокультурної спільноти. Так, в

українському сегменті інтернету можемо виявити такі твори постфольклору (україно- та російськомовні) із застосуванням ігрофікації їх змісту: *Куме, а чому ви говорите, що через цих чортів при владі українці живуть, як в пеклі? – Тому що люди постійно думають про котли і дрова; Новости из лнра и днра. Заграничным туристам предлагается отправиться в увлекательное путешествие по Луганскому Золотому Кольцу (Алчевск, Антрацит, Первомайск, Ровеньки....), где в каждом городе с вас снимут по золотому кольцу; в Києві стартувала акція "Посади дерево". Переміг з великим відривом Печерський районний суд*.

Окремі твори ґрунтуються на відомих мемах, що утворилися внаслідок актуалізації в інтернет-мережі певних подій та персоналій. Наприклад, в анекдоті: – *Євробачення має пройти в Києві! – Ні, у Львові! – Одеса готова прийняти Євробачення! І тільки мер Генічеська загадково посміхається*.. обіграється курйозна подія, пов'язана з мером міста Генічеська Тулуповим, про якого на початку січня 2016 р. російська пропаганда пустила чутки, що він нібито попросив газ в Путіна внаслідок відсутності реверсу з окупованого Криму, що призвело до нестачі газу для опалення міста. Пізніше сам мер, а також глава Нафтогазу спростували це, але ця подія стала мемом соцмереж.

Відома фраза, що належить політику й колишньому прем'єру А. Яценюку *"Якщо куля в лоб – то куля в лоб",* сказана ним зі сцени на Майдані Незалежності в січні 2014 р., окрім того, що сама стала мемом, невдовзі була обіграна в іншій ситуації. На початку листопада 2015 р. стався інцидент, коли підчас суперечки депутат від "Народного фронту" А. Тетерук вдарив депутатку від "Батьківщини" О. Кужель півлітровою пляшкою мінеральної води по голові. У соцмережах з'явився "переспів" цього шедевру: *"А якщо Кужель в лоб – то Кужель в лоб!" Народний Фронт.* Так само ця подія знайшла відображення в численних фотожабах, популярною серед яких було кепкування на кшталт відомої реклами мінеральної води "Моршинська" зі звичним гаслом *"Ви відчуваєте – інші бачать"*, що за умови розміщення фото винуватця інциденту набувала подвійних ігрових смислів.

Вдруге звернення до цього рекламного плакату відбулося в листопаді 2016 р., коли користувачі соцмереж розмістили на ньому фото вже іншого нардепа – Д. Добкіна, який відзначився доволі дивною поведінкою в стінах парламенту, відеоролик про що було викладено журналістами в інтернеті. Як реакція однією з популярних тем, до якої зверталися користувачі соцмереж, був персонаж їжачка в тумані з однойменного мультфільму Ю. Норштейна (1975). Так обіграли натяк на вживання наркотично-галюциногенних препаратів, після який настає ефект перебування в своєрідному "тумані". В одній з фотожаб на тлі туману та обличчя Добкіна і фігури їжачка з вузликом вміщено підпис *"Фатит! Это на завтра".*

Фігурує герой цього мультфільму й в інших фотожабах, зокрема про пересування російського авіаносного крейсера "Адмірал Кузнєцов" в протоці Ла-Манш в жовтні 2016 р. Клуби чорного диму від крейсера стали об'єктом насмішок користувачів в соцмережах, а судно іронічно порівнювали з вулканом Ейяф'ятлайокудль, "барбекюшницею" та ін. Одна з карикатур на цю тему перегукується з відомим відео-мемом "Очки н-н-нада?", коли на прикордонній російсько-китайській території місцеві жителі китайці в автобусах пропонували дешеві товари широкого вжитку. Вперше ролик з'явився в YouTube в 2011 р. На карикатурі, де зображено в човні Діда Мазая, який гатить веслом по борту крейсера, вміщено фразу "Мазут н-н-ада?", що акцентує увагу на надзвичайній задимленості судна. Також зазначена подія знайшла відображення у словесній інтернет-творчості: – *Скажите, это вулкан Эйяфъятлайокудль? – Нет, это проплывает русский "Адмирал Кузнецов"; – Джонс, откуда столько ворон в море?! – Это чайки, сэр. – Да, но они чёрные! #АдмиралКузнецов сэр!; До Босфора дым столбом от села Кукуева. Это крейсер Кузнецов. Железяка чертова.*

В постфольклорних творах інтернет-простору для компенсації невербальних елементів з'являються особливі прийоми, що полягають у застосування мовної гри, утворюючи креолізовані тексти постфольклору. Це знаходить свій вияв у численних мемах, демотиваторах та картинках іронічно-гумористичного змісту – фотожабах. Слід також зазначити, що подібні твори, на думку О. Соколової, не тільки дають можливість для смислотворчості, а й дозволяють представляти інформацію в максимально "згорнутому" вигляді, часто не користуючись навіть вербальними засобами, а посилаючи співрозмовнику, наприклад, картинку або мелодійний програш, тим самим надаючи йому можливість самостійного дешифрування смислів, розширюючи комунікативний канал [7, 45]. Так, на одній з картинок в сегменті українського інтернет-фольклору, що тематично присвячена падінню цін на російську нафту, йде відсилання відразу до трьох семантично навантажених блоків, які обігруються. Головне гасло на червоному тлі "Нефть упала" розташовано так, що після написаного поруч з нотними знаками ключового слова "Нефть" з наступного слова виокремлено як абревіатуру "УПА" (розшифровується як Українська повстанська армія; картинка з'явилася в мережі орієнтовно напередодні 14 жовтня 2015 р., коли відзначається день УПА) та решту слова як "лалала", що є приспівом відомої фанатської кричалки "Путін-ху#ло, ла-ла-ла-ла-ла", виконаної ультрас футбольного клубу "Металіст" (Харків) в 2014 р. як реакції на російську агресію в Україні, що стала джерелом народного креативу як в інтернет-мережі, так і поза нею. Отже, графічне ігрове виконання однієї фрази наповнює картинку багатозначним змістом.

Ігровий компонент, який слугує комунікативним каналом, присутній також в демотиваторах: на тлі картинки з повваленими і пошкодженими опорами електропередач на кордоні з Кримом (подія мала місце в реальному житті) напис: "Украинская народна забава "Конец света"; картинка із зображеннями Білого дому в США та підписом: "Спасибо, что теперь я не барак Обамы, я теперь Трампункт". Масові отруєння настоянкою глоду на території РФ в грудні 2016 р. дали також підстави для численної інтернет-творчості, серед якої трапляється обі-

гравання такого типу: "Настойка "БоЯРОШник" (із зображенням фото Д. Яроша та відсиланням до мему "Візитка Яроша" як "найжахливішого українського сліду" у всіх катаклізмах), "28 метиловців" (28 панфіловців).

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що в умовах інформаційного перенасичення сучасного суспільства особливого значення набуває гра як культурний феномен, що знаходить прояв в багатьох сферах життєдіяльності. Ігровий принцип розуміння культури характерний для постмодерного бачення, звертаючись до всіх культурних набутків, сенсів і цінностей та оперуючи ними в довільному порядку. Медіа-простір, породжений численними комунікаціями, створює власне ігрове поле, зберігаючи та відтворюючи актуальну для суспільства систему культури та цінностей. Віртуальне середовище інтернет-комунікації значною мірою налаштоване на несерйозно-ігровий характер комунікації, створюючи можливості для реалізації індивідами та спільнотами власного креативу, творчого потенціалу та ігрових стратегій. Проявом цього слугує поява окремого сегменту інтернет-творчості, що за своїми змістовими та типологічними характеристиками належить до постфольклору. Породжуючись комунікативними практиками, постфольклор інтернет-мережі завдяки актуалізації лінгвістично-візуальних прийомів розширює простір ігрового спілкування. Твори постфольклору в інтернет-мережі, будуючись як на загальнокультурних смислах, так і на індивідуальному досвіді та творчості, завдяки наявності ігрового компоненту включають потенційних реципієнтів в комунікативний процес, створюючи можливості обміну значеннями, різним сприйняттям подій та явищ дійсності. Дешифрування конотацій та культурного контексту в таких творах слугує для подальшої творчості та комунікативної діяльності, формуючи певне культурне середовище сенсів та цінностей, що об'єктивується постійним оновленням інформації у медіа-просторі.

Література

1. Аванесов С. С., Спешилова Е. И. Антропология игры / С. С. Аванесов, Е. И. Спешилова // Вестник ТГПУ (TSPU Bulletin). – 2012. – № 4 (119). – С.206–213.

2. Витгенштейн Л. Философские исследования / Л. Витгенштейн; пер. с нем. // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч.1. – М.: Гнозис, 1994. – 612 с.

3. Гейко С. М. Філософський аналіз місця іронії в культурологічних структурах: зв'язок іронії з карнавалом, грою, символом та цинізмом / С. М. Гейко // Вісник Дніпропетровського університету. – 2012. – Вип. 22 (2). – Серія Філософія. –С.54–59.

4. Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры / Р. Кайуа; пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. – М.: ОГИ, 2007. – 394 с.

5. Лисоколенко Т. В. Игра в медиапространстве / Т. В. Лисоколенко // Актуальні проблеми філософії та соціології. – 2015. – Вип.5. – С.67–71.

6. Панченко С. А. Лінгвістична гра як основа розважального дискурсу / С. А. Панченко // Система і структура східнослов'янських мов. – 2015. – Вип.8. – С.190–196.

7. Соколова Е. В. Виртуальное пространство: новые феномены коммуникации / Е. В. Соколова //Антропологічні виміри філософських досліджень. – 2012. – Вип.1. – С.41–47.

8. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.

9. Щурина Ю. В. Коммуникативно-игровой потенциал хэштегов / Ю. В. Щурина // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2015. – №8. – 100–104.

10. Юнгер Ф. Г. Игры. Ключ к их значению / Ф. Г. Юнгер; Пер с. нем. А.В.Перцева. – СПб. : Владимир Даль, 2012. – 335 с.

11. Якоба И. А. Языковая игра в интернет-коммуникации / И. А. Якоба // GISAP. Philological sciences. – 2013. – № 1. – С.90–92.

References

1. Avanesov, S.S., & Speshilova, E.I. (2012). Anthropology games. Vestnik TGPU (TSPU Bulletin), 4 (119), 206–213 [in Russian].

2. Wittgenstein, L. (1994). Philosophical investigations. Wittgenstein's philosophical works. M.: Gnozis [in Russian].

3. Heiko, S. (2012). Philosophical analysis of irony place in the cultural structures: the relationship with irony carnival, game, symbol and cynicism. Visnyk Dnipropetrovs'koho universytetu. Seriya Filosofiya, 22 (2), 54–59 [in Ukrainian].

4. Caillois, R. (2007). Games and people. Article, essays on sociology and culture. Moscow: OGI [in Russian].

5. Lisokolenko, T.V. (2015). Game in the media. Aktualni problemy filosofiyi ta sotsiolohiyi, 5, 67-71[in Ukrainian].

6. Panchenko, S.A. (2015). Linguistic game entertainment as the foundation discourse. Systema i struktura skhidnoslov"yans'kykh mov, 8, 190-196 [in Ukrainian].

7. Sokolova, E.V. (2012). Virtual space, new phenomena of communication. Antropolohichni vymiry filosofs'kykh doslidzhen', 1, 41-47 [in Ukrainian].

8. Huizinga, J. (1997). Homo Ludens: articles on the history of culture. M.: Prohress – Tradytsyya [in Russian].

9. Schurina, Y.V. (2015). Communicative gaming potential hashtags. Vestnyk Cherepovetskoho hosudarstvennoho unyversyteta,8, 100-104 [in Russian].

10. Jünger, F.G. (2012). Games. The key to their value. SPb.: Vladymyr Dal' [in Russian].

11. Jacoba, I. A. (2013). Linguistic game in Internet communication. GISAP. Philological sciences, 1, 90-92 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 01.02.2017 р.

УДК: 008.001+008(091)+069+069.4

Руденко Сергій Борисович
кандидат культурології,
докторант Київського національного
університету культури і мистецтв
rudenkosb@ukr.net

РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МИНУЛОГО В УКРАЇНСЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ МУЗЕЇ ІСТОРІЇ ВЕЛИКОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ВІЙНИ У ПЕРЕХІДНИЙ ПЕРІОД: кінець 80-х – перша половина 90-х років XX ст.

Мета роботи полягає у тому, щоб висвітлити стратегії репрезентації та інтерпретації минулого в Українському державному музеї історії Великої Вітчизняної війни у перехідний період кінця 80-х – першій пол. 90-х років XX ст., беручи до уваги зовнішні й внутрішні чинники, що вплинули на їхнє формування. **Методологія.** Скептичний емпіризм. **Наукова новизна.** Вперше висвітлюються стратегії репрезентації та інтерпретації минулого в зазначеному музеї та з'ясовані основні чинники, що вплинули на їхнє формування. **Висновки.** На стратегії репрезентації та інтерпретації минулого у вказаному музеї впливали: крах радянської пропаганди та боротьба з її символами, плюралізація та оновлення інструменталізації історичної політики. Вплив цих чинників призвів до формування стратегій: опціонального розширення профілю музею (залежно від зовнішніх викликів), підстроювання наявних репрезентацій та інтерпретацій під український народницький наратив (у його вульгарній формі) з одночасним збереженням, наскільки це можливо, радянського варіанту історичної пам'яті про Другу світову війну, посилення уваги до антропологічного виміру війни, дрейф від глорифікації радянського історичного міфу до славлення військового подвигу рядових солдатів та вшанування пам'яті полеглих. Крім того, музей зайняв вичікувальну позицію, закрившись на трьохрічну реекспозицію, даючи проблемам, що постали перед закладом, можливість вирішитися самим собою. Зайнявши таку "антикрихку" (за Н.Талебом) позицію, коли деструктивний вплив іде на користь, музей зумів зберегтися, незважаючи на намагання його опонентів кардинально змінити, а то й взагалі припинити його роботу. Отримані результати дослідження були необхідними для подальшого дослідження репрезентацій та інтерпретацій музею Великої Вітчизняної війни після завершення реекспозиції у 1994 р.

Ключові слова: Національний музей історії України у Другій світовій війні, Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни, стратегії музейних репрезентацій та інтерпретацій минулого.

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

Репрезентации и интерпретации прошлого в Украинском государственном музее истории Великой Отечественной войны в переходной период: конец 80-х – первая половина 90-х годов XX века

Цель работы состоит в том, чтобы осветить стратегии репрезентации и интерпретации прошлого в Украинском государственном музее истории Великой Отечественной войны в переходный период конца 80-х – первой пол. 90-х годов XX в., учитывая внешние и внутренние факторы, повлиявшие на их формирование. **Методология.** Скептический эмпиризм. **Научная новизна.** Впервые освещаются стратегии репрезентации и интерпретации прошлого в указанном музее, а также выяснены основные факторы, повлиявшие на их формирование. **Выводы.** На стратегии репрезентации и интерпретации прошлого в музее повлияли: крах советской пропаганды и борьба с ее символами, плюрализация и обновление инструментализации исторической политики. Влияние этих факторов привело к формированию следующих стратегий: опционального расширения профиля музея (в зависимости от внешних вызовов), прилаживания имеющихся репрезентаций и интерпретаций в ключе украинского народнического нарратива (в его вульгарной форме) с одновременным сохранением, насколько это возможно, советского варианта исторической памяти о Второй мировой войне, усиление внимания к антропологической стороне войны, дрейф от глорификации советского исторического мифа к прославлению военного подвига рядовых солдат и памяти погибших. Кроме того, музей занял выжидательную позицию, закрывшись на трехлетнюю реэкспозицию, давая проблемам, которые стоят перед заведением возможность решиться самим собой. Заняв такую "антихрупкую" (по Н.Талебу) позицию, когда деструктивное влияние идет на пользу, музей сумел сохраниться, несмотря на попытки его оппонентов кардинально изменить, а то и вообще прекратить его работу. Полученные результаты исследования были необходимы для дальнейшего исследования репрезентаций и интерпретаций музея Великой Отечественной войны после завершения реэкспозиции в 1994 г.

Ключевые слова: Национальный музей истории Украины во Второй мировой войне, Украинский государственный музей истории Великой Отечественной войны, стратегии музейных репрезентаций и интерпретаций прошлого.

Rudenko Serhii, *PhD in Cultural studies, Doctoral student, Kyiv National University of Culture and Arts*

Representations and interpretations of the past in the Ukrainian state museum of the history of the Great Patriotic war in the transition at the end of 1980s – at the beginning of 1990s

Purpose of Article. The goal of the work is to detect strategies of representations and interpretations of the past in the Ukrainian state museum of the history of the Great Patriotic war in the transition at the end of 1980s – at the beginning of 1990s with consideration of the external factors, which had influenced on its molding. **Methodology.** The main method is skeptical empiricism. **Scientific Novelty.** The author is the first who reveals the strategies of representations and interpretations in the mentioned museum at the researched period. **Conclusions.** The external factors, which had influenced on strategies of representations and interpretations of the past in that museum, were the end of the Soviet propaganda, struggle with its symbols, multiplicity of historical politics and its new instrumentalization. In this regard, the strategies of museum representations and interpretations were options of main museum theme, tweaking of existing mu-

© Руденко С. Б., 2017

seum representations and interpretations. The Soviet narrative was, generally, saved with some changes such as hybridization with Ukrainian people narrative in its vulgar form. Also there were the emphasized anthropological sides of the WWII, transition from the glory of the soviet historical myth about WWII to the glory of ordinary soldiers, and honoring the memory of victims. The museum waited for self-organization in this problem. This anti-fragile (according to N.N.Taleb, when objet after harming has become better, than it was before harming) position of museum was the key of survival in the time, when somebody wanted to extremely changed it, or closed it at all. The results of this investigation will be highlighted in the further research of representations and interpretations of the past in the Ukrainian state museum of the history of the Great Patriotic in times after the great re-exposition in 1994.

Keywords: National museum of the history of Ukraine in the WWII, the Ukrainian state museum of the history of the Great Patriotic war, museum strategies of representations and interpretations of the past, museum strategies of representations and interpretations of the WWII.

Актуальність теми. Науковці, що досліджують музейну справу, майже не приділяють уваги основним результатам роботи музею – репрезентаціям та інтерпретаціям минулого. Через це культурологія та музеологія досі не можуть дати відповідь на питання, як саме змінюється ідентичність музейної інституції, в чому полягає соціокультурна роль музею у сучасних умовах. Поруч із цим, великої актуалізації в суспільстві й у науковому середовищі набули проблеми репрезентації минулого (у вигляді сконструйованої історичної пам'яті, стихійно сформованих колективних уявлень про минуле, історичної журналістики тощо). Незважаючи на те, що музей є спеціальною культурною інституцією, яка працює із цими репрезентаціями, його роль як своєрідного медіатора, не стала предметом окремих ґрунтовних досліджень. Це стосується навіть такої популярної у громадському та науковому дискурсах теми, як Друга світова війна.

Репрезентації та інтерпретації Другої світової війни досліджувалися працівниками однойменного київського музею, зокрема В. О.Жуковським, О. С. Артьомовим, Л. В. Легасовою, Н. О. Шевченко та ін. [11, 13]. Їхні дослідження характеризуються тим, що вони мають перспективний характер і стосуються вдосконалення музейних репрезентацій та інтерпретацій після завершення реекспозиції у 1994 р. Серед цих праць виділяються журналістські замітки В. О. Жуковського [5, 6], які відображають ситуацію в музеї у період, коли відбувалася реекспозиція між 1991–1994 рр. Проте його роботи не є аналізом зовнішньої та внутрішньої ситуації, що зумовлювала пошуки оптимальних стратегій репрезентації та інтерпретації минулого в музеї Великої Вітчизняної, а, скоріше, цінним джерелом інформації, що описує ті події.

Мета дослідження полягає у тому, щоб висвітлити стратегії репрезентації та інтерпретації минулого в Українському державному музеї історії Великої Вітчизняної війни у перехідний період кінця 1980-х – І пол. 1990-х рр., беручи до уваги зовнішні й внутрішні чинники, що вплинули на їхнє формування.

Виклад основного матеріалу. Вже з кінця 1980-х рр. Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни опинився у незвичному для себе соціальному середовищі: лібералізація суспільного життя виявила неоднорідність громадської думки. Радянська влада в її історичній перспективі почала розглядатися також і у альтернативному, часто, негативномому ключ. Йшла деконструкція базових положень офіційної пропаганди. В таких умовах Український державний музеї історії Великої Вітчизняної війни, який фактично, був одним із осередків пропаганди, вимушений був врешті-решт вступити у загальносуспільну дискусію. У статті від 4 травня 1990 р. директор Українському державному музеї історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр. В. А. Козлов [15] вимушений був виправдовуватися за те, що через секретність, музей не міг раніше надавати відвідувачам достовірні дані, зокрема про воєнні втрати. Насправді ж, у цьому не було ідеологічної необхідності.

Директор В. А. Козлов звертав увагу на те, що експозиція постійно уточнюється згідно з новими даними, які з'являються в результаті наукових досліджень, які проводяться, зокрема, на базі музею. Отже, музейна інституція мала реагувати на процеси емансипації науки від пропаганди. Втім, ці важливі з точки зору оживлення застиглих у радянський час інтерпретацій та репрезентацій минулого тези, все ж, були висловлені у контексті відстоювання надбань Великого Жовтня, втілення ленінських ідей тощо. Керівник музею перебував у очікуванні офіційної версії нової "історичної правди".

У 1990 р. в Музеї Великої Вітчизняної війни відбулася виставка, присвячена масовому знищенню євреїв у Бабиному Яру. В контексті музейного відображення війни 1941–1945 рр. ця тема була піднята знову після 50-ти річної перерви – з часу функціонування виставки "Партизани України" (1946–1950 (1951) рр.).

Меморіал став однією із тем протистояння, що розгорнулося між представниками націонал-патріотичного українства та носіями лівих ідей. Останніх об'єднувала ностальгія за СРСР, перших – прагнення відновити історичну справедливість, а, отже, дерадянізувати, чи декомунізувати соціально-політичний та соціально-культурний політичний ландшафт України.

Державна влада з 1990 р., сформована, переважно, з числа колишніх представників партійної номенклатури, симпатизувала лівим консервативним ідеям, сформульованим за часів СРСР, проте, зважаючи на нову роль українських державотворців, мала здійснювати також, підтримку правих. Керівники суверенної, а згодом і Незалежної України ставили собі за основоположну мету утримання політичної влади, й будь-які політико-ідеологічні концепції, включаючи описані вище, розглядалися ними, в першу чергу, як інструмент досягнення цієї мети [8, 16].

Одним із перших до актуалізації Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр. в контексті політичного протистояння вдався голова Верховної Ради УРСР Л.М.Кравчук [3]. У своїй промові, виголошеній 20 серпня 1991 р. на території меморіального комплексу з нагоди відкриття виставки, присвяченій обороні Києва 1941 р., він майже ні слова не сказав про основну тематику заходу. Проте багато говорив про Державний комітет з надзвичайного стану (рос. ГКЧП), про його протизаконність і шкоду для суверенної України. В промові простежувалися алюзії неприпустимості "умиротворення агресора", в даному випадку, ГКЧП. Голова ВР УРСР підкреслював, що думка кожної людини, й, зокрема, ветерана має особливу вагу. Зазначимо, що у 1991 р. в Україні нараховувалося понад 1 млн учасників війни (принаймні, 1,1 млн було станом на серпень 1993 [12]), котрі були важливим сегментом українського електорального поля, особливо, враховуючи їхню потенційну прихильність до консервативного ГКЧП.

З початку 1990-х історична політика перестала бути монолітною. Багато залежало від того, хто саме знаходився при владі, яку із найвищих посад він обіймає, яких поглядів він дотримувався в конкретний момент – націонал-демократичних (прозахідних), ліво-ностальгічних (проросійських) або гібридних. Як правило, кожна із сил послуговувалася досить усталеним набором історичних уявлень. Виходячи із цього, дії найвищих посадовців у сфері історичної політики характеризувалися багатовекторністю та публічною конфліктогенністю. Музей Великої Вітчизняної, опинився у незвичній ситуації. Необхідно було або обирати між осередками політичної сили, або лавірувати між ними, або не зважати на них, поставивши, врешті-решт наукову об'єктивність над політичною доцільністю.

Водночас боротьба між правими і лівими навколо музею тривала. Націонал-демократи вважали, що музей Великої Вітчизняної мав бути перетворений на культурний центр, під девізом: "Дивіться, пам'ятайте, щоб подібне не повторилося ніколи" [18]. Ці побажання супроводжувалися закидами на недостатню "українськість" музею, його реакційну комуністичність. Багато критичних зауважень висловлювалося щодо образу "Батьківщини-Матері", яка, на думку "свідомих" українців, були нічим іншим, як "апофеозом антиукраїнства", "жахливою зденаціоналізованою Валькірією", "склепаною із безцінного для інвалідів війн титану" [18] (зазначимо, що теза про дорогі титанові пластини була, зрештою, неодноразово спростована – пам'ятник, насправді, був виготовлений із більш дешевої неіржавіючої сталі; образ Валькірії є досить слушним: за легендою, валькірії підбирає на полі бою найхоробріших серед загиблих воїнів, щоб доправити їх у Вальхаллу – рай героїв. Дисонує з цією ідеєю лише давньогерманське походження легенди).

У відповідь ліве крило громадськості вимагало припинити атаку на музей. Від імені ветеранів війни, вони звертали увагу на необхідність збереження історичної правди, недопущення переписування історії, блюзнірського ставлення до пам'яті про Подвиг у Війні, маргіналізації ветеранів, відходу від основного завдання Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр. – героїко-патріотичного виховання молоді [2].

З серпня 1991 р. представники української громадськості національно-демократичного спрямування почали піднімати питання про переформатування роботи Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941 – 1945 рр. Перш за все, вони виступали за передачу адміністративного корпусу музею для експонування збірки І.Гончара – українського митця, колекціонера українських етнографічних пам'яток, дисидента, який репрезентував національно свідомих ветеранів війни. Ініціатива націонал-демократичної громадськості була підтримана політичним керівництвом України, зокрема, Л.М.Кравчуком [4]. В результаті, на початку 1992 р. в одному із приміщень музею війни 1941-1945 рр. (колишній будинок командувача Київського воєнного округу) було розгорнуто автобіографічну виставку І. Гончара, на якій були представлені його твори [17]. Ця виставка, що діяла до 1994 р. [14], передбачалася як пролог до музею Гончара, що мав згодом розміститися у приміщенні переданої меморіальному комплексу [5] колишньої генерал-губернаторської канцелярії. Саме там (а не в адміністративному корпусі) на початку 1994 р. музей Івана Гончара, зрештою, розпочав свою роботу [7]. Отже, з одного боку, Музей Вітчизняної війни відстояв свої приміщення, й завдяки цій символічній перемозі посилив свої позиції перед загрозою можливого розформування (в ході стихійної "декомунізації" початку 1990-х). З іншого - перед ним постала проблема трансформації свого профілю й оновлення стратегій репрезентації та інтерпретації профільної теми.

З кінця 1991 р. в Українському державному музеї історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр. розпочалася робота по реекспозиції. Директор Музею В.А.Козлов вважав [10], що оновлення мають торкнутися, насамперед, тих аспектів репрезентації та інтерпретації історії війни, які набули в історичній свідомості контроверсійного характеру. Декларуючи зміни, директор, втім, вважав за необхідне не вийти за рамки суперечності, а обрати одну із тез. Наприклад, у відповідь на поширену на той час думку про неготовність СРСР до війни, він вважав за потрібне протиставити матеріали про контрзаходи радянських військ, серед яких контрудар під Перемишлем, танкові битви в районі Бродів, десант на Дунаї. Ці дії армії СРСР дозволили затримати німців у їхньому просуванні углиб радянської території. Як бачимо, директор намагався за будь-яку ціну зберегти попередні інтерпретації подій війни, коли поразки розглядалися як успішні заходи зі знекровлення ворога.

Консерватизм В.А.Козлова хоч і гальмував необхідні реформи стратегій репрезентації та інтерпретації історії в музеї Великої Вітчизняної, все ж вберіг його також і від необачних дій щодо заміни радянської

ідеології на новостворену у ЗМІ та літературі міфологію війни. Зазначимо, що під час деконструкції радянського бачення війни, досить часто на перший план виходив не науковий аналіз, а нічим необґрунтоване ствердження протилежного. В даному випадку, утвердженій радянським агітпропом тезі про переваги радянської армії над військами нацистів, фашистів, імперіалістів, мілітаристів капіталістів протиставлялася антитеза про цілковиту неготовність СРСР до війни. Опосередкованим доказом на користь цієї антитези була оманливість радянської пропаганди. Проте така дискурсивна операція, може стати вихідною точкою для наукової гіпотези, проте не для наукового твердження.

Музей, який на початку 1990-х рр. вже не перебував під пильним партійно-ідеологічним контролем, міг би, нарешті, покласти в основу музейної репрезентації науково обґрунтовані інтерпретації історії, спираючись як на внутрішній музейний науковий потенціал, так і на здобутки наукового співтовариства. Проте, директор музею В.А.Козлов не зміг відійти від усталеної ідеологічної догматики.

Нового прочитання в музеї, на думку В.А.Козлова, мала зазнати тема, присвячена обороні Києва. В рамках "докорінних змін" особлива увага мала бути приділена аналізу боїв на Південно-Західному фронті (за висловом директора на "так би мовити, "українському напрямку") [10]. В чому полягає новизна підходу не зовсім зрозуміло, оскільки перебіг війни в Україні і раніше зображувався досить повно. Також важко осягнути, як саме оборону Києва можна розглядати інакше, ніж в контексті бойових дій на Південно-Західному фронті (в який було реорганізовано Київський (!) особливий воєнний округ). На основі розсекречених документів планувалося показати як "московська верхівка" сковувала ініціативу командувача округу М.П.Кирпоноса, що, дійсно, оновлювало музейну репрезентацію війни. Разом з тим без змін, порівняно із радянським періодом (хоча директор подавав це в інноваційному ключі), мав залишитися підхід до розкриття в музеї теми нацистської окупації, партизанського та підпільного руху, українського внеску в перемогу за межами України.

Традиційне для радянської музейної репрезентації історії Другої світової війни завершення експозиції демонстрацією актуального становища (трудова звитяга, рішення компартії,спрямовані у майбутнє та ін.) В.А.Козлов вважав за необхідне замінити на відображення музейними засобами сучасного стану у Збройних Силах України, Національній гвардії, прикордонних військах України. Отже, профіль музею мав змінюватися у військово-історичному напрямі, охопивши другу половину XX ст. Зазначимо, що з 1992 р. в музеї, фактично, діяла стаціонарна виставка, присвячена участі радянської армії бойових діях за межами СРСР, зокрема, в Афганістані. Такий підхід був, дійсно, інноваційним. Разом з тим, створення окремого музею, присвяченого Збройним Силам України було б ефективнішим з точки зору репрезентації історії воєнної справи в Україні від найдавніших часів до сьогодення (зрештою, Музей Зброїних Сил України було створено у 1995 р.).

Щоб уникнути закидів з боку націонал-демократичних сил, директор музею В.А.Козлов запевняв, що музей набуде необхідного національного змісту. Допомогти в цьому мало створення музею Івана Гончара під егідою музею Великої Вітчизняної (який, власне, до нього не мав жодного стосунку, крім тяжби, пов'язаної з приміщеннями та ветеранським минулим самого Гончара), а також насичення експозиції мистецькими роботами, пов'язаними з іменами Шевченка, Лесі Українки, фотознімками визволених українських сіл, вишиваними рушниками, національним вбранням, побутовими речами. Саме у такому формально-вульгарному ключі (що полягав, зокрема, в ототожненні української етнокультури виключно із сільською культурою) мала відбуватися "українізація" музейного відображення війни.

Імовірно, що позірна реформа стратегій репрезентацій та інтерпретацій історії війни 1941–1945 рр. в музеї Великої Вітчизняної, а, насправді, слідування з боку директора установи усталеним радянським репрезентаціям було викликане тиском з боку ветеранського середовища лівого спрямування (свого часу він очолював Київську міську організацію ветеранів [6]). Тим більше, що музей позиціонувався як "меморіал пам'яті воїнів Великої Вітчизняної війни". А колективна пам'ять, на відміну від наукової історії, характеризується більшою суб'єктивністю, емоційністю, вибірковістю, застиглістю. Також не слід відкидати й особистісних факторів, оскільки А.В.Козлов очолював музей із 1976 року [9] й запропоноване ним бачення "реформування" музейних репрезентацій та інтерпретацій відповідали його внутрішнім переконанням.

Зрештою, з кінця 1991 по 1994 рр. головна експозиція Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр., фактично, не працювала, знаходячись на реекспозиції [1]. Натомість діяли виставки: "Краса, обпалена війною" І.Гончара, "Твої, Батьківщино, сини. Обов'язок, подвиг, трагедія", присвячена локальним війнам СРСР II пол. XX ст., "Чекай на мене" (на ній були представлені фронтові листи), до 50-річчя оборони Києва, а також про оборону й визволення міста Севастополя. Порівняно із радянським часом на виставках, присвячених війні посилився гуманітарний аспект, проте, в цілому, вони все ще базувалися на радянських зразках. Планувалося розширити профіль музею так, щоб, крім воєнної історії, у ньому були представлені мистецтво, культура, народна творчість України на різних етапах її розвитку [5].

Розпливчате бачення профілю закладу, майже трьохрічна робота з реекспозиції говорили про те, що ні всередині музею, ні в суспільстві, ні на рівні держави не було чіткого бачення майбутнього закладу. Більше того, директор В.А.Козлов та, імовірно, деяка частина працівників музею, прагнули зімітувати та, подекуди, спрофанувати зміни музейного контенту, "спустивши їх на гальмах", й законсервувати напрацьовані у радянські часи репрезентації та інтерпретації історії Другої світової війни

(Зазначимо, що така оцінка діяльності В.А.Козлова базується на його поглядах, висловлених у інтерв'ю. Існує також точка зору, що реекспозиція була чи не основним його завданням наприкінці життя і він неодмінно хотів встигнути її закінчити [6]). Водночас це не спростовує тези про те, що для В.А.Козлова пріоритетною була консервація радянських інтерпретацій та репрезентацій історії Другої світової війни у вверену йому музеї. Музей, який у своїй практиці не наважувався спиратися на наукові дослідження й чекав на вказівки з боку держави, опинився у складній ситуації, бо державна влада була нестабільною, а системна історична політика, фактично, відсутньою.

Наукова новизна. Вперше висвітлюються стратегії репрезентації та інтерпретації минулого в Українському державному музеї історії Великої Вітчизняної Війни в перехідний період кінця 1980-х – І пол. 1990-х рр., та з'ясовані основні чинники, що вплинули на їхнє формування.

Висновки. До основних чинників, що вплинули на стратегії репрезентації та інтерпретації минулого в Українському державному музеї історії Великої Вітчизняної Війни у перехідний період кінця 1980-х – І пол. 1990-х рр. належать:

- крах радянської пропаганди, на якій базувалися музейні репрезентації та інтерпретації Другої світової війни;
- суспільний дискурс щодо радянської спадщини, який ставив під сумнів саме існування музею;
- плюралізація історичної політики, що спричинила відсутність "єдино правильної" версії репрезентацій та інтерпретацій Другої світової війни;
- інструментальне використання музею в політичному протистоянні за прихильність електорату

Вплив цих чинників призвів до формування таких стратегій репрезентації та інтерпретації минулого в Українському державному музеї історії Великої Вітчизняної війни у перехідний період: опціональне розширення профілю музею (в залежності від зовнішніх викликів), приладжування наявних репрезентацій та інтерпретацій під український народницький наратив (у його вульгарній формі) з одночасним збереженням, наскільки це можливо, радянського варіанту історичної пам'яті про Другу світову війну, посилення уваги до антропологічного виміру війни, дрейф від глорифікації радянського історичного міфу до славлення військового подвигу рядових солдатів та вшанування пам'яті полеглих. Крім того, музей зайняв вичікувальну позицію, закрившись на трьохрічну реекспозицію, даючи проблемам, що постали перед закладом вирішитися самим собою. Зайнявши таку "антикрихку" (за Н. Талебом) позицію, коли деструктивний вплив іде на користь, музей зумів зберегтися, незважаючи на намагання його опонентів кардинально змінити, а то й, взагалі, припинити його роботу.

Отримані результати дослідження були необхідними для подальшого дослідження репрезентацій та інтерпретацій музею Великої Вітчизняної війни після завершення реекспозиції у 1994 р.

Література

1. Артемов О. С. Храм ратної слави. Цього року виповнилося 20 років Музеєві історії Великої Вітчизняної війни [Текст] / О. С. Артемов // Голос України. – 8 жовтня 1994 року. – № 192 (942).
2. Атака на музей : О непристойной шумихе вокруг Мемориального комплекса над Днепром [Текст] / Г. Шупик, Б. Колесник, З. Ананьева, Г. Киреев // Киевский вестник. – 9 апреля 1991 года. – № 67.
3. Виступ Голови Верховної Ради Української РСР Л. М. Кравчука перед ветеранами Великої Вітчизняної війни на відкритті реліквійної виставки "Героїчна оборона Києва" у Меморіальному комплексі "Український державний музей історії Великої Вітчизняної війни 1941 – 1945 років" 20 серпня 1991 року [Текст] / Л. М. Кравчук // Голос України – 22 серпня 1991 року. – № 162.
4. Відкритий лист Прем'єр-міністру України добродію В. П. Фокіну [щодо приміщення для Музею І.Гончара] [Текст] / Ю. Гнаткевич, О. Кулик, М. Нестерук, В. Хитрук // Культура і життя. – 31 серпня 1991. – № 35.
5. Жуковский В. Музей расширяет профиль [Текст] / В. Жуковский // Пограничник Украины ; Если мы войну забудем… – 18 апреля 1992.
6. Жуковський В. Будівничий музейної справи [Текст] / В. Жуковський // Ветеран України. – 7 травня 1998 року.
7. Заїка А. Створення УЦНК "Музей Івана Гончара" (1991 – 2004) [Електронний ресурс] / А. Заїка // Національний центр народної культури "Музей Івана Гончара" : веб-сайт. – Режим доступу : http://honchar.org.ua/p/istoriya-stvorennya-utsnk-muzej-ivana-honchara-1993-2004.
8. Касьянов Г. В. Украина 1991–2007 : очерки новейшей истории [Текст] / Г. В. Касьянов. – К., 2008. – 480 с.
9. Ковальчук, І. П. Козлов Василь Андрійович [Електронний ресурс] / І. П. Ковальчук // Енциклопедія сучасної України : веб-сайт. – Режим доступу : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=7877.
10. Козлов В. А. Меморіал Слави над Дніпром. Музей Великої Вітчизняної війни розширює свій профіль [Текст] / В.А. Козлов, В. Жуковський // Демократична Україна. – 7 травня 1992.
11. Легасова Л. В. Україна в Другій світовій війні у музейному просторі [Текст] / Л. В. Легасова, Н. О. Шевченко // Україна в Другій світовій війні : Погляд з XXI ст. : Історичні нариси : У 2-х кн. Кн. 2. – К., 2011. – С. 898-940.
12. Михайленко Н. Юбилей Победы – без победителей [Текст] / Н. Михайленко // Народна армія. – 6 серпня 1993 року.
13. Музей війни народної : Збірник наукових статей [Текст] / Упорядн. : В. О. Жуковський, М. В. Коваль, Л. В. Легасова та ін. – К., 1999. – 60 с.
14. Основні дати життя і творчості Гончара Івана Макаровича (1911–1993) [Електронний ресурс] // Національний центр народної культури "Музей Івана Гончара" : веб-сайт. – Режим доступу : http://honchar.org.ua/zasnovnyk/zhyttyepys/osnovni-daty-zhyttya-ta-tvorchosti.

15. Реліквії відваги і честі : Розповідь директора Українського державного музею історії Великої Вітчизняної війни 1941 – 1945 років генерал-майора запасу В. А. Козлова [Текст] / В. А. Козлов // Прапор Перемоги. – 4 травня 1990 року. – С. 3.

16. Руденко С. Б. Про номенклатурний субстрат сучасної української влади [Текст] / С. Б. Руденко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2014. – Вип. 33. – С. 218—230. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.google.com.ua/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&.

17. Тетерук В. Фронтовий пролог Майстра [Текст] / В. Тетерук// Голос України. – 13 лютого 1992 року.

18. Чекмишев О. А Берегиня сумує … У музеї Івана Макаровича Гончара [Текст] / О. Чекмишев // Культура і життя. – 31 серпня 1991 року – № 35.

References

1. Artemov, O.S. (1994). The temple of the battle fame. In this year Museum of Great Patriotic war had reached 20 years. Holos Ukrayiny, 192 (942) [in Ukrainian].

2. Shupyk, G., Kolesnyk, B., Ananj'eva, Z., Kyreev, G. (1991). Assault on museum. Kyevskyj vestnyk [in Russian].

3. Kravchuk, L.M. (1991). Speech of the Head of parliament of Soviet Ukraine Kravchuk to veterans on the occasion of opening of relic exhibition "Heroic defense of Kiev" in the Memorial complex "Ukrainian state museum of history of Great Patriotic war 1941 – 1945". Holos Ukrauiny [in Ukrainian].

4. Ghnatkevych, Ju., Kulyk, O., Nesteruk, M., Khytruk, V. (1991). Opening letter to Premier-Minister of Ukraine sir V.P. Fokin about rooms for Ivan Honchar museum. Kuljtura i zhyttja, 35 [in Ukrainian].

5. Zhukovskyj, V. (1992). Museum makes profile wider. Poghranychnyk Ukrayiny [in Russian].

6. Zhukovsjkyj, V. (1998). The architect of museum activity. Veteran Ukrayiny [in Ukrainian].

7. Zajika, A. (2010) Creation of the "Ivan Honchar museum" (1991 – 2004). Nacionaljnyj centr narodnoji kuljtury "Muzej Ivana Ghonchara". Retrieved from www.Honchar.org.ua [in Ukrainian].

8. Kasjjanov, G.V. (2008). Ukraine in 1991 – 2007: sketches of the recent history. Kyev [in Russian].

9. Kovaljchuk, I.P. Kozlov Vasylj Andrijovych. Encyklopedija suchasnoji Ukrayiny. Retrieved from www. Esu.com.ua [in Ukrainian].

10. Kozlov, V.A. (1992). Memorial of the Fame above Dnieper. Demokratychna Ukrayina [in Ukrainian]

11. Leghasova, L.V., Shevchenko, N.O. (2011). Ukraine in WWII in museum sphere. Ukraine in WWII: Sight through the centuries: Historical sketches, Vol.2. Kyiv [in Ukrainian].

12. Mykhajlenko, N. (1993). Anniversary of Victory – without victors. Narodna armija [in Russian].

13. The main dates of the life and art of Honchar Ivan Makarovych (1911–1993). Retrieved from www.Honchar.org.ua [in Ukrainian].

14. Kozlov, V.A. (1990). Relics of the brave and honor: talk with director of Ukrainian state museum of history of Great Patriotic war 1941 – 1945, major-general in reserve V.A.Kozlov. Prapor Peremohy [in Ukrainian].

15. Rudenko, S.B. (2014). About nomenclature substrate of the contemporary Ukrainian power. Aktualjni problemy istoriji, teoriji ta praktyky khudozhnjoji kuljtury, 33, 218-230 [in Ukrainian].

16. Teteruk, V. (1992). Front Master prologue. Gholos Ukrajiny [in Ukrainian].

17. Zhukovskyj, V.O. Koval, M.V. Legasova, L.V. et al. (1999). Museum of people's war [in Ukrainian].

18. Chekmyshev, O.A (1991). Bereghynja mourns … In the Ivan Honchar museum. Kuljtura i zhyttja, 35 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.12.2016 р.

УДК 130.2

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

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ СВЯТА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Метою дослідження є виявлення основних концептів феноменології свята, котрі постають структурною підсистемою феноменології культури. **Методологія** дослідження передбачає використання таких загальнонаукових методів: типологічного – для виявлення ключових характеристик потреби свята; феноменологічної рефлексії, що дає змогу диференціювати феноменальні форми "потоку свідомості" й глибинну інтенціональність "чистої свідомості"; культурологічний підхід – для аналізу природи феномена. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначені природи феномена свята. Запропонована класифікація основних концепцій, що характеризують феноменологію свята, яка, в свою чергу, є підсистемою феноменології культури. **Висновки.** Феноменологія свята є підсистемою, що входить до загальної системи феноменології культури та включає до своєї основи творчу діяльність організаторів та учасників свята; наділена власними, індивідуальними відмінностями; є "alma mater" феноменів святкової культури: ритуалу, церемонії, обряду; розглядає реальність та ілюзорність як амбівалентність впливу на присутніх. Зрештою, феноменологія свята реалізує функції свята, які виступають концептами в її феноменології.

Ключові слова: феноменологія, еортологія, культура, свято, ритуал, церемонія, обряд.

© Бабушка Л. Д., 2017

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

Феноменология праздника: культурологический анализ

Цель исследования достигается посредством выявления основных концептов феноменологии праздника, которые являются структурной подсистемой феноменологии культуры. **Методология** исследования предполагает использование следующих общенаучных методов: типологического – для выявления ключевых характеристик необходимости праздника; феноменологической рефлексии, позволяющей дифференцировать феноменальные формы "потока сознания" и глубинную интенциональность "чистого сознания"; культурологический подход – для анализа природы феномена. **Научная новизна** исследования заключается в определенные природы феномена праздника. Предложена классификация основных концепций, характеризующих феноменологию праздника, которая, в свою очередь, является подсистемой феноменологии культуры. **Выводы.** Феноменология праздника является подсистемой, входящей в общую систему феноменологии культуры и включает в свои основы творческую деятельность организаторов и участников праздника; наделена собственными, индивидуальными различиями; является "alma mater" феноменов праздничной культуры: ритуала, церемонии, обряда; рассматривает реальность и иллюзорность как амбивалентность влияния на присутствующих. В конце концов, феноменология праздника реализует функции праздники, которые выступают концептами в ее феноменологии.

Ключевые слова: феноменология, эортология, культура, праздник, ритуал, церемония, обряд.

Babushka Larisa, *PhD in Philosophy, associate professor, Doctoral student of the History and theory of culture chair, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.*

Phenomenology of a holiday: culturological analysis

Purpose of Article. The purpose of the article is to identify the main concepts of Phenomenology of a Holiday, which are structural subsystems of Phenomenology of Culture. **Methodology.** The methodology involves using of the scientific methods such as typology (to identify the key characteristics of the need holidays); phenomenological reflection (to differentiate phenomenal forms of the "stream of consciousness" and deep intentionality "pure consciousness"); cultural approach (to analyse the nature of the phenomenon). **Scientific novelty.** The scientific novelty of the research is to determine the nature of the phenomenon. The proposed classification of the basic conceptions that characterize Phenomenology of a Holiday. The latter is a subsystem of the Phenomenology of Culture. **Conclusions.** Phenomenology of a Holiday is a subsystem of Phenomenology of Culture. It includes creative activity of organizers and participants of any holiday. In addition, it has its own individual differences. Phenomenology of a Holiday is the "Alma mater" of the festive culture phenomena, a ritual, a ceremony, a rite. It considers reality and illusion as ambivalent effect on the audience. All in all, Phenomenology of a Holiday implements functions of holidays that are the concepts of Phenomenology.

Keywords: Phenomenology, Eorthology, phenomenon, culture, holiday, ritual, ceremony, rite.

Актуальність теми дослідження. Культура в феноменологічному розумінні розглядається як загальний аспект усіх феноменів, що потрапляють в поле зору людської свідомості – економічних, соціальних, політичних, ідеологічних, гуманітарно-наукових, природничо-наукових, технічних, математичних, історичних, природних, психічних тощо. Щодо поняття "культура", яке утримує чимало суперечливих дефініцій, найприйнятнішим для нас є усвідомлення його як певної системи спільних понять, світоглядних настанов і цінностей, а також символічних форм (творів мистецтва, виконавських жанрів), у яких вони втілюються і виражаються. Культура за такого розуміння становить частину способу життя, але не тотожна йому. Культурологія, отже, виступає міждисциплінарною цариною, об'єднуючою різні конкретні науки та філософію культури універсальним предметом пізнання – культурою (представленою різними смисловими структурами) і загальним методом феноменологічної рефлексії, що дає змогу диференціювати феноменальні форми "потоку свідомості" й глибинну інтенціональність "чистої свідомості". Феноменологія культури пов'язана з уявленням про те, що в основі людського досвіду знаходиться світ сутностей, ідей, ідеальних конструктів, виявом та вираженням яких і постають досвідні феномени свідомості – чуттєва достовірність, думка, сприйняття, здоровий глузд і розум, самостійне і несамостійне мислення тощо. Вищеозначене надає феноменології культури неабиякого актуального та сучасного сенсу та розширює й відкриває нові наукові дослідницькі топоси.

Мета дослідження. Епоха "плинної сучасності" засвідчила радикальні зміни соціокультурної ситуації в Європі XX століття, котрі сприяли перетворенням у самій культурі, що стало предметом теоретичної рефлексії багатьох мислителів і привело до створення нових культурологічних концепцій, які можна класифікувати за проблемами, що в них піднімаються. Відповідно, такою новою культурологічною концепцією постає перед нами феноменологія свята, метою дослідження якої є виявлення її основних концептів, котрі постають структурною підсистемою феноменології культури.

Майже у всіх словниках термін "феномен" визначається як явище, якому притаманна відмінність від буденного, загальновизнаного. Явище як подія є процесом короткостроковим, що має початок, розвиток, завершення і залежно від важливості-значимості або забувається, або залишається в пам'яті народу та передається від покоління до покоління, а феномен навпаки. Таким чином, явища – це події, характерною рисою яких є плинність. Феномен, навпаки, з'явившись, залишається, при цьому розвиваючись і вдосконалюючись. Не можна відмовити Г.-В.-Ф. Гегелю і його "Феноменології духу" в певній проникливості щодо майбутнього, адже сучасна епоха характеризується тим, що саме наукове знання й діяльність людей набули планетарного характеру, що свідчить про їх перевагу над усіма іншими здібностями людини. Дослідники В. П. Курбатов та І. М. Верещагіна запропонували таке визначення феномена: "це документально зафіксований факт незвичайної події, що виходить за рамки загальновизнаного і загальноприйнятого, але

визнаного суспільством, який отримав право на існування" [7, 1]. Дещо інший підхід спостерігаємо у вітчизняного філософа М. О. Булатова, який до українського слова-перекладу "феномен" включає такі сенси: а) слово "з'являється" тягне за собою інше слово "зникає"; тобто феноменологія – те, що виникає і зникає; виявляється чи проявляється, що стоїть за явищем і в ньому виходить на поверхню; в) феномен – те, що значиме само собою, що показує себе, а не щось інше. Феномен – відношення до Я, суб'єкта, його споглядання, а не прихованого за ним; те, що показується нам, сприймається нами [3, 528].

Феноменологія культури зародилася в царині філософії, як новий напрям в філософії культури, на рубежі XIX-XX ст. Засновником цього напряму вважається Е. Гуссерль, автор праць "Ідеї до чистої феноменології та феноменологічної філософії", "Картезіанські роздуми", "Le Phenomene humain" ("Феномен людини") тощо. Ключовою домінантою власної філософії Е. Гуссерль поставив людину, котру осмислив як історично конкретний і динамічний феномен, що розвивається у контексті культури. Звідси були створені підстави для нового розуміння культурної антропології, для якої культура не просто явлена в людській психології й звичаях того чи іншого суспільства (нації, етносу, раси), але постає як проблема глобальної суті й життєдіяльності будь-якого людського індивіда.

Визначаються такі основні парадигми феноменології культури, а отже, культурології як науки про культуру: а) поняття сутності та споглядання сутності (ідеації), в тому числі опис матеріальних і формальних, самостійних і несамостійних сутностей; б) інтенціональність (від лат. intentio – прагнення) – спрямованість мислячої свідомості на той чи інший предмет, що конструює його значення і смисли. Два взаємодоповнюючі аспекти інтенціональності – ноезіс (предметна спрямованість свідомості) і ноема (предметний зміст інтенціонального відношення) пов'язують суб'єкт і об'єкт пізнання, а разом з тим – загальнолюдську свідомість і трансцендентний світ буттєвості, предметності; в) людина як історично конкретний і динамічний феномен із свідомістю й самосвідомістю, діяльністю і поведінкою, що розвиваються в контексті культури. Симптоматично, що культурним змістом починають володіти феномени, неправомірні з точки зору тієї чи іншої оцінки: удавані та уявні, дійсні і помилкові, раціональні та ірраціональні, масові й елітарні, повсякденні і трансцендентні – всі вони певною мірою є реаліями свідомості та входять в актуальний або потенційний світ людської культури.

Виклад основного матеріалу. Оскільки предметом розгляду даного дослідження є феномен свята, відповідно акцентування уваги здійснюватиметься саме на ньому. Адже, свята – це невід'ємна частина нашої культури, багатогранне суспільне явище, життя соціуму. Свята не є вигаданими, вони об'єктивно необхідні, як їжа, сон, праця. В. Курбатов та І. Верещагіна сходяться на думці, що свята "не стільки відпочинок, скільки інший стан свідомості, протиставлений будням" [7, 1]. Свято зазвичай має оптимістичний, життєствердний характер. Його змістовна сторона відрізняється яскраво вираженою духовною спрямованістю. У ньому досить відчутна багатовікова спадкоємність традицій і духовних цінностей. Особливе значення в святі набуває його естетична складова: чуттєво-емоційна насиченість змісту, виразність, експресивність, алогізм, видовищність, елементи карнавальності, театралізація. Варто зазначити, що зазначені якості ріднять свято з мистецтвом, але не ототожнюються з ним. Адже, мистецтво являє собою особливу, вкрай специфічну форму діяльності щодо створення світу іншої реальності, за словами Ю. М. Лотмана, "світу, з одного боку, відмежованого від першої реальності, а з іншого, таким, що постійно з ним корелює" [8, 165]. Мистецтво за такого розуміння знаходить дедалі новіші форми відносин з реальністю: від повного відриву до повного злиття. Загалом мистецтво здатне лише імітувати їх (розрив або злиття), відтворюючи то образ розриву, чи то подобу злиття. Відповідно, людина є занурeною до простору, котрий обмежений реальною дійсністю, або квазіреальністю її багатоманітних подоб, створених нею самою. Функція мистецтва в ряду інших форм людського відтворення дійсності полягає у його максимальній свободі (це його ріднить зі святом). Обмеження, що диктуються реальним рівнем техніки, практичними потребами, науковими законами побудови світу, міркуваннями моралі або ідеями релігії, можуть привноситись до мистецтва, тією чи іншою мірою впливати на нього. Однак за своєю природою воно лежить поза межами цих впливів, що надає йому граничну свободу моделювання реальності. Ю. Лотман у праці "Непередбачені механізми культури", аналізуючи функції мистецтва, вважає, що "об'єднуючим для всіх концепцій натхнення є відчуття свободи від звичних смислових обмежень, можливість відтворювати з матеріалу реального світу зовсім інші реальності, нові, не існуючі світи та заново відтворювати найновіший серед них і самий не зрозуміліший – світ звичайного і повсякденного" [8, 167].

Подібна реконструкція постає не лише оновленням свідомості світу, а й оновленням чуттєвого його сприйняття: повсякденна реальність, будучи звичною для наших відчуттів і свідомості, перестає нами сприйматися, ніби перестає існувати. Вторинне відтворення її засобами мистецтва перетворює, з одного боку, звичне в незвичне, а з іншого – незвичне в звичне. Це подвоює наше переживання світу, ніби відновлюючи для нас розумову й емоційну цікавість Адама, який вперше побачив світ. Подібне явище визначалося російськими формалістами таким поняттям як "остранение", перетворення звичного в дивне. Ця форма спілкування з реальністю представляє межу, до якої прагнуть всі моделі творчості, котра є однією з полюсів механізму людської свідомості. Таким чином, культура включає в себе безперервний динамічний процес, смислове відродження і переродження. Механізмом його і є мистецтво. Свято, в свою чергу, є прикордонною зоною між реальним життям і художнім вимислом. Психологічний механізм впливу свята близький до катарсичного впливу мистецтва. Звідси виявляються основні відмінні риси феноменології свята як підсистеми самої системи феноменології культури.

Феноменологічне значення свята першим серед дослідників останнього оцінив А. В. Луначарський. Він відносив святкування до фундаментальних явищ людської культури, визнаючи у них важливі соціальні функції: ідеологічну, виховну, естетичну, розважальну, рекреативну, комунікативну тощо. А. В. Луначарський відверто вказував на істотні для розуміння свята моменти, як тісний зв'язок з народним побутом, кульмінаційними подіями в суспільному й особистому житті, значення свята як засобу виховання і самовиховання мас, особливо їхніх громадянських, моральних почуттів [9, 4].

Наукова новизна. Базуючись на феноменології культури, варто розглянути основні концепції, або концепти, що характеризують феноменологію свята, яка, в свою чергу є підсистемою феноменології культури.

По-перше, типологічність свята. Культурологія, точніше еортологія (історична наука, предметом якої є свята), включає три основних типи свят: народні (традиційні), масові та елітні. Добре відомим залишається факт, що народження свята пов'язане з появою людини розумної, супроводжуючи її впродовж усього життя, відзначаючи важливі, етапні моменти: веселі й сумні, громадські й особисті. Для феноменології свята це має особливе значення, так як, незважаючи на схожість і обов'язковість для всіх свят – ідейно-тематичної основи, композиції, виражальних засобів, елементів активізації та наявності видовищності – кожен тип свята має свої специфічні особливості, властиві тільки йому. У традиційній європейській культурі розрізняли наступні свята: сімейні (до прикладу, весілля); суспільні свята, наприклад, храмові свята або дні святого (покровителя парафії чи міста); щорічні свята, поширені у більшості європейських країн, таких як Великдень, Травневе свято, день святого Івана (Купала), Різдво, Новий рік, Водохреще; зрештою, карнавал на Масляну.

По-друге міфологізація свята. Протиставлення свята дійсності – одна з визначальних його рис. Це дає нам право співвідносити свято з міфом. Останній пов'язаний з відтворенням подій, що мали місце в минулому. Французький соціолог висловив припущення, що в традиційних суспільствах людина жила пам'яттю про минуле свято й очікуванням майбутнього. Святкові ритуали відтворюють не повсякденний, а міфологічний час, тому свято пов'язане із зупинкою повсякденного історичного часу й подій та включеністю до цього часу подій міфологічних. Принцип контрасту між повсякденним та святковим життям універсальний для всіх традиційних культур. Пітер Берк у праці "Популярна культура в ранньомодерній Європі" зауважував, що це були особливі події, коли люди припиняли працю і з'їдали, випивали і витрачали все, що опинялося під рукою. Італійський священик Альберто Фортіс констатував з осудом під час подорожі до Далмації: "Морлаки, сільські жителі (пастухи) того регіону, не розуміють домашньої економіки; у цьому відношенні вони схожі на готтентотів, і прикінчують за тиждень все, чим вони могли б прожити багато місяців – просто тому, що випала нагода посвяткувати й повеселитися" [2, 192]. Далмація, можливо, демонструвала крайній приклад, але він яскраво ілюструє місце свята й святкування в традиційному суспільстві. Свято протиставлялось будневі, це був час марнотратства саме тому, що будень був часом дбайливого заощадження. Контрастування реального буття і святкового побутування зберігається і сьогодні, коли свята набули інших масштабів, переважно корпоративного і домашнього формату. Проте їх міфологізація – невід'ємний атрибут, підтримуваний присутніми, до якого дедалі частіше запрошуються професіонали – організатори свят, які на сценарній основі занурюють глядачів до міфологічного світу. В цьому випадку свято не продовжує світ соціальних відносин, а ніби протистоїть їм, заперечує діючі в житті заборони та приписи, соціальну ієрархію та світ соціальних статусів. Наскільки драматичніше і напруженіше життя людини, настільки виразнішими виявляються її суперечності зі світом, тим дедалі нагальною поставала потреба у святі. Комедії, які програвалися впродовж карнавалу й будувалися на сюжетах перекрученої реальності (до прикладу, закутий в колодки суддя), часто закінчувалися нагадуванням аудиторії, що час перевернути світ "з голови на ноги", "догори дном" тощо. Відмовляючись в такий спосіб від існуючої дійсності, відносин, людина творить новий світ.

По-третє, сутнісна складова свята. Сутністю постає те стале, постійне, що зберігається у явищі, феномені при різних його варіаціях, в тому числі й тимчасових. Такими сталими, постійними в святі є ритуал, церемонія і обряд, складові структури якого, виступають як феномени свята та основа його феноменології.

Знаменита теорія міфу дев'ятнадцятого століття стверджувала, що міфи походять від ритуалів, які поволі переставали бути збагненними, тому варто було вигадати міфи, котрі б пояснили їх. До прикладу, вогонь і вода є загальними символами очищення, отже, цілком виправданим, є твердження, що свято Івана Купала означало відновлення, відродження, а також родючість, бо частиною його були ритуали-гадання щодо врожайності чи одруження дівчини в майбутньому році.

Репертуар публічних обрядів також поновлювався за рахунок особливих подій, які не належали до річного циклу свят. Публічні страти, урочисті в'їзди високих осіб до міста, святкування перемог (або коронації, народження спадкоємця престолу), парламентські вибори – все це носило карнавальний характер. Перемоги також супроводжувалися бенкетами, феєрверками та вогнища (сьогодні "fire show"); проїзд короля означав спорудження тріумфальних арок, виголошення промов, а також – пародійні битви, фонтани вина, жбурляння монет у натовп тощо.

Значно звичнішим для ранньомодерної Європи був ритуал страти, що поставав як драматична вистава, старанно керована владою, аби показати народу, що злочин не минає безкарно. Звідси заперечення доктора Джонсона проти заборони публічних страт: "Сер, страти повинні приваблювати глядачів. Якщо вони цього не роблять, то не досягають своєї мети" [2, 212]. Та незважаючи на цінність "запобіжного клапану" чи "соціального контролю", не варто недооцінювати ритуали повстання чи протесту, котрі часом мали ритуалізовану форму, але ритуалу не завжди вистачало, щоб стримати протест. Відповідно, відбувалося "перемикання кодів" з мови ритуали на мову повстання.

По-четверте, сталість і значимість свята. В якості даного концепту алегоричним виступають виразні засоби, властиві святам: символ, метафора, алегорія, які з плином часу трансформуються. Дана трансформація відбувається зі зміною або зовнішнього вигляду – форми, або значення – змісту. До прикладу, слово "свастика" спочатку означало символ достатку і благополуччя, проте після Другої світової війни з'явилося інше значення – символ жорстокості й насильства. Цікавим є наступний факт свята Святого Мартіна в Німеччині, котрий припадає на 11 листопада. Серед традиційних пісень про св. Мартіна була одна, що починалася словами: "Коли святий Мартін хоче уникнути єпископа, він ховається у гусячому пері" [2, 196]. Цей епізод не відображував жодного смислового навантаження і зв'язку з "житієм" святого. Однак, приблизно в цей час різали гусей, і було традицією, зокрема в Німеччині, на це свято їсти гуску. Гуска була частиною святкового ритуалу і в такий спосіб прокралася до міфу. Так відбувався певний синкретизм, в якому мали місце і метафора, і алегорія, і символ.

Відтак, сталість існування свята, його постійність пов'язані насамперед з тим, що, концентруючи від покоління до покоління культурну активність людей, обростаючи обрядами, розвагами, декораціями, створюючи атмосферу радості й піднесення, перериваючи повсякденний ритм життя, свято відповідає багатьом колективним та індивідуальним вимогам настільки, що потреба в його проведенні виявляється більш стійкою, ніж початкова ідея, цінність або сукупність цінностей, які викликали його до життя.

По-п'яте, святкове світовідчуття (світогляд). В. І. Шинкарук зазначає, що найважливішою особливістю світоглядної свідомості є те, що в ньому світ "сутнісного буття", хоча він безпосередньо й не даний, сприймається і переживається як більш істинний і дійсний, ніж безпосередньо даний світ "наявного" буття. Світоглядна свідомість проявляє тут свою унікальну здатність сприймати і переживати уявне як дійсне, минуле і майбутнє як сьогодення. "Екзистенційні підстави" цього феномена людської свідомості слід шукати в особливостях людської чуттєвості, в формах чуттєвого освоєння світу [10, 149].

Значний внесок у дослідження проблеми святкового світовідчуття здійснив М. М. Бахтін. У праці "Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя і Ренесансу" М. М. Бахтін показав, що сутність свята не може бути зведена до простого перепочинку в монотонному чергуванні буднів або до розваги, оскільки в житті буває чимало вільних від роботи днів, що не мають ніякого відношення до свят. Вони передбачають активну поведінку всіх учасників осіб, на відміну від пасивного споглядання. Загалом, цінність свята виходить за межі приватних, утилітарних функцій (наприклад, просвітницьких або агітаційних). Будь-які спроби підпорядкувати стихію свята не відповідним щодо його культурної специфіки завданням здаються нещирими, викликають недовіру до організаторів. Саме М. М. Бахтін висував на передній план світоспоглядальну роль свят. У його філософській, мистецтвознавчій концепціях свята, зрештою, виступають як особливий спосіб переживання світоглядних цінностей, це, так би мовити, родова їх властивість. Навіть одні й ті самі свята в різних умовах, інколи й одноразово можуть сприяти як підтримці, збереженню сталої системи поглядів, так і піддаватися її критичному подоланню, розвінчанню.

Почуття, пережиті людиною під час свята, дуже різноманітні та індивідуальні, тому не буде помилковим говорити не про один стан свідомості, а про безліч моделей святкового світовідчуття, характерних для різних історичних епох, етносів, конкретних типів і видів свят. Йдучи шляхом простого підсумовування спостережень і оцінок, висловити щось певне про механізм перебудови святкової свідомості не вдасться – можна прийти лише до нескінченного опису подробиць або до абсолютизації якоїсь однієї форми святкування.

По-шосте, конструююча складова свята. Як уже неодноразово говорилося, свято створює особливий умовний, ірреальний світ, у якому існують свої правила і закони, властиві індивідуально кожному святу. І людина, потрапляючи в сконструйований світ, починає "жити" в ньому, узгоджуючись з пропонованими умовами. І притаманний він тільки феноменології свята. Свято – своєрідне дзеркало соціальних протиріч, в ньому знаходять своє відображення обмеження демократичних форм життя суспільства, забуття національних традицій, крах ідеалів, політизація духовного життя, розрив між офіційною ідеологією товариств, свідомістю і об'єктивними реаліями дійсності. Ці протиріччя знаходять своє втілення в комічному аспекті свята в його гумористичній та сатиричній формах.

По-сьоме, історично пізнавальна компонента. Свято – найстаріша і водночас перспективна форма буття культури. Свято, використовуючи вищезгадані концепти, дозволяє пізнати весь досвід попередніх поколінь, причому пізнання відбувається особливим, властивим тільки для свята чином. Значна частина традиційних свят, які характеризуються багатою обрядовістю, яскравістю і пишністю, привабливі тим, що зберігають і доносять до сьогоднішнього покоління значну кількість моментів історичного минулого країни. Водночас не можна не згадати, що ці свята свідомо підтримуються й культивуються панівними колами країни протягом багатьох століть, оскільки вони допомагають подавати історію кожному новому поколінню в "потрібному контексті".

По-восьме, творча матриця свята. Основою будь-якого свята є творчість сценариста, режисера, акторів, тобто всієї постановочної групи. Окрім цього, глядачі, що прийшли на свято, обов'язково беруть участь у співтворчості щодо його реалізації. Таким чином, творчість у святі виступає дворівнева – творча діяльність організаторів свята та співтворча діяльність тих, хто прийшов на нього; організатори в певний момент інтерактивними засоби спрямовують глядачів в ранг дійових осіб – акторів і навпаки.

Висновки. Феноменологія свята є підсистемою, що входить до загальної системи феноменології культури, яка, по-перше, включає до своєї основи творчу діяльність організаторів та учасників свята. По-друге, наділена власними, індивідуальними відмінностями, властивими лише їй. По-третє, є "alma mater" феноменів святкової культури: ритуалу, церемонії, обряду. По-четверте, використовує в якості феноменів зображально-виражальних засобів: символ, метафору, алегорію. По-п'яте, розгля-

дає реальність та ілюзорність як амбівалентність впливу на присутніх. Зрештою, феноменологія свята реалізує функції свята, які виступають концептами в її феноменології. Оскільки сама феноменологія перетворюється в дослідження та опис перетворення думок у знання, суб'єктивного в об'єктивне, власного (мого) в загальнозначиме, в своєрідний "життєвий світ", котрий пов'язує цілісно всі проекти (естетику, етику, культурологію, філософію повсякденного та політичного життя).

Література

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и реннесанса / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит-ра, 2-е изд, 1990. – 453 с.
2. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі / П. Берк; пер. з англ. О. Гриценко. – К.: УЦКД, 2001. – 376 с.
3. Булатов М. О. Філософський словник / М. О. Булатов. – К., 2009.
4. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. – М.: Академический проект, 2009. – 486 с.
5. Гуссерль Э. Картезианские размышления / Э. Гуссерль. – СПб.: Наука, 2001.
6. Золотухина-Аболина Е. В. Повседневность: философские загадки / Е. В. Золотухина-Аболина. – К.: Ника-Центр, 2006. – 256 с.
7. Курбатов В. П. Феноменология праздника [Электронный ресурс] / Курбатов В. П., Верещагина И. М. // Концепт. – 2015. – № 06 (июнь). – ART 15181. – 0,7 п. л. – Режим доступа: http://e-kon-cept.ru/2015/15181.htm.
8. Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры / Ю. М. Лотман. – Таллин: Изд. Таллинского университета TLU Press, 2010. – 232 с.
9. Луначарский А. В. О народных празднествах / А. В. Луначарский // Вестник театра. – 1926. – № 62.
10. Шинкарук В. И. Мировоззрение и философия/ В. И. Шинкарук // Вопросы философии. – 1986. – № 1.

References

1. Bakhtin, M.M. (1990). Creativity of François Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance. Moscow: Khud. lit-ra [in Russian].
2. Berk, P. (2001). Popular culture in early modern Europe. (O. Hrytsenko, Trans). Kyiv: UTsKD [in Ukrainian].
3. Bulatov, M. O. (2009). Philosophical dictionary. Kyiv: Stylos [in Ukrainian].
4. Husserl, E. (2009). Idea regarding to pure phenomenology and phenomenology of philosophy. Moscow: Akademicheskiy proekt [in Russian].
5. Husserl, E. (2001). Cartesian thoughts. Saint Petersburg: Nauka [in Russian].
6. Zolotukhina-Abolina, Y. V. (2006). Every day and philosophical mysteries. Kyiv: Nika-Tsentr [in Russian].
7. Kurbatov, V. P. & Vereshchagina, I. M. (2015). Phenomenology of holidays. Retrived from: http://e-kon-cept.ru/2015/15181.htm [in Russian].
8. Lotman, Yu. M. (2010). Unpredictable Mechanism of Culture. Tallin: Izd. Tallinskogo Universiteta [in Russian].
9. Lunacharskiy, A. V. (1926). About folk celebrations. Vestnik teatra, 62, 4 [in Russian].
10. Shinkaruk, V. I. (1986). Outlook and Philosophy. Voprosy filosofii, 1, 149 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 08.12.2016 р.

UDC 008(73)(=161.3)(091)

Uladykouskaja Liubou
PhD in Philology, associate professor, The National Institute of Higher Education (Minsk, Belarus), General Director, Institution of "Intercultural Dialogue"(Minsk, Belarus)
uladykl@gmail.com

AMERICAN STUDIES AND CULTURAL PERCEPTION OF THE USA IN BELARUS

Purpose of Article. The purposes of the article are to define features of cultural perception of the USA and analyse general tendencies in the development of American studies in modern Belarus. **Methodology.** The research methodology is based on using descriptive method and the method of system analysis, which allow us to describe and analyse necessary training programs, the contest of materials, publications in mass media, and interviews, conducted by the author. Structural and functional, historical, anthropological, and axiological scientific methods provide a comparison of the American and Belarusian cultural spaces in their integrity. Deduction and induction, abstraction, generalization were also used. **Scientific novelty.** This article is devoted to the cultural perception of the USA and American Studies development in the contemporary Belarus. **Conclusions.** In Belarus, the most part of people knows about the USA too little. Negative and positive cultural perceptions of the USA exist among Belarusian citizens in parallel. After intensive development in 1990-s, American Studies in Belarus have been falling since 2000-s. Nowadays, American Studies are only a part of several predominantly culturalogical, historical and literature university courses. There are no any special courses or training programs on American Studies, neither any statistic nor analyses on the issues. To develop constructive Belarusian-American cultural dialogue it is hence necessary to provide more objective information about the U.S.. New American Studies courses and training modules for universities (including regional) can become the serious step in that direction.

Keywords: American Studies, cultural perception, modern Belarus, USA.

© Uladykouskaja L., 2017

Владыковская Любовь Николаевна, *кандидат филологических наук, доцент Республиканского института высшей школы, генеральный директор учреждения "Межкультурный диалог" (Минск, Беларусь)*

Американистика и культурное восприятие США в Беларуси

Цель – определение основных особенностей культурного восприятия США и тенденций развития американистики в современной Беларуси. **Методология** исследования базируется на применении описательного метода и метода системного анализа, позволивших описать, систематизировать и проанализировать университетские учебные программы и планы, материалы конкурса об американской культуре, публикации в масс-медиа, интервью, проведенные автором. **Научные методы** (структурно-функциональный, исторический, антропологический и аксиологический) обеспечили сопоставление американского и белорусского культурных пространств в их целостности. Использованы также общенаучные методы дедукции и индукции, абстрагирования, обобщения. Научная новизна. Показаны особенности культурного восприятия США и основные тенденции развития американских исследований в Беларуси на современном этапе. **Выводы.** Знания об Америке значительной части белорусов весьма ограничены и необъективны, что питает негативное культурное восприятие США. Параллельно в белорусском обществе существует и очень позитивный культурный образ Америки. Период интенсивного развития американских исследований в 1990-е годы в Беларуси сменился периодом их спада с 2000-х гг. Сегодня научные знания о США присутствуют в составе нескольких университетских курсов, преимущественно культурологических, исторических и литературных. Какие-либо специальные учебные курсы или программы, как и аналитическая статистика по вопросу американских исследований в Беларуси, отсутствуют. Новые учебные курсы и модули американистической направленности для вузов (в том числе региональных) могут стать серьёзным шагом в развитии конструктивного белорусско-американского диалога и включения Беларуси в западный (и шире – мировой) научный и культурный контекст.

Ключевые слова: американистика, культурное восприятие, современная Беларусь, США,

Topicality. As far as we can see from mass-media and from dozens interviews with representatives of different strata of contemporary Belarusian society, conducted and analyzed by the author for last 9 years, the United States in the mass consciousness in Belarus is sometimes perceived negatively, as the country is mistakenly associated with using violent methods to solve international conflicts and promoting only their own economic interests. That perception is supported by reflections on the dangers of establishing a unipolar international system, the destructiveness of globalization, the devastating impact of the primitive mass culture (or subculture) that is allegedly imposed by the West, as well as the envious claim that America prosperity is only achieved because the United States buys foreign brains, thus organizing brain drain from other countries. Such thoughts arise because people lack knowledge about the United States for several reasons. First of all, there are very few scientific and educational books about the USA in the bookstores. Secondly, personal and professional contacts with American colleagues are weak and opportunities to visit the USA are scarce. Finally and the most importantly, there is much anti-American propaganda and the Soviet legacy.

However, since this mass consciousness values material well-being most highly, the economic achievements and potential of the United States make it very attractive, even for those advocates who actively and publicly encourage hostility toward America. Furthermore, people from Belarus who have been able to get permanent residence in the United States do not complain about the American society. The complaints against American lifestyle seem to be based on Soviet traditions and patterns of behaviour associated with the expectation of almost complete authority paternalism [6]. Interestingly, the citizens who live in the Belarusian national cultural context have a positive perception of Western values, including American values [5].

Our goals are to define the features of cultural perception of the USA and analyse general tendencies in American Studies development in contemporary Belarus.

Main part. As it was demonstrated by the nationwide contest "American culture: what does it like?", conducted by the Centre for Intercultural Dialogue in 2011-2012, there are two main stereotypes about American culture in Belarusian society. First of all, American culture is a popular culture or a pseudo-culture or, in the best-case scenario, a street culture. Secondly, America is a melting pot where cultural identity is completely lost and an image of a homogeneous American character is formed. However, people who know more about American cultural life argue that the United States remains a "nation of nations" – a multifaceted, multicultural country, where the issue of unity and disunity has become a central issue of cultural life [3, 11-17].

The participants of the contest argue that the cultural field is the second sphere (and today, perhaps, the first) after the economic one where U.S. leads most obviously. That success is due to the fact that American culture is better adapted to pace, character, temptations and challenges of modern life. Today, people's lives are largely formed under the influence of America. The cult of success and wealth, happiness and daily "happy smiles", television shows and Hollywood movies, fairy tales, fast food, and the fight against obesity—these are the "building blocks" of global mass culture with a clear American origin. Today, the main U.S. export is not manufactured goods, or even green paper with portraits of presidents, but the products of American culture. It is not just movies, music, literature, science, or mass media, but also political, legal and everyday culture that has become common in the United States, but remains an "unattainable-model" for the majority of the world. This futurism, this focus of American culture on the future, or rather, the existence of the threshold between what is possible and what is impossible, is one of the reasons for America's world popularity. Europe, burdened by thousands of years of history and classical heritage is not able to keep up with the young America.

The participants of the contest identified the phenomenon of the American lifestyle (and success) using the following concepts:

- Freedom and Democracy
- Tolerance
- Human Rights, Nation and Culture
- Dignity and Patriotism
- The Combination of Technology, Tradition, and Nature
- Global Approaches
- Diversity, Pluralism, Multi-culturalism
- Lack of Discrimination: Age, Sex, Race
- Personality
- Charity, Kindness
- Democracy, Absence of Arrogance and of the Grounds for Corruption
- Cult of Work, Success, Entrepreneurship
- High Standards of Living
- All is great: Dreams and Ideals, Distance and Area, Apartments, Cars, Amount of Food [4].

In general, the Belarusians envy the American spirit, character, strength and determination. The Americans are seen as a proud nation that has a great sense of dignity, patriotism, and an unusual love of freedom. This freedom-loving idea manifests in everything: in the absence of excessive ceremonies, in democratic manners, in the simplicity of daily life. Americans are a nation that values pragmatism. This concept consists of accuracy, initiatives, the ability to find the most rational solutions, great competence, independence of judgment and decision-making. Americans are characterized by openness of character, vigor, vitality, innocence, spontaneity, humour and, of course, the famous American smile [1]!

American business is based on the principle that only organized freedom and equal opportunities for all the people can push the initiative and enterprise towards progress. It was this premise that President Franklin Roosevelt followed when he had to overcome the Great Depression, when he was elected to office in 1933. His ambitious reform program for the establishment of social justice provided favourable conditions for doing business that included code of "fair competition", and increased the responsibility of the federal government, while also mainstreaming social activism and national solidarity [3]. America found harmony among the individualism, minimalism, and decentralization, prized by Republicans and the collective responsibility and equal opportunities for everyone, which were vitally importance to the Democrats [4].

The Belarusians (or at least the project participants) believe that American success is ensured not only by dedication to globalization, militarism, and the principle of deterrence, but also through the spread of universal norms of rational behaviour to weak countries and at the same time the establishment of norms among strong countries for the regulated and constrained use of power and force.

US studies are important in shaping the cultural image of the United States.

American Studies as a scientific discipline first appeared in Belarus at the beginning of 1990s. There were three Centres, created to conduct researches in the field. The first one was created in the European Humanities University under the supervision of Prof. Y. Stulau. After that two other Centres appeared: one at the Belarusian Pedagogical University named after M. Tank, under the supervision of Prof. T. Kamarouskaya, and one at Hrodna State University, under the supervision of Prof. V. Malyshava.

Little by little, in Belarus American, as well as Belarusian Studies began to decline, and that became more evident in the last several years. The number of different programs, supported by the US Embassy in Belarus began decreasing. As we can see from unpublished university training documents (they are training programs, training plans, educational standards, etc.) as well as from personal communication with university professors today American Studies in Belarus is predominantly limited to history and geography of the USA, both of which are learned under the framework of courses known as "Country Studies" (Minsk State Linguistic University), "American literature" (philological specialties), and "Cultural Studies" (Belarusian State University).

Although studied over a period of 12 classroom hours at all universities offering philology specialities, American literature is generally represented holistically, in the context of American history and social life and its forms and genres. American literature since the Enlightenment (17th-18th centuries), which had a significant influence on the formation of the "American Ideal" is also considered. Students get acquainted with Benjamin Franklin as a satirist and writer, with the Declaration of Independence and the role of Thomas Jefferson, with Thomas Paine's pamphlet "Common Sense", as well as the "Age of Reason", with the flowering of a mass political poetry, such as patriotic ballads, during the era of the Revolutionary War.

Early American Romanticism (1810-1830) illustrates the creativity of Washington Irving as the founder of the American short story, James Fenimore Cooper as the founder of the American historical novel, Edgar Allan Poe as a poet and theorist of poetry, Nathaniel Hawthorne, the founder of the psychological novel, and his moral-psychological direction as evidenced in his novel The Scarlet Letter, Herman Melville's philosophical direction and development (novel Moby Dick), Ralph Waldo Emerson as the head of the transcendental school, Harriet Beecher Stowe and social issues (Uncle Tom's Cabin), as wells as Walt Whitman and his poetic collection Leaves of Grass.

Literature invoking the idea of critical realism emerged during the late 19th and early 20th centuries. Works emblematic of the Victorian Era and the turn of the century include the novels, essays and stories of Mark Twain, the psychological novels of Henry James and the naturalism of Jack London and Theodore

Dreiser. The 20th century is associated with the works of William Faulkner and playwrights Eugene O'Neill, Arthur Miller, and Tennessee Williams.

The most complete and comprehensive American Studies courses are held at the Faculty of International Relations of the BSU and in the historic faculties of Belarusian universities, in the speciality of "English language" through the discipline "geography", as well as in the specialty of "Cultural Studies" (specialization "American Studies", with an emphasis in American literature). The most classroom hours are devoted to the United States in the course "World History", which is studied in high schools and at historical faculties of universities (all other are limited to the specialty course "History of Belarus"). The history of the United States begins with the subject "History of the Middle Ages in Asia, Africa and America" (34 classroom hours, from 4 to 6 of which are devoted to the process of settlement of the Americas, the Olmec civilization, the Zapotecs and others, the Postclassic Maya civilization and the Aztec state). Within this course the dichotomy "Western man – Eastern man" is regularly emphasized. "Ideology" tends to justify the place of Belarus in the Eurasian Union, even though Belarusians, unlike the Russians, do not have Asian features, a fact that is confirmed by our history and culture.

Modern History (136 lecture hours, 4 semesters) from late 18th through the early 20th century is paid quite a lot of attention. Subjects covered include: the discovery of America, the issue of slavery, the formation of the American nation, the American Revolution, the role of George Washington, Declaration of Independence and its principles, the basic principles of the American Constitution, the abolition of slavery, the Mexican-American War, the American Civil War and Reconstruction, the output of the U.S. economy for the first position in the world, and so.

In my opinion, it would be useful to illustrate American history through reference to the materials of national American museums, especially of the National Museum of American History and the various national museums situated on the National Mall in Washington, DC. These museums clearly exhibit the most significant events in American history, including among other things, the history of the American flag which is not addressed in the course of world history (especially here in Belarus where the current state with the national flag is disputable). It would not hurt to learn about some interesting facts, such as the history of the Statue of Liberty. And most importantly, it would be reasonable to focus students attention on how Americans respect their national heroes, particularly past presidents Washington, Lincoln, and Roosevelt, and Reagan, as well as what it means to be a President in America. Since Lincoln's slogan “As I would not be a slave, so I would not be a master” is relevant not only for the mid-19th century United States, we must show how it is developing today in U.S. Lincoln studies, a different course of study which is not only scientific, but also educational and enlightening.

The Belarusian university course "History of Modern Times" (152 classroom hours, the third year) examines the period from 1918 until today, both as a stage for strengthening the democratic principles of social development and as a stage for the cruel tyranny of totalitarian regimes. The course is based on examining two opposing political systems (the USA and the USSR), their transformation and finally the collapse of the Soviet model of socialism.

The course rightly reveals the change in the international financial situation and the United States after World War I and the policies of different presidential administrations, such as Wilson, Harding and Coolidge. It also examines how the theory of "American exceptionalism" arose, how the theory of "democratization of capital" was propagated, what factors contributed to worsening economic and social problems, Roosevelt’s "New Deal", and so on.

The section "Basic trends of socio-economic and political development of the West in the second half of the 20th – the beginning of 21st centuries" (18 classroom hours) is dedicated to, among other things, the strengthening of the leading position of the U.S., the U.S. policy on the conservation of Western values, the essence of the welfare state, overcoming political discrimination of the African-American population, and the "Cold War".

Generally, in reviews of the history of the U.S., the post second world war events are treated more or less objectively. The policy of each of the presidents is consistently shown in relation to its impact on socio-economic development and foreign policy, including relations between the U.S. and the USSR. These reviews also rightly refer to the normalization and development of these relations in the late 1980s, during the presidency of George H. W. Bush. Beginning from the 1990s, the United States is considered in the context of a unipolar world.

In the 2000s, the 9.11 terrorist attacks on the United States, the wars in Afghanistan and Iraq, the 2008 presidential election, and relations with Russia are mentioned and justified. However, only a few words are dedicated to Americans relationship with the independent Republic of Belarus. For example, little attention is paid to the sharp reduction of the number of American diplomats in Minsk – a decrease from 35 or more to 5 people.

A separate section "Development of science and culture in the second half of the 20th – beginning of the 21st century" is fairly allocated and dedicated to the transformation of science into a direct productive force. Fortunately, the education system in the U.S. is included, because the Bologna Process actually began in America, where in the middle of the 20th century the transition to the two-level system of higher education started. Unfortunately, the culture of the USA is not almost considered and knowledge about American culture is often drawn from thrillers and TV propaganda. However, American culture and education are studied under the framework of the discipline "Country studies" (speciality "English language"), as well as geography, historical features of the formation and development of the United States, the state of the political system and the economy – all this within 12

classroom hours. Only in the course "Actual problems of international relations and foreign policy of the states" (specialization "international relations" with 102 classroom hours or "linguistically country studies" with 34 classroom hours) the development of the dialogue between Belarus and the United States in various fields, including the economic and humanitarian, is mentioned. As part of this course of study the role of the USA in the world economic system and geopolitics and the interaction between the United States and different countries is evaluated. Additionally, America's attitude to global and regional issues, and, above all, to terrorism is clarified.

The course "History of International Relations" (speciality "international relations" with 256 classroom hours, the period of the 2nd half of the eighteenth century – the end of the 20th) addresses the issues insufficiently covered in the course of world history. The course covers such topics as the war of the North American colonies for independence, the state-creating activities of Benjamin Franklin, George Washington, Thomas Jeferson, Alexander Hamilton and others, and U.S. relations with other countries. U.S. foreign policy is treated like colonial policy, in the manner of "dollar" and "big stick" diplomacy.

Part of the course, "National and international security" (speciality "International relations", 34 classroom hours), relates to the questions of agreements on nuclear security and disarmament, including the U.S. treaty with the Russian Federation. U.S. national security strategy is also considered.

Within the discipline of "Constitutional Law of Foreign Countries" (speciality "Law", "Politics", "International Law" with 68 classroom hours), two seminars are devoted to the U.S. Constitution, and within the discipline of "Theory and Practice of Intercultural Communication" (specialty "Russian Philology" with 34 classroom hours), affected few words are said about the history of the formation of intercultural communication in the United States.

What is interesting is that there are several World History textbooks by Belarusian authors, but they are only for secondary schools. Almost all the scientific literature on U.S. for universities are Russian editions. As an exception, some materials on U.S. foreign policy by Ales Tsihamirau [2] were published in Minsk.

While not very active, the "Belarusian Association of American Studies" led by prof. Yuri Stulau does operate in Belarus [7]. The necessity of developing American Studies in Belarus motivated the initiation, establishing and running of the Institution "Intercultural Dialogue" (2010) [8] that tries to implement research, educational and public projects, such as the project "Belarusian-American Cultural Dialogue: Strategy of Development" (2011-2012) [1] and others.

Scientific novelty. This article is devoted to the cultural perception of the USA and American Studies development in the contemporary Belarus.

Conclusions. Most people in Belarus know about America too little. Negative and positive cultural perception of the USA exist among Belarusian citizens in parallel. After intensive development in 1990-s, American Studies in Belarus fell sharply since 2000-s. Now American Studies are present only as a part of several predominantly culturological, historical, and literature university courses. There are no any special courses or training programs on American Studies, neither any statistic nor analyses on the issues. To develop constructive Belarusian-American cultural dialogue it is hence necessary to provide information about the U.S. that is more objective. New American Studies courses and training modules for universities (including regional) can become the serious step in that direction.

References

1. Uladykouskaja, L. (Ed.). (2012). Belarusian-American cultural dialogue: strategy of development. Minsk: Tesiej [in Belarusian].

2.Tsihamirau, A. (n.d.). Position of the USA in contemporary international relations and the status of the Belarusian-American relations in International security and NATO in changing world. A.Rasanau, A. Rusakovich (Eds.). Minsk: RIHE [in Belarusian].

3.Uladykouskaja, L. (2012). Discovering of My America or Why Would the Belarusians need the USA?. Minsk: Tesiej [in Belarusian].

4.Uladykouskaja, L. (2014). Intercultural dialogue: American paradigm. Minsk: Institution "Intercultural Dialogue" [in Belarusian].

5.Uladykouskaja, L. (2010). How can we preserve the cultural originality? Minsk: The Polish Institute in Minsk [in Belarusian].

6. Uladykouskaja, L. (2011). Preservation of the cultural originality in the context of intercultural dialogue development. Minsk: RIHE [in Belarusian].

7. The Official Site of European Association for American Studies. Retrieved from http: www.eaas.eu/about-eaas/constituent-members/belaas-belarusan-association-for-american-studies [in English].

8. The Centre of the Intercultural Dialogue. Retrieved from http://idcbel.org/index.php/en/projects/belarusian-american-dialogue [in Belarusian].

Стаття надійшла до редакції 01.02.2017 р.

УДК 008 : [159.923.35+316.347] (477)

Демчук Руслана Вікторівна
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри культурології Національного
університету "Києво-Могилянська академія"
ruslanad@meta.ua

МЕНТАЛЬНІСТЬ ЯК ІДЕНТИФІКАЦІЙНЕ ПОНЯТТЯ У МАТРИЦІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Мета роботи. Дослідження присвячене аналізу української ментальності у діахронічному та синхронічному контекстах, що надає необмежені можливості для саморефлексії людини та пізнання її культурного довкілля. Ментальність виступає ідентифікаційним поняттям будь-якої культури та маркером науки про культуру – культурології. **Методологія.** Наукове поле, в яке введено дискурс ментальності, потребує чіткого позиціонування категорій, адже методологічна невизначеність зумовлює теоретичну неспроможність. Порівняльний аналіз та історико-аналітичний метод дає можливість з'ясувати специфіку ментальності та уточнити її понятійний апарат. **Наукова новизна** полягає у понятійному розмежуванні термінів "ментальність" як національна картина світу та "менталітет" як національний характер задля забезпечення належної операціональності у науковому дискурсі. **Висновки.** Менталітет є підсистемою ментальності, остання уявляється більш широким дискурсивним полем, що включає менталітет; йдеться про єдність, але не про тотожність. Ментальність стосується самоусвідомлення людини/нації, менталітет – самовираження людини/нації. Український ментальний універсум є виразно самобутнім.

Ключові слова: ментальність, картина світу, національний характер, Україна.

Демчук Руслана Викторовна, *кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии Национального университета "Киево-Могилянская академия"*

Ментальность как идентификационное понятие в матрице украинской культуры

Цель работы. Исследование посвящено анализу украинской ментальности в синхроническом та диахроническом контексте, что дает неограниченные возможности для саморефлексии человека и познания его культурного окружения. Ментальность выступает идентификационным понятием любой культуры и маркером науки про культуру – культурологии. **Методология.** Научное поле, в которое введен дискурс ментальности, требует четкого позиционирования категорий, ведь методологическая неопределенность обусловливает теоретическую несостоятельность. Сравнительный анализ и историко-аналитический метод дает возможность выяснить специфику ментальности и уточнить ее понятийный аппарат. **Научная новизна** состоит в понятийном разграничении терминов "ментальности" как национальной картины мира и "менталитета" как национального характера для обеспечения надлежащей операциональности в научном дискурсе. **Выводы.** Менталитет выступает подсистемой ментальности, которая видится более широким дискурсивным полем, включающим менталитет; имеет место единство, но не тождество. Ментальность касается самосознания человека/нации, менталитет – самовыражения человека/нации. Украинский ментальный универсум – выразительно самобытный.

Ключевые слова: ментальность, картина мира, национальный характер, Украина.

Demchuk Ruslana, *PhD in Philosophy, associate professor of the Cultural Studies chair, the National University of "Kyiv-Mohyla Academy"*

Mentality as definition of identification in matrix of ukrainian culture

Purpose of Article. The research is dedicated to analysis of Ukrainian mentality in both diachronic and synchronic contexts which give unlimited possibilities for self-reflection and getting to know the culture around for people. Mentality goes as definition of identification for any culture and a marker for the science about culture – Cultural Studies (Cultorology). **Methodology.** The field of science, where discourse of mentality is set, needs a strict dividing of categories because methodological uncertainty causes theoretical insolvency. Comparative analysis with historical and analytical method gives a possibility to find out specifics of mentality and clarify its conceptual apparatus. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the research lies in conceptual dividing between "mentality" as a national picture of the world and "mentality" as a national character for the matter of proper operationality in the discourse of science. **Conclusions.** Mentalities are a subsystem of mentality which has wider field of discourse and includes mentalities; the point is the unity but not the sameness. Mentality refers to self-awareness of the person/nation, mentalities are about self-expression of the person/nation. Ukrainian mental universe is expressively original.

Keywords: mentality, world view, national character, Ukraine.

Актуальність теми дослідження. Тривалий час тема ментальності у фокусі проблеми нації нівелювалася марксистською методологією, яка визначила національне як продукт капіталізму, приречений на зникнення у процесі "злиття націй" прийдешньої комуністичної формації. Націоналізм вживався з приставкою "буржуазний" і ганьбився разом із похідними поняттями: національна ідея/ментальність/дух/почуття тощо. Незмінна звичка мислити стереотипами, що сприяла усвідомленню національного як негативного, сформувала мейнстрімний антинаціональний дискурс. Проте "стереотипи спотворюють реальність, що дозволяє конструювати помилкову "картину світу"…" [23, 44]. Тема ментальності є напрочуд актуальною. Приміром, сьогодні ми спостерігаємо явище "Руського міра" – метафізичного, екстериторіального утворення, що має лише ментальні кордони, проте його експансія наразі оплачується реальними життями наших співгромадян. Неприйняття Інших є стійкою ментальною структурою, що виникає на ґрунті фобії ворожого оточення й мо

© Демчук Р. В., 2017

рально виправдовує будь-яку агресію, коли у менталітеті етносу (суперетносу) складається стійкий атитюд не на діалог з опонентом, а на його знищення.

Мета дослідження полягає діахронічному та синхронічному аналізі феномена ментальності з огляду на специфіку української культурної моделі.

Виклад основного матеріалу. Від давнини до сьогодення між людиною – "мікрокосмом" та Всесвітом/Абсолютом – "макрокосмом" існував "мезокосм" – культурний світ людини/людства, що протягом тисячоліть навантажувався комплексом міфологічних патернів, котрі кристалізувалися у ідеї та концепції, що сконструювали "ціннісно-смисловий універсум", своєрідне "ментальне тіло" людства [10, 22–33]. Створення ментальної сфери смислів, само по собі, стає сенсом людської діяльності у царині духовності, що компонує ядро будь-якого культурно-цивілізаційного комплексу.

Дослідження ментальності здійснювалися медієвістами французької школи "Анналів" (1929–1941 р.р.), які на середньовічному матеріалі обґрунтували важливість універсального поняття ментальності, як образу світу, що заданий мовою, традицією, релігією, вихованням – усією суспільною практикою, і є стійким утворенням, яке змінюється повільно та непомітно для його носіїв. Введення нової проблематики та принципів дослідження було великим досягненням "La Nouvelle Histoire".

В Україні одразу після здобуття незалежності унаслідок розпаду СРСР (1991 р.) тема ментальності набула очікуваної актуальності. Наукові пошуки у задекларованому напрямку відзначалися універсальністю і відкривали можливість зіставлення результатів у параметрах уніфікованої понятійної схеми. Проте необхідно зазначити, що одразу після початку з'являються заперечення, де ментальність позиціонується квазінауковим, пустопорожнім розумуванням як термін переважно медійний або "модний". Так М. Розумний у передмові до праці В. Іщука "Україна: проблема: престижності та ідентичності" писав: "…тож небезпека відхилятися від шляху конструктивності на користь теоретично-фантастичних прожектів чатує на кожного, хто береться визначити поняття на зразок "ментальність", "віковічні традиції", "специфіка української культури"" [4, 6].

Однак відомі українські інтелектуали користувалися концептом ментальність/менталітет у дослідженнях відповідних культурних епістем, як, зокрема, С. Кримський у праці "Менталітет українського бароко" [11]. Колективом провідних вчених Інституту філософії ім. Г. С. Сковороди було опубліковано наукову монографію "Проблеми теорії ментальності"[16]. У праці всебічно розглядаються методологічні проблеми теорії ментальності та на підставі загальних положень, аналізуються деякі ключові моменти української ментальності. Проте дотепер тема залишається невичерпною, адже аналіз ментальностей надає необмежені можливості для саморефлексії людини та пізнання її культурного довкілля.

Будь-яка форма людської діяльності пов'язана із продукуванням смислів, що втілюються у концептах, поняттях, ідеях, трансформуючись у актуальний зміст мислення, досвіду та дії. Загалом ментальність є настільки неоднозначно трактованим поняттям, що можливість його загально дискурсивного визначення є не стільки проблематичною, скільки гіпотетичною, адже ментальність є духовною категорією (рівно як пасіонарність), яка не вписується у параметри фізичного світу. Такі об'єкти а ргіогі не піддаються верифікації, коли дискурсивне межує з інтуїтивним, тому предметно-центрична модель опису світу, обумовлена позитивістською ідеологію, що домінувала раніше, не вбачала у ментальності предмету дослідження. Проте наразі стає зрозумілим, що у багатьох випадках аналіз речових, візуальних та текстових форм є недостатнім, бо деякі явища можуть бути усвідомленими лише на рівні ідеальних образів (ейдосів) та відчуттів. Буття не можна зводити лише до предметно-речового світу, це багаторівневе утворення, що містить: матеріально-предметну реальність; об'єктивно-реальне буття цінностей культури; принципи, категорії наукового знання тощо; буття суспільства і особистості; буття свідомості і особистості; віртуальне буття [18, 158].

У гуманітарному дискурсі дотепер має місце давня традиція розуміння понять як своєрідних платонівських ідей, які є незмінними сутностями, котрі існують незалежно від суб'єкта пізнання, і до яких він лише здатний наближатися. Зразком такого тлумачення у сучасності є позиція відомого логіка та математика Г. Фрегге, для котрого поняття – це щось об'єктивне, те, чого ми не формуємо й що не формується в нас [24].

Проте наукове поле, у яке введено дискурс ментальності, потребує чіткого позиціонування категорій. Однак ментальність дотепер залишається образним поняттям, а не строгою категорією, що не заважає його циркуляції у різних дослідницьких контекстах. У словниках гуманітарного профілю концепти "ментальність" і "менталітет" не співіснують лише за рідким виключенням, де вони вживаються як синоніми, приміром, С. Капустіним [6, 166], рівно як у більшості наукових досліджень.

Новизна дослідження полягає у понятійному розмежуванні змістовних параметрів термінів "ментальність та "менталітет" задля забезпечення належної операціональності у науковому дискурсі.

Під ментальністю у метафізичному сенсі ми розуміємо світоглядні установки (картину світу) певного народу, а під менталітетом – моделі поведінки (національний характер). Отже ментальність – категорія "спіритуалістична" як дух/душа колективного суб'єкта – народу/нації, натомість менталітет – "тілесна", що реалізується через спосіб життя, соціальний габітус окремих індивідуумів. Як зазначає О. Орлов, досвід тілесності уявляє собою найдавніший шар світовідчуття людини [15, 330]. Ментальність сформовано архетипами/патернами, тоді як менталітет обумовлено практиками/репрезентаціями, приміром, національна ментальність – цілісність (України); менталітет – сукупність (українців). Якщо категорії української ментальності – це, зокрема, кордоцентризм, софійність, антеїзм, анархізм, то у модусі менталітету це – чуй-

ність, кмітливість, хазяйновитість, волелюбство, що позначається на манерах, стилі, звичках, підпорядкуванні інкорпорованим вимогам тощо. Ясно, що перелічені якості є універсальними формами суспільної свідомості, йдеться лише про пріоритетну, історично усталену та географічно обумовлену конфігурацію. Якщо відняти від суспільної свідомості загальнолюдський початок, то у "сухому залишку" опиниться ментальність даної спільноти, яка перебуває у межах/путах традиції. Саме баланс у ментальному просторі загальнолюдського та національного виокремлює та характеризує спільноту.

У національному вимірі ментальність виступає константою усталених елементів певної культури, через ментальні структури розкривається сутність культурного поля. Ментальність, що панує у соціумі, визначає домінуючий тип культури, провідні стилі діяльності (стереотипний або творчий) та певний тип особистості з її специфічними поведінковими реакціями, які стійко відтворюватимуться разом із стереотипами. Отже ментальність у концентрованому вигляді відображає специфіку національної культури, проективною інтенцією котрої у соціумі виступає менталітет. Адекватний опис двох вказаних соціально-психологічних явищ – світогляду та поведінки – необхідний для розуміння феномену ментальності [9, 110]. Ментальність є праформою інтелектуального освоєння світу, коли йдеться не про осмислену систему поглядів, а про певне відчуття світу, що забарвлює його сприйняття та уявлення. Національний характер виступає як продуктом ментальності, так і її носієм. Якщо ментальність – це матриця/схема, то менталітет – атитюд/інтенційність. Наші міркування не спричиняють дії, вони стають чинними лише тоді, коли ми приймаємо рішення діяти на їх підставі. Інтенційність – це проміжне поняття між дією та відповідальністю, інтенція є зобов'язанням, взятим із власної волі як директива самому собі [1, 92–93]. Отже, менталітет є підсистемою ментальності, остання уявляється більш широким дискурсивним полем, що включає менталітет. На наше переконання, тут йдеться про єдність, але не про тотожність.

Ментальність перебуває на інтегральному рівні свідомого і несвідомого, рівно як творчість. Менталітет, радше, пов'язаний з несвідомим, емоційним рівнем; якщо свідомість регулює мислення, то несвідоме – поведінку. Однією з репрезентацій менталітету виступають манери: "Манери як чиста та обернена форма можуть спостерігатися у вкорінених звичках людей, подекуди беззмістовних та необов'язкових дій, що складають мову тілорухів. Завдяки манерам, тілесність соціального суб'єкта набуває культурного знаку, відбиває колективний досвід, виявляє здоровий глузд" [17, 157]. У підсумку, не людина володіє менталітетам, а менталітет – людиною. Ментальність усвідомлюється/аналізується на колективному рівні спільноти. Як зазначав О. Киричук: "найбільшою функцією ментальності щодо інших підсистем особистості є інтеграція свідомістю хаотичного потоку різноманітних вражень у певне світобачення" [8, 12]. На індивідуальному рівні сприйняття менталітет, що залежить від установок, сформованих на несвідомому рівні, виключає рефлексію, тому людина упевнена у самостійному виборі запитів, стимулів, поглядів, упереджень. Ментальність стосується царини світогляду (ноуменального), менталітет – сфери існування (феноменального); ментальність обумовлює менталітет. Менталітет моделюється згідно з цілісною структурою "індивід–у–світі", натомість ментальність – "світ–індивідів" Окремо можна говорити про менталітет, який формується маскультурою з її привабливою картиною буття у споживацькому світі. Наразі через медіа, СМІ та рекламу шляхом навіювання ретранслюються взірцеві моделі поведінки з життя "селебріті", що занурюються у несвідоме пересічних громадян як стереотипи, котрі корегують традиційні атитюди, цінності та архетипи. Така масована дія на "чєловєйник" призводить до деперсоналізованої системи поведінки: "… менталітетна схожість є набагато більшою, ніж тілесна, бо тут схожість створюється штучно, навмисно, за певними зразками" [3, 149]. На відміну від міфологічного, релігійного та ідеологічного сприйняття часу специфіка соціального часу характеризується діючими у конкретний період людьми, які впливають один на одного, а суспільство на них [21, 168], тим самим поширюючи штампи та стандарти маскультури, що деформують ментальність.

"Невловимість" ментальності як усілякого ідеального явища актуалізує дослідження, насамперед, предметних царин її маніфестації: мовної, історичної, мистецької, літературної, політичної тощо. Не претендуючи на доконечне формулювання, варто зазначити, що у соціокультурному вимірі, ментальність виступає як аксіологічне поле, система цінностей, що обумовлюють тип мислення та світосприйняття. Як смислова матриця певного народу, ментальність структурується завдяки символам, образам, метафорам, які суб'єкт шляхом рефлексії трансформує у свій внутрішній світ та реалізує у культурному контексті та досвіді існування. Ментальність настільки заглиблена у буття, що навіть визначає відмінності між цивілізаціями й може розглядатися у метакультурному контексті [5, 374], рівно як індивідуальний ідентифікат конкретної особистості, бо не може існувати поза суб'єктом. Варто погодитися з А. Гусейновим, що визначив категорію культури та опосередковано цивілізації через функціональне поняття ментальності: "Цивілізація – це зовнішня, матеріалізована, об'єктована, оречевлена частина історії, а культура – її людський вимір, те, що зафіксовано в ментальності, вдачах, звичаях, що існує в людях та через людей, у живому досвіді їхнього спільного життя" [12, 59].

За часів СРСР, унаслідок руйнування національного довкілля та під впливом ідеологічних установок, які експлуатували образ зовнішнього та внутрішнього ворога, агресивно формувалась т. зв. радянська ментальність, згодом позначена жаргонним терміном "совок". На габітус "радянська людина", зрозуміло, вплинуло масове та тривале насилля над особистістю, що призвело до метаморфоз свідомості. Ізольоване тоталітарне суспільство культивувало химеру – "нову історичну спільноту" – радянський народ з російською мовою міжнаціонального спілкування, у зв'язку з чим насаджувалися стереотипи української відсталості та провінційності. Русифікованим "індустріальним" містам проти-

ставлялося "архаїчне" українське село, з огляду на семантичну опозицію "сучасне – відстале". Спочатку селянство номінували на злочинців, аби згодом виморити голодом. Радянський кінематограф створював або негативні образи українців (куркулів, бандерівців, поліцаїв), або кумедні (селюків-"хохлів"). Вся система освіти, науки і культури, використовуючи майстерні пропагандистські технології, була спрямована на "завуальоване приниження гідності неросіян і навпаки – створення ілюзії величі російської нації" [4, 53], що спонукало перехід представників національних меншин радянської квазіімперії у російське мовно-культурне поле. Національно-історичні наративи замовчувалися (Голодомор) або фальсифікувалися (національно-визвольна боротьба), натомість, російська історія подавалася як поступальна хода держави до звершень та перемог.

Українську мову аж ніяк не забороняли, як це було у Російській імперії "Валуєвським циркуляром" (1863 р.), проте її статус був принизливим, "резерваційним". Мовна дискримінація була спланованою політикою, адже ментальність, що конституює свідомість, закріплюється за М. Гайдеггером у мові як "оселі буття" [22, 203]. У СРСР було реанімовано патерналістську міфологему "старшого брата", насамперед, задіяну для активації стереотипів "неповноцінності" (моральної, культурної, цивілізаційної) решти "молодших" братів. Для української теми у радянському культурному просторі відводилася лише "гумористично-фолькльорна, кріпосницько-стражденницька або ж колгоспно-хліборобська теми" [4, 54]. Унаслідок українофобської політики було сформовано і глибоко вкорінено у свідомість пересічних українців комплекс меншовартості, що сприяв політиці асиміляції та русифікації. Засвоюючи негативний автостереотип (self-image) "малороса" як генетичну, політичну, культурну "вторинність", нав'язану колонізаторами, пригноблене суспільство вступає у конфлікт із самим собою, чим поглиблює власне приниження, "опиняючись зневаженою меншістю на своїй власній землі" [20, 203]. Ті ж, хто у той чи інший спосіб прагнули зберегти власну ідентичність, ментальну окремішність, опираючись радянській уніфікації, зараховувалися до "націоналістів", переслідувалися, репресувалися. Україна, перебуваючи в імперських/радянських кордонах, була реальною колонією в сенсі нездійсненності проекту побудови самостійної національної держави. Росія завжди наголошувала на своєму особливому месіанському статусі як "Святої Русі", "оплоту комунізму" (нині захисниці "Руського міру"). Натомість Україна профанізувалася як "всесоюзна житниця", що зумовлювало дискримінаційну ментальність.

Кінець XX століття знаменувався розколом радянської квазіімперії та становленням на її теренах національних держав. Проте Україна здобула незалежність як імперський уламок, тому пострадянська ментальність гальмувала процеси подальшого розвитку, що успішний лише тоді, коли суспільство складається з вільних людей. Реконструкції національної гідності, "українського духу", сприяло сховище колективної пам'яті у ментальних структурах етносу та механізми колективної амнезії, що взаємопов'язані у діалектичному процесі культури: "…суть нації полягає в тому, що у всіх індивідів було багато спільного і що всі вони забули багато" [19, 255]. Радянська ментальність виявилася нестійкою, приміром, стрімко відійшли у небуття "червоні дні" календаря. натомість, повернулися із забуття релігійні свята з традиційною обрядовістю.

Вагомі історичні підстави не починати розбудову з "чистого аркуша", надали терміну "відродження" у 1991 р неабиякої актуальності. Тягар минулого у модусі підходу "не допустити повторення", актуалізував феномен "історична свідомість", який, щоправда, не завжди є об'єктивним, а, почасти, заполітизованим, бо переважно ґрунтується на історичній пам'яті. Як відомо, не лише історіографія формує історичну пам'ять, але вже сформована історична пам'ять тисне на історика задля певної інтерпретації минулого. Г. Касьянов надав періодизацію "Відроджень" [7, 194–195], починаючи від XVIII ст., проте це, радше, було націєтворенням, адже всі модерні "культурництва" українців мали латентний або явний політичний підтекст. Українці відносяться до рідкісного випадку націєтворювачів поза власною державою, і вже були етнічною нацією на момент входження до СРСР. Радянська світоглядна модель "марксизму-ленінізму" після семи десятиліть існування зазнала очікуваного краху, що запустило процес державотворення України. Українців справедливо критикують за невдалі суспільно-економічні реформи, які у підсумку призвели до олігархічної моделі управління. Адже неможливо сформувати нове буття без нової свідомості, бо лише населення, що звикло до свободи, здатне підтримувати інститути свободи. За часів формальної незалежності пострадянська правляча "еліта" таки не трансформувалася у національну, що діяла б на користь розбудови держави, а не збагачувалася за її рахунок. Лише копітка робота українських вчених-гуманітаріїв, публіцистів, журналістів останніх десятиліть не була марною. Вони, немов психоаналітики, нівелювали негативні автостереотипи, критикували накинену "малоросійськість", реконструювали історичні факти, реінтрепретували літературні тексти, реабілітували українську мову. Отож минулі десятиріччя не були "втраченим часом"" (як це подекуди позиціонується), а часом накопичення вітальної енергії українців. Знадобилися дві національно-демократичні революції (2004, 2014 р. р.), окупація частини території, аби позбутися ментальної колонізації, вже не кажучи про фактично зовнішнє управління з боку адміністрації РФ, що здійснювалося через В. Януковича всупереч національним інтересам України.

Проте остаточно викорінити смисловий універсум народу – етнонаціональну ментальність, що протистояла зденаціоналізованій реальності, так і не вдалося. Адже ментальність – консервативна культурна форма, що кореспондує до трансцендентального ідеалу, її перебудова/реструктурування є тривалим процесом. Як зазначає П. Герчанівська: "за своєю сутністю ментальність являє собою мат-

рицю мислення, крізь яку відбувається сприйняття народом основних аспектів реальності. У цьому ракурсі вона є виявленням захисної функції суспільства в його психологічному аспекті; в народній культурі вона виконує роль механізму, що відповідає за психологічну адаптацію соціуму до оточуючого середовища" [2, 112]. Залишаючись непомітною для її носіїв, ментальність яскраво проявляється тоді, коли зіштовхується з носіями іншої ментальності. Успіх проекту "Відродження", зокрема національної пам'яті, призвів до шаленого тиску на Україну з боку Росії з метою унеможливлення цього процесу заради збереження радянських постулатів та пропагандистських штампів (від "возз'єднання братських народів" 1654 р. й до Степана Бандери). Натомість Росія переосмислювала свій правлячий пантеон з позиції "сакралізації" влади, коли всі будівничі імперії підлягали вшануванню та реабілітації (від Івана Грозного й до Й. Сталіна), а руйнівники – засудження (М. Горбачов, Б. Єльцин, навіть подекуди В. Ленін як "космополіт"). У цьому мейнстримі росіяни дотепер визнають український народ лише як "побічний продукт історичного розвитку" [20, 203], історичне непорозуміння у наслідку польської, австрійської, сьогодні американської інтриги. Заперечення ментальної окремішності українців спонукало ідеологів офіційної Росії реанімувати радянські стереотипи "бандерівців", "сільської нації", "державно неспроможних", що наразі сприймаються лише з іронією, притаманною українському менталітетові. Як от, приміром, останні "українознавчі" розвідки О. Неменського, де нібито "політична ірраціональність" українців є ілюстрацією класової боротьби, вираженої у "любові до повстань", коли "сільська нація прагне увірватися до міст" аби трансформувати їх у майдани ("сільські площі"). "Символічне завоювання міста селом", на думку автора, підтверджується начебто завезеними повстанцями на революційний Майдан 2014 р. (!) "свинями як символами звільнення" [14]. Тим самим, у "російському уявному" активовано стосовно України стереотипні постулати та фобії першої половини XX ст. Сервільна ментальність опонентів здатна продукувати лише симулятивний дискурс свободи згідно з рядками О. Мандельштама: "О свободе небывалой сладко думать у свечи" [13, 83]. Проте реально свобода таки виборюється, а не декларується. Авторитарна політика навіть у мейнстримі політичної міфотворчості не спроможна опиратися деколонізації та моделюванню української національної ідентичності. Об'єднувальною константою українського народу (сукупності етносів у межах держави) виступає українська ментальність як семіотичний код нації у її громадянській ідентифікації. Євромайдан та його наслідки продемонстрували агресивну сутність "путінізму" не лише українцям, а й світовому загалу, що запустило незворотні процеси, які чекають на ґрунтовні, у тому числі культурологічні, дослідження.

Висновки. На підставі проведеного дослідження можна дійти висновку, що коли йдеться про ментальність спільноти, то мається на увазі: 1). представники цієї спільноти мають певну спільність у своїх світоглядах; 2) у їхній поведінці можна виявити закономірності, пов'язані з зазначеною спільністю їхніх світоглядних позицій, виражену у спільних зобов'язаннях та інтенціях. Ментальність виступає як ієрархічна система (макро/мезо/мікро рівнів), де етнічна/національна ментальність займає провідне місце як специфічна характеристика колективного суб'єкта – народу/нації. Ментальність інтегрує народ/націю, робить неповторно самобутнім, відрізняє від Інших, складає основу національної ідентичності. Ментальність та ідентичність є взаємозалежними феноменами. Можна зазначити, що ідентичність виступає як об'єктивація ментальності. Ментальність стосується самоусвідомлення, менталітет – самовираження, а ідентичність – переконання, що ґрунтується на співвіднесенні з раніше усвідомленими образами/моделями.

Література

1. Васильченко А. Учаснісна теорія дії: інтенційність як причетність // Проблеми теорії ментальності: колективна монографія / Відп. ред. М. Попович / А. Васильченко. – К.: Наукова думка, 2006. – С.91–109.
2. Герчанівська П. Е. Українська народна культура: християнський вимір / П. Е Герчанівська. – К.: Університет "Україна", 2011. – 426 с.
3. Зиновьев А. А. На пути к сверхобществу / А. А. Зиновьев. – М.: ЗАО Центрополиграф, 2000.– 638 с.
4. Іщук В. Україна: проблема престижності та ідентичності / В. Іщук. – К.: Смолоскип, 2000.– 92 с.
5. Йолон П. Обриси ментальності та її суб'єкта // Проблеми теорії ментальності: колективна монографія / Відп. ред. М. Попович / П. Йолон. – К.: Наукова думка, 2006.– С. 372–403.
6. Капустин. В. С. Введение в теорию социальной самоорганизации: учебное пособие / В. С. Капустин.– М.: РАГС, 2004.–170 с.
7. Касьянов Г. Національна свідомість (ідентичність) // Національна ідентичність: Хрестоматія, Ч. IV / Упор. Т. Воропай / Г. Касьянов. – Х.: Крок, 2002.– С. 184–199.
8. Киричук О. В. Ментальність: сутність, функції, ґенеза // Тези доповідей та матеріали Міжнародної науково-практичної конференції "Ментальність. Духовність. Саморозвиток особистості" м. Луцьк 18–25 червня 1994 р. / За ред. О. В. Киричука, О. П. Колісника, М.-Л. В. Чепи / О. В. Киричук. – К.-Луцьк.: ВІПОЛ, 1994.– С. 7–20.
9. Кохан Я. Логічні передумови аналізу явища ментальності: огляд основних проблем // Проблеми теорії ментальності: колективна монографія / Відп. ред. М. Попович / Я. Кохан. – К.: Наукова думка, 2006. – С. 110–127.
10. Кримський С. Запити філософських смислів / С. Кримський. – К. : ПАРАПАН, 2003. – 239 с.
11. Кримський С. Менталітет українського бароко // Українське бароко : в 2 т. // Ред. Д. Горбачов / С. Кримський. – Х.: Акта, 2004. – Т. 1. – С. 21—47.
12. Культурология как наука: за и против: круглый стол 13.02.2008 / Ред. А. А. Гусейнов, А. С. Запесоцкий. – СПб.: Изд. СПбГУП, 2009.– 108 с.
13. Мандельштам О. Э. О свободе небывалой // Осип Мандельшьам. Полное собрание сочинений и писем в трех томах. Том 1. Стихотворения / Сост. А. Г. Мец. – М.: Прогресс-Плеяда, 2009. – 808 с.)

14. Неменский О. Эволюция русской и украинской идентичности на Украине после Евромайдана // Вопросы национализма, 2015. – № 4(24), – С. 26–34.

15. Орлов О. А. Мифический топос телесности в эпоху модерна // Логос живого и герменевтика телесности. Постижение культуры: Ежегодник/ Вып. 13–14 / Отв. ред. О. К. Румянцев / О. А Орлов. – М.: Академический проект; РИК, 2005. – С. 329–338.

16. Проблеми теорії ментальності: колективна монографія / Відп. ред. М. В. Попович / М. В. Попович, Ф. Д. Кисляковська, Н .Б. Вяткіна, В. В. Навроцький, А. А. Васильченко, Я. О. Кохан та ін. – К. :Наукова думка, 2006. – 403 с.

17. Проценко О. П. Манеры поведения в самоидентификации личности // Матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції "Ідентичність у сучасному соціумі" м. Донецьк 14–15 листопада 2006 р. / Наук. ред. Т. О. Андрєєва / О. П Проценко, А. Ф. Проценко. – Донецк.: Юго-Восток, 2006. – С. 156–157.

18. Резетдинов В. М. Бытие человека и смысл его жизни // Ідентичність у сучасному соціумі / Матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції м. Донецьк 14–15 листопада 2006 р. / Наук. ред. Т. О. Андрєєва / В. М. Резетдинов. – Донецк.: Юго-Восток, 2006. – С. 157–159.

19. Ренан Е. Що таке нація? // Націоналізм. Теорії нації та націоналізму від Йогана Фіхте до Ернеста Гелнера: Антологія.– 3-тє видання / Упор. О. Проценко, В. Лісовий / Е. Ренан. – К.: ВД "Простір", "Смолоскип", 2010.– С. 253–263.

20. Рябчук М. Українські комплекси // Національна ідентичність: Хрестоматія, Ч. IV / Упор. Т. Воропай / М. Рябчук. – Х.: Крок, 2002. – С. 199–213.

21. Скок Н. С. Час як чинник соціальної ідентичності людини // Ідентичність у сучасному соціумі / Матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції "Ідентичність у сучасному соціумі" м. Донецьк 14–15 листопада 2006 р. / Наук. ред. Т.О. Андрєєва / Н. С. Скок.– Донецк.: Юго-Восток, 2006.– С.168–169.

22. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / Пер. с нем. В. В. Бибихина / М. Хайдеггер. – М.: Республика,1993.—447 с.

23. Цуладзе А. Политическая міфологія / А. Цуладзе. – М.: ЭКСМО, 2003. – 384 с. (Серия "История XXI века").

24. Frege G. "A Law of Inertia", in B. Mc.Guinnes(ed) // Gottlob Frege: Collected Papers on Mathematics, Logic, and Philosophy., trans. Black, Dudman, Geach, Kaal, Kluge, McGuinness, and Stoothoff, ed. B. McGuinness (Oxford: Basil Blackwell, 1984). – P. 123–136.

References

1. Vasilchenko, A. (2006). Participating theory of action: intentionality as involvement. Problem of theory of the mentality. M.Popovich (Ed). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

2. Herchanivska, P.E. (2011). Ukrainian folk culture: a Christian mode. Kyiv : Universitet "Ukraina" [in Ukrainian].

3. Zinoviev, A. A. (2000).Towards super-society. Moscow: ZAO Centropoligraf [in Russian].

4. Ischuk, V. (2000). Ukraine: the problem of prestige and identity. Kyiv: Smoloskip [in Ukrainian].

5. Yolon, P. (2006). Outlines of mentality and its subject. Problems of theory of the mentality. M. Popovich (Ed.). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

6. Kapustin, V.S. (2004). Introduction to the theory of social self-organization. Moscow: RAGS [in Russian].

7. Kasyanov, G. (2000). National consciousness (identity). National Identity: anthology. Part 4. T. Voropay (Ed.). (pp. 184 – 199). Kharkiv: Krok [in Ukrainian].

8. Kirichuk, A.V. (1994). Mentality: the essence, functions, genesis. Proceedings of the International Scientific Conference "Mentality. Spirituality. Self-development of personality". (pp. 7 – 20). Lutsk: VIPOL [in Ukrainian].

9. .Kochan, O. (2006). Logical pre-conditions of analysis of the phenomenon of mentality: review of basic problems. Problems of theory of the mentality. M. Popovich (Ed.). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

10. Krumsky, S. (2003). Requests the philosophical meanings. Kyiv : PARAPAN [in Ukrainian].

11. Krumsky, S. (2003). Mentality of the Ukrainian baroque. Is the Ukrainian baroque. Vol. 1. D. Gorbachev (Ed.). Kharkov : Acta [in Ukrainian].

12. Zapesotskyy, A. S. & Guseinov A. A. (Eds). (2003). Culturology as a science: for and against [in Russian].

13. Mandelstam, O. E. (2009). On freedom of unheard. Osip Mandelsham. Complete works and letters. Vol. 1. A. G. Mets (Ed.). Moscow: Progress-Plejada [in Russian].

14. Nemensky, O. (2015). Evolution of the Russian and Ukrainian identity in Ukraine after Euromaidan. Voprosy natcionalisma, 4(24), 26-31 [in Russian].

15. Orlov, O.A. (2005). The mythical topos physicality in the modern era. Logos of the living and the hermeneutics of physicality. Comprehension of culture: A. Orlov (Ed.). Moscow: Akdemicheskij proekt [in Russian].

16. Problems of theory of the mentality. (2006). M. Popovich (Ed.). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

17. Protsenko, O. P. & Protsenko, A. F. (2006). Manners of behaviour in the identity of the person. Proceedings of the International Scientific Conference "An identity is in modern society". T. Andreeva (Ed.). (pp. 156-157).Donetsk: Jugo-Vostok [in Ukrainian].

18. Rezetdinov, V. M. (2006). Being man and the meaning of his life. /. Proceedings of the International Scientific Conference "An identity is in modern society". T. Andreeva (Ed.). (pp. 157-159). Donetsk: Jugo-Vostok [in Ukrainian].

19. Renan, E. (2007). What is a nation? Nationalism. Theories of nation and nationalism from Johann Fichte to Ernest Helner: Anthology. A. Protsenko, V. Lisovy (Eds). Kyiv :VD "Prostir", "Smoloskip" [in Ukrainian].

20. Riabchuk, M. Ukrainian complexes National Identity. T Voropay (Ed.). Part 4. (pp. 199-213). Kharkiv: Krok [in Ukrainian].

21. Skock, N.S. (2006). Time as factor of social identity of man. Proceedings of the International Scientific Conference "An identity is in modern society". T. Andreeva (Ed). (pp. 168-169). Donetsk: Jugo-Vostok [in Ukrainian].

22. Heidegger, M. (1993).Time and Being: articles and speeches. (V. Bibikhin, Trans.) Moscow: Respublika, [in Russian].

23. Tsuladze, A. (2003). Political mythology. Moscow: EHKSMO [in Russian].

24. Frege, G. (1984). A Law of Inertia, Gottlob Frege: Collected Papers on Mathematics, Logic, and Philosophy. Oxford: Basil Blackwell [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.12.2016 р.

UDC 168.522(477)

Kopiyevska Olha
PhD in Pedagogic studies, professor,
head of the Art-management and
event technologies chair, the National Academy
of Managerial Staff of Culture and Arts
okopievska@gmail.ru

THE TRANSFORMATION OF SUBJECTIVITY IN THE CULTURAL PRACTICES OF UKRAINE

Purpose of Article. The purposes of the article are to systematize the existing theories of the understanding the transformation of subjectivity; based on this systematization to detail the conceptual meanings; to identify their role and place in cultural practices. Methodology. The **methodological** basis of the study is general scientific principles of organizing and summarizing of the researched problem. The aim and tasks of the article determined the using of such methods as axiological, hermeneutic and analytical approaches and historical modelling. The axiological approach is applied to clarify the role and importance of subjectivity in transformation processes. The author uses the historical modelling to study the evolution of the understanding of these processes in cultural practices and systematize their interpretation in the scientific discourse. Hermeneutic one allows us to study and systematize various modifications of the concept of "subjectivity". Analytical method gives us an opportunity to study the conceptual framework, which is based on modern approaches to the problem of transformations of "subjectivity". **Scientific novelty.** The scientific novelty of the work is to systematize the existing theories of transformation of subjectivity and its meanings in the modern practice of the culture creating. The decisive place and importance of the researched meanings in the cultural practices of Ukraine are proved. **Conclusions.** In cultural practices, the transformation of subjectivity depends on the individual (life) position of a man and a citizen. A person as a carrier of behavioural culture has the potential ability to change. At the core of the transformation of subjectivity is the process of identifying himself/herself with others as well as the world. The first condition is the awareness of own "I", based on identifying with culture, religion, profession, community, nation, state etc. The social and cultural phenomenon of subjectivity needs the attention of the scientific community. Studying of the cultural potential of subjectivity and its behavioural activity is naturally important for creating effective cultural practices.

Keywords: subjectivity, transformation of subjectivity, cultural practices, identification, value, tolerance.

Копієвська Ольга Рафаілівна, *кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Трансформація суб'єктності в культурних практиках України

Мета дослідження – систематизувати теорії щодо розуміння трансформації суб'єктності та на основі цієї систематизації уточнити основні понятійні смисли; виявити і з'ясувати їх місце і роль у культурних практиках. **Методологічною** основою дослідження є загальнонаукові методи, зокрема систематизації та узагальнення. Для з'ясування ролі й значення суб'єктності в трансформаційних процесах використовувався аксіологічний підхід, для дослідження еволюції осмислення цих процесів у культурних практиках та систематизації їх інтерпретації у науковому дискурсі – історичного моделювання, для дослідження та систематизації різних модифікацій поняття "суб'єктність" – герменевтичний, для дослідження концептуальних засад, на яких ґрунтуються сучасні підходи до вивчення проблеми трансформації суб'єктності, – аналітичний. **Наукова новизна** полягає у систематизації теорій щодо трансформації суб'єктності, їх змістовних смислів у сучасному практичному культуротворенні. У дослідженні доводиться визначальне місце і значення досліджуваних смислів для культурних практик України. **Висновки.** Трансформація суб'єктності в культурних практиках залежить від індивідуальної (життєвої) позиції людини-громадянина, яка як носій поведінкової культури має потенційну здатність до змін. В основі трансформації суб'єктності – процес ідентифікації себе як з іншими, так і зі світом в цілому, глибоке усвідомлення свого "Я", що ґрунтується на приналежності до певної культури, релігії, професії, спільноти, нації, держави тощо. Вивчення культуротворчого потенціалу суб'єктності, поведінкової активності є важливим для створення дієвих культурних практик.

Ключові слова: суб'єктність, трансформація суб'єктності, культурні практики, ідентифікація, цінність, толерантність.

Копиевская Ольга Рафаиловна, *кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Трансформация субъектности в культурных практиках Украины

Цель исследования – систематизировать теории понимания трансформации субъектности и на основе этой систематизации уточнить основные понятийные смыслы; выявить и выяснить их место и роль в культурных практиках. **Методологической** основой исследования являются общенаучные методы, в частности систематизации и обобщения. Для выяснения роли и значения субъектности в трансформационных процессах использовался аксиологический подход, для исследования эволюции осмысления этих процессов в культурных практиках и систематизации их интерпретации в научном дискурсе – исторического моделирования, для исследования и систематизации различных модификаций понятия "субъектность" – герменевтический, для исследования концептуальных основ, на которых базируются современные подходы к изучению проблемы трансформации субъектности, – аналитический. **Научная новизна** заключается в систематизации теорий относительно трансформации субъектности, их содержательных смыслов в современном практическом культуртворчестве. В исследовании доводится определяющее место и значение исследуемых смыслов для культурных практик Украины. **Выводы.** Трансформация субъектности в культурных практиках зависит от индивидуальной (жизненной) позиции человека-гражданина, который как носитель поведенческой культуры имеет потенциальную способность к изменениям. В основе трансформации субъектности – процесс идентификации себя как с другими, так и с

© Kopiyevska O., 2017

миром в целом, глубокое осознание своего "Я", которое базируется на принадлежности к определенной культуре, религии, профессии, сообществу, нации, государству и т. д. Изучение культуротворческого потенциала субъектности, поведенческой активности является важным для создания действенных культурных практик.

Ключевые слова: субъектность, трансформация субъектности, культурные практики, идентификация, ценность, толерантность.

Actuality of the Researched Topic. During the last decades, the transformation processes are characterized unbelievable scale of the scope in Ukraine as well as in the world. They are determined by the globalisation manifestation, which means post-industrial internationalisation of the social life, economic, political, social and cultural relations among nations.

Therefore, the transformation processes are associated with the development of the information society, which influences on all structural creative components of culture and cultural practices. Its main features are innovation, large audience, intensive information flows and the orientation on the high-qualified intellectual personality.

Today, in modern science we can see that the researching of the transformational process and related issues acquired qualitatively new features and approaches. So they need their conceptualisation. First of all, it is caused by the change of the basic tasks of the society. They lead to the transformations of cultural practices.

The purposes of the article are to systematize the existing theories of the understanding the transformation of subjectivity; based on this systematization to detail the conceptual meanings; to identify their role and place in cultural practices.

The main part. The transformation processes in the sphere of human being is one of the most researched issues in world science (A. Toynbee, U. Beck, S. Huntington, R. Robertson, Z. Bauman, A. Toffler, A. Appadurai, K. Polanyi, E. Erikson, K. Apel, K. Jaspers, P. Berger, P. Sorokin, M. Danylevskyi, D. Lykhachov, P. Gurevych, U. Lotman, V. Mezhuiev, O. Pihalov, A. Ashkerov, S. Krymskyi, O. Kravchenko, U. Knatko, V. Pylypchuk, M. Beznosov, V. Buriak, T. Zaslavska, V. Ionesov, S. Pakhomenko, Iu. Riaboi, L. Cherniuk etc.).

Gurevich rightly observes that the processes of economic modernisation and social changes over the world destroy the traditional people's identification with a community and make weaker the role of the nation-state as a source of the identification. Finally, the lacunas are filled by religions. They often get the forms of different fundamentalist movements. Such movements have appeared not only in Islam. We can meet it in Western Christianity, Judaism, Buddhism, and Hinduism. In various countries and religions, mostly well-educated young people, highly skilled professionals from the middle class, businessmen support fundamentalism. The transformation processes in culture require paying attention to the issue of transformation of subjectivity.

In the conceptual-categorical meaning, "subjectivity" is seen as a social and values individuality with its congenital and acquired qualities. The term "subjectivity" is used to describe an individual, social activism, caused by the belonging to some religion, culture, social and ethnic groups, states and others. The mental features of a man and professional, legal culture characterize "subjectivity". "Subjectivity" is considered as a certain ability to form person's life.

The transformation of subjectivity is often associated with the issue of identification. Identification (from Latin. identiens – identical, fikatio – implementation embodiment) is a rather difficult content that "allows saying about the finding out of the identity of various objects with the specified characteristics, variating of "difference", "comparing", "finding the similar", the emotional and cognitive process of the subject's unconscious identification to another one, a group, a pattern" [9, 7]. The theoreticians of psychoanalysis and existentialism were the first who used the concept of "identity" and "identification". Thus, Jaspers, a German existentialist, understands identity as a sign of consciousness of "I". In Erickson's opinion, the concept of identity means deeply conscious and personally accepted image of him/herself in the whole richness of the individual attitudes to the world. It is also a sense of adequacy and stable ownership of their own individual "I" regardless of changes "I" and the situation. It is the individual ability to solve the tasks, faced at each stage of her/his development.

The frequency of this term's using and the number of its meanings in modern cultural practices show constant looking for some individuality, integrity and unity in following contexts: metaphysical, ethical, historical, social, philosophical etc. The scientists distinguish such kinds of identity as individual, collective, national, civic, historical, regional, gender, sexual, cultural, professional and other. The works of the theorists are devoted to the various aspects of identification. They are H. Marcuse, E. Junger, T. Adorno, E. Erikson, H. Abels, B. Anderson, E. Gellner, N. Luhmann, J. Lacan, J. Derrida, J. Baudrillard, G. Deleuze, F. Guattari, M. Foucault, V. Bibihin, V. Bychkov, P. Gurevich, S. Crymskyi, V. Lychkovaha V. Tabachkovskyi, A. Tytar, V. Polikarpov, L. Nagorna, G. Fesenko, Y. Ryzhov, V. Rosin, M. Saraf, D. Stolyarov, A. Shulgan, K. Shelupahinoyi and others.

According to Marcuse, a German-American philosopher, sociologist, a mass society requires an obedient individual and creates him/her by the automatic assimilation. So a person begins to identify himself with the existence, imposed on him, and finds a source of his development and pleasure in it.

Analysing the changes in society and replacing a burgher by "mass man", Junger, a German writer and philosopher, notes that there is a big difference between specialization of the work in Past and Present. In the first case, the work is constant, which involves the separation. In the second case, it is a function, totally involved in relationships. It is related to the beginning of dramatic changes that happen with the concept of a personal contribution to the activity. We should look for the foundation of this phenomenon in the replacing of individual nature of the work by the total one. It is not important with which personal phenomenon whose name is associated [10, 169-171]. The scientist makes an interesting number parallel.

In XIX century, a single person is variable whereas the mass is permanent. In XX century, a single person is constant, and the forms of his/her existing is variable. It is connected with the fact that the need of the potential life energy is increasing. It provides the minimum degree of individual resistance [10, 222-223].

We should note that the most part of the researchers agree with the idea that identity is a phenomenon, appeared as the result of the dialectical relationship between a person and society. The theories of identity are always involved in a more general interpretation of reality. Identification is modelled by the triad "I" "Other" "They". This triad (the level of the connections among three components, dialogical relations) affects the transformations. In this case, there is a complication, caused by cultural pluralism of the modern society. Analysing the transformation processes in contemporary culture, Huntington, an American philosopher, pays attention to the problems of identification and notes that culture is not the consumption of material products. The essence of culture is a language, a religion, values, traditions and customs [7, 53].

In the context of researching of the national identity we should pay attention to the opinion of Vovkun, a Ukrainian scientist and a public figure. He defines the national identity of a person or a group and identifies the last one with a nation, its symbols and values, history and culture, public institutions, national interests. Vovkun stresses that this identification is rational, emotional and even aesthetic. Executing many functions, the national identity unites members of the national community on basis of the common values, symbols, and promotes self-determination and individual self-orientation in the world owing to the resources of the national culture [1].

Naturally, we understand the need to cultivate the individual or community ability to form the worldview foundations of their relations with the "others". Today, this issue is one of the most important problems. The dialogue, based on equal partnership, helps to perpetuate their own identity and socio-ontological characteristics and is a guarantee of peace.

In the circumstances when Ukraine expresses a desire to become a part of the European Union and the belonging to "Europeans" is seen as a necessary condition for the success of the European project. Tytar, a Ukrainian researcher, underlines that the new common European identity can exist only as a pluralist, multicultural one. This "multiple", "complex" (Hübner's language) identity is more difficult and includes local, regional, national and supranational elements, is "cemented by the common democratic values" [5, 14]. According to Hübner, each state generally interprets its identity only in conjunction with others. It also realizes that it only expresses the general idea of law in its own forms and customs. Thus, the international law provides the autonomy, self-identity and sovereignty of states and their nations because it cannot be based only on general, abstract human ideas [8, 172].

It should be noted that occasionally the worldview significantly transforms, including technical one. Junger, a German sociologist, warns about the loss of identity because of technical transformations, which affect our existential system. They are embodied in the modern scientific bomb – genetic engineering. The theorist notes that as the film industry as a "factory of dreams" was accepted literally. Moreover, films constantly reproduce future, mass desire, or fears. "The body is still able to feel a fear before total technology that is why a constant fear in fiction is a synthesis of human and robot or creating such hybrids as cyborgs. However, the horrible possibilities of an artificial replacement, up to change the body open for a man" [6, 525].

The global revision of social and cultural identification of a person always led to changes in outlook, particularly values. The category "values" is forming in the human mind by comparing different phenomena. Analysing the world, a man decides what is important for himself. Esin writes that a value is not a thing whereas it is an attitude to things, events etc.

Regarding cultural identity, we can say that a value is something without which the existence of individual is impossible. Any system of values is dynamic and agile. It has been transforming for ages, and depends on life circumstances. The personality produces (or accept the ready one) system of values, which also allows navigating in the world, and separating the important things from the unimportant ones. Thus, the more solid conscious system of the emotional value orientations is more stable personal identity.

Value is an essential element of any activity and human life. Socrates and Plato paid attention to the issue of values. In the Middle Ages the philosophers theorised the values, moving mainly from the theoretical (heavenly) to the real world (earthly). However, a philosophical category "value" was included in the scientific lexicon only in modern times. Thus, Hobbes, Spinoza, Leibniz considered values as manifestations of human emotional sphere and desires. The source of the values is feelings. Lotze proposed to distinguish the world of the phenomena and the world of values. Based on categorical status of values, the philosophy of values or axiology was established.

The category of "value" has been considered in Western philosophy since the middle of the twentieth century. The great discussion of the various schools, concerned the understanding of "value" (value as the highest idea and as a manifestation of the subjective desire) started. We can remark that recently, in Ukraine the researching of values has begun. The transformation of the old system of values and seeking for new one led to this scientific activation.

Naturally, the most valuable objects for the person are the objects, matched his/her spiritual, material and social needs, moral principles and ideals. Therefore, an important peculiarity of cultural practices is the formation of the cultural values system, basing on the selection of some types of behaviour. It is believed that the basis of the selection is spontaneous and conscious desire for human consolidation. It is the best condition for national survival. One factor of such consolidation is the implementation of the values in different cultural forms and means of transmission.

During the current radical transformations, we can see the changes of the fundamental norms of the regulation. The radical changes of values can lead to destabilization of society, chaos in public relations, general marginalization and loss of ethnic identity. So, the necessity to detect spiritual values for future appears in the society. Everything will depend on the value fundamentals of the society.

Talking about the relationship among people or cultures, we usually underline a role of tolerance in our communication. There are many different cultures in the world. They interact with each other. The intercultural dialogue starts due to cultural cooperation among different ethnic, national, religious communities. The dialogue is based on the characteristics of these culture values. Tolerance is one of the most important values. The scientists often research the nature of tolerance and propose various definitions of it. Linguists consider tolerance as toleration whereas political scientists explain it as the ability of the individual and the human community to respect the representatives of other groups. According to psychologists, tolerance is a person's ability to understand another person and feel his/her emotions [3, 73].

Indeed, tolerance means toleration. It recognizes the right of existence of other cultures. The tolerant civil culture has the following characteristics:

- A person with his/her own system of values is not under pressure of the society;
- The tolerance of the society culture is manifested in the opportunity of the national and ethnic communities to have their own cultures.

Researching the phenomenon of tolerance, Allport, an American psychologist, distinguished three kinds of tolerance: tolerance as a system of norms, related to ethnic and racial differences, comfortable tolerance and tolerance as a feature of a character. According to Allport, the tolerance as a system of norms is an individual tolerance, which is based on the idea of the equality of people. It does not depend on their membership in any groups. Tolerance as a feature of the character means respect to others. This respect is manifested in various lifestyles and life strategies. Some people love and value the group differences in terms of aesthetics and are interested in them. The other people associate relations among different groups with the concept of international friendship [2, 34]. The different interpretations of the term "tolerance" are united by the idea, concerning the positive role of tolerance in keeping, developing the cultural identity. In this context, tolerance is an important element in determining the priorities of national interest; the preservation and development of national cultural potential; keeping the international cultural cooperation. The tolerant attitudes towards other cultures and nationalities have become actual in the national culture integrative processes in the European civilization space. The intercultural dialogue and tolerance are defined in their practical cooperation. The intercultural interaction enriches the spiritual values, increases interest to other cultural traditions and religions. Today, the reality shows that new information systems enlarge the opportunities for cross-cultural communication and help the members of different ethnic groups join the global cultural space. It creates tolerant relations with other nations and reduces the feelings of rejection, discrimination and intolerance.

The above-mentioned positions prove the key role of tolerance in intercultural dialogue. Tolerance is the consolidating factor, which helps to find consensus and understanding among people. Today it is a necessary condition for the removal of ethnic tension. Due to the tolerant attitude to neighbor, we enhance variety of human world, strengthen the interaction among different cultures, and provide the uniqueness of every culture. The growing up of the tolerant person is determined by the vital need to preserve the spiritual and cultural identity. The lack of tolerance towards other cultures threatens the loss of cultural identity and causes irreparable loss of world culture.

The above-stated ideas allow us to think that the value changes, which occur in the Ukraine, are parts of cultural practices. The last ones are the most democratic means of their representations by the forms of cultural communication.

According to Savrutskoyi, the openness of communication space of the modern civilization makes people take part in the real processes. There are a combination and replacement of attitudes, spiritual and moral ideals of their culture in the real space of their own lives [4].

The current dominant trends convince the scientific world that "a man is a problem for himself". The world tension, dealt with the transformation processes in cultural practices, is caused by the problem of the preserving the cultural entirety of a man, his connection with the world, and his returning to his essence.

The relationship among people is changing under the influence of cultural transformations. The new images of the real world significantly affect the system of cultural values. In the communication process, the products of the consumption replace a real person as an object of interest and attention of the "others". Nowadays, the leading role is played by the Internet as a special computer interlocutor.

Modern information and computer technologies allow us to penetrate the most hidden corners of private life, destroying and changing a person's world. We have a special communicative situation where the processes, which are occurring in the communication space, are provided by a great number of new means of accumulation, storage and transmission of information. It actualizes the issue of virtual cultural practices and their influence on human being.

The consumer value of virtual cultural practices is characterized by uncontrolled perception of "new", "other", "alien", the exchanging of information, cultural experience of people and representatives of different minority national groups, who keep different traditions, values, ideals and norms of behaviour.

Scientific novelty. The scientific novelty of the work is to systematize the existing theories of transformation of subjectivity and its meanings in the modern practice of the culture creating. The decisive place and importance of the researched meanings in the cultural practices of Ukraine are proved.

Conclusions. In cultural practices, the transformation of subjectivity depends on the individual (life) position of a man and a citizen. A person as a carrier of behavioural culture has the potential ability to change.

At the core of the transformation of subjectivity is the process of identifying himself/herself with others as well as the world. The first condition is the awareness of own "I", based on identifying with culture, religion, profession, community, nation, state etc.

The social and cultural phenomenon of subjectivity needs the attention of the scientific community. The studying of the cultural potential of subjectivity and its behavioural activity is naturally important for creating effective cultural practices.

In cultural practices, the transformation of subjectivity leads to quality cultural services, based on such values as tolerance and respect.

The transformation of subjectivity gives an opportunity to change the institutional mechanisms of the ensuring and the implementation of cultural and human needs and cultural state policy.

Today, the realities show that many countries face the problem of choosing their own way of cultural development. Its effectiveness depends on a number of transformation processes. They are internal and external. The subjectivity and its force elements are the key components of these processes.

Література

1. Вовкун В. Національна визначеність – шлях до подолання глобалізаційних викликів та успішного розвитку [Електронний ресурс] / В. Вовкун // Матеріали VII Культурологічних читань пам'яті Володимира Подкопаєва : експериментальна веб-сторінка науковців УЦКД. – Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua.

2. Кондратьев М. Ю. Азбука социального психолога-практика / М. Ю. Кондратьев, В. А. Ильи. – М. : ПЕР СЭ, 2007. – 464 с.

3. Почебут Л. Г. Взаимопонимание культур : методология и методы этнической и кросс-культурной психологии. Психология межэтнической толерантности / Л. Г. Почебут. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. – 281 с.

4. Савруцкая Е. П. Коммуникационный аспект инновационных трансформаций в конструировании социальной реальности / Е. П. Савруцкая [Электронный ресурс] // Культурологический журнал : Электронное периодическое рецензируемое науч. изд. – 2012. – № 3 (9). – Режим доступа: http://www.cr-journal.ru/rus.

5. Табачковський В. Г. Гуманізм та проблема діалогу культур / В. Г. Табачковський // Філософська думка. – 2001. № 1. – С. 6–25.

6. Федоров С. А. Есть ли пределы "совершенству техники"? / С. А. Федоров // Юнгер Ф. Г. Совершенство техники. Машина и собственность / Ф. Г. Юнгер ; пер. с нем. И. П. Стребловой. – СПб. : "Владимир Даль", 2002. – С. 524–553

7. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон ; пер. с англ. Т. Велимеева, Ю. Новикова. – М. : ООО "Издательство АСТ", 2003. – 603 с.

8. Хюбнер К. Нация: от забвения к возрождению / К. Хюбнер ; пер. с нем. А. Ю. Антоновского. – М. : Канон+, 2001. – 400 с.

9. Шульган О. Л. Естетико-психологічний потенціал ідентифікації : автореф. дис. … канд. філос. наук : 09.00.08 / Шульган Олена Леонідівна ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка.– К., 2001. – 17 с.

10. Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт / Э. Юнгер // Рабочий. Господство и гештальт. Тотальная мобилизация. О боли. / пер. с нем. А. В. Михайловского. – СПб. : Наука, 2000. – 539 с.

References

1. Vovkun, V. (n.d.). National identity is way to get over the globalization challenges and successful development. Proceedings from the Seventh Culturological readings after Volodymyr Podkopaiev. Experiment web site of the scientists of UCCR. Retrieved from http://www.culturalstudies.in.ua [in Ukrainian].

2. Kondratev, M. I. & Iliin, V. A. (2007). Alphabet of a social practical psychologist. Moscow: PER SE [in Russian].

3. Pochebut, L. H. (2005). Mutual understanding of cultures: methodology and methods of the ethical and cross-cultural psychology. Psychology of the interethnic tolerance. SPb.: Yzd-vo S.-Peterb. un-ta [in Russian].

4. Savrutskaia, E. P. (2012). Communicative aspect of the innovation transformations in the constructive social reality. Kulturolohycheskyi zhurnal, 3 (9). Retrieved from http://www.cr-journal.ru/rus [in Russian].

5. Tabachkovskyi, V. H. (2001). Humanism and the problem of the cultural dialogue. Filosofska dumka, 1, 6–25 [in Ukrainian].

6. Fedorov, S. A. (2002). Do the technologies have limits of their improvement? The Improvement of technique. Machine and Possession. F. Jünger (Ed.). (Y. P. Streblova, Trans.). (pp. 524–553). SPb.: "Vladymyr Dal" [in Russian].

7. Huntington, S. (2003). The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order. (T. Velymeev, I. Novykov, Trans.). Moscow: OOO "Yzdatelstvo AST" [in Russian].

8. Hübner, K. (2001). Nation: from oblivion to revival. (A. I. Antonovskyi, Trans.). Moscow: Kanon [in Russian].

9. Shulhan, O. L. (2001). Aesthetical and psychological potential of identity. Extended abstract of candidate's thesis. Taras Shevchenko National University of Kyiv. Kyiv [in Ukrainian].

10. Jünger E. (2000). Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt. Total mobilisation. About pain. (A. V. Mykhailovskyi, Trans). SPb.: Nauka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.03.2017 р.

УДК 130.2:7.078] (092) (477)

Святненко Анна Василівна
кандидат історичних наук, доцент,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
sannaaa@ukr.net

МЕЦЕНАТСТВО ІВАНА МАЗЕПИ В КУЛЬТУРНО-ДУХОВНІЙ СФЕРІ

Мета – провести комплексний аналіз культурно-освітньої та меценатської діяльності гетьмана Івана Мазепи; висвітлити її головні сфери, напрями й форми; визначити вагомість внеску великого гетьмана у розбудову української культури. **Методологічними** засадами дослідження слугують принципи історизму та об'єктивності, які крізь призму становища Гетьманської держави кінця XVII – початку XVIII ст. дали змогу визначити і врахувати конкретно-історичні чинники, які впливали на меценатську діяльність Івана Мазепи. **Наукова новизна.** Акцентовано увагу на чинниках, що спонукали гетьмана Івана Мазепу до активної культурно-освітньої та доброчинної діяльності; на фактичному матеріалі продемонстровано рівень, масштаби, напрями та особливості меценатської діяльності І. Мазепи в культурно-духовній сфері; визначено конкретний внесок гетьмана у культурну і духовну спадщину України. **Висновки.** В роки правління Івана Мазепи відбуваються докорінні зміни владної політики щодо культури. Гетьман започаткував реалізацію великомасштабної програми відродження духовних пам'яток, занедбаних монастирських закладів, будівництва соборів, церков, освітніх закладів. Ці питання перебували в центрі уваги гетьманського уряду і були підґрунтям державної політики І. Мазепи.

Ключові слова: культурно-духовна сфера, освітня діяльність, меценатство, українське мазепинське бароко.

Святненко Анна Васильевна, *кандидат исторических наук, доцент, профессор кафедры публичного управления и гуманитарных наук Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Меценатство Ивана Мазепы в культурно-духовной сфере

Цель – провести комплексный анализ культурно-просветительской и меценатской деятельности гетмана Ивана Мазепы; осветить ее основные сферы, направления и формы; определить весомость вклада великого гетмана в развитие украинской культуры. **Методологическими** основами исследования служат принципы историзма и объективности, которые сквозь призму положения Гетманского государства конца XVII – начала XVIII вв. дали возможность определить и учесть конкретно-исторические факторы, которые влияли на меценатскую деятельность Ивана Мазепы. **Научная новизна.** Акцентировано внимание на факторах, которые побуждали гетмана Ивана Мазепу к активной культурно-просветительской и добродетельной деятельности; на фактическом материале продемонстрирован уровень, масштабы, направления и особенности меценатской деятельности И. Мазепы в культурно-духовной сфере; определен конкретный вклад гетмана в культуру и духовное наследие Украины. **Выводы.** В годы правления Ивана Мазепы происходят коренные изменения в культурной политике. Он положил начало крупномасштабной программе возрождения духовных достопримечательностей, запущенных монастырских заведений, строительства соборов, церквей, образовательных заведений. Эти вопросы стояли в центре внимания гетманского правительства и были основой государственной политики И. Мазепы.

Ключевые слова: культурно-духовная сфера, просветительная деятельность, меценатство, украинское мазепинское барокко.

Sviatnenro Anna, *PhD in History, associate professor, professor of the Public management and humanitarian studies chair, the National Academy of Managerial staff of Culture and Arts*

Mazepa Patronage in Cultural and Spiritual Spheres

Purpose of Article. The purposes of the article are to analyse of cultural, educational and philanthropic activities of Ivan Mazepa; to highlight its main areas, trends and forms; to determine the contribution of the great hetman the development of Ukrainian culture. **Methodology.** Methodological principles, used by the author in the study of the abovementioned topic, are historicism and objectivity with regard to specific historical factors that influenced the activities of Ivan Mazepa in the context of the situation of the Hetman State in late XVII – early XVIII centuries. **Scientific novelty.** In this paper, the author pays attention to the factors that stimulated Hetman Ivan Mazepa to active cultural, educational and charitable activities. In addition, the author demonstrates factual level, scope, trends and features of Ivan Mazepa's patronage in cultural and spiritual sphere and defines the specific contribution of Ivan Mazepa in cultural and spiritual heritage of Ukraine. **Conclusions.** During the reign of Ivan Mazepa, the fundamental changes, dealt with the authority cultural policy happened. The hetman launched a large-scale program of revival of spiritual monuments, abandoned monastic institutions, construction of cathedrals, churches, educational institutions. These issues were the focus of Hetman's government. Mazepa implemented these measures as a political leader. It was his public policy.

Keywords: cultural, spiritual, educational activities, patronage, Mazepa Ukrainian Baroque.

Актуальність теми дослідження. Кожен народ, який стає на шлях національно-державного відродження, звертається до минулого з метою відшукати своїх героїв, значні історичні події, що становлять славу народу, коріння історичних традицій тощо. В історії нашої держави було багато періодів та історичних осіб, які мали непересічне значення для її існування. Серед галереї славетних особистостей, одне з центральних місць посідає гетьман України Іван Степанович Мазепа.

Сьогодні вчені мають можливість неупереджено надати оцінку діяльності та переосмислити постать І. Мазепи, відкинувши ідеологічно-кон'юнктурні фальшовані нашарування попередніх десятиліть. У цьому контексті одна із важливих сторінок життя гетьмана, а саме благодійна, культурницька його діяльність не залишилась поза увагою сучасних українських дослідників.

© Святненко А. В., 2017

Важливим підґрунтям для написання даної розвідки стали праці С. Павленка, Д. Журавльова, С. Кагамлик, де дослідники подають окремі розділи, присвячені І. Мазепі як меценату української культури та церкви. Так, в монографії С. Павленка "Іван Мазепа як будівничий української культури" подано цілісний огляд благодійної діяльності та деякі інші аспекти жертовності видатного гетьмана. Дослідник наголошує, що розвиток української культури розглядався гетьманом як підмурок відбудови незалежної України. Автор наукової розвідки Д. Журавльов "Мазепа – людина, політик, легенда" характеризує І. Мазепу і як благодійника, і як безпосереднього творця української культури. Дослідник показує вагомий внесок І. Мазепи в розвиток православної церкви, малярства, освіти. Активну участь гетьмана в церковному житті він пов'язує не тільки з громадськими та державними потребами, а й з глибокою релігійністю гетьмана. Окрему увагу історики звертають на внесок І. Мазепи в розбудову Києво-Печерської лаври. В науковій розвідці С. Кагамлика "Українські гетьмани і Києво-Печерська Лавра" автор розповідає про розвиток монастиря крізь призму впливу на неї українських гетьманів, насамперед І. Мазепи. З надзвичайною ретельністю описує заслуги гетьмана у розвитку святині відомий дослідник меценатства в Україні Д. Степовик у монографії "Києво-Печерська Лавра".

Чимало розвідок присвячено окремим пам'яткам доби І. Мазепи. Варто назвати в цьому плані книги Т. Кілессо "Братський Богоявленський монастир і Києво-Могилянська академія", Н. Нікітенко "Собор святої Софії в Києві", С. Кілессо "Києво-Печерська лавра", В. Вечерського "Архітектурна й містобудівна спадщина доби Гетьманщини", "Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України", З. Хижняк, В. Маньківського "Історія Києво-Могилянської академії".

Отже, внесок сучасних українських вчених у розробку даної теми є вагомим. Дослідники комплексно висвітлюють різні аспекти благодійної діяльності гетьмана І. Мазепи. Масштаби культурницької й благодійної діяльності І. Мазепи мають слугувати важливим досвідом і прикладом для сьогодення, а її вивчення повинно продовжуватись.

Мета статті – провести комплексний аналіз культурно-освітньої та меценатської діяльності гетьмана Івана Мазепи; висвітлити її головні сфери, напрями й форми; визначити вагомість внеску великого гетьмана у розбудову української культури.

Виклад основного матеріалу. Іван Мазепа є однією з найяскравіших й найвидатніших постатей української історії. Талановитий політичний діяч, якому притаманні такі риси, як мудрість, виваженість, щедрість і гуманність. Ймовірно, що саме ці якості й дали можливість гетьману Мазепі тримати булаву довше (22 роки) за будь-кого з українських гетьманів. Іван Степанович використав відведений йому час для багатьох шляхетних справ, зокрема у сфері культури та мистецтва.

Іван Мазепа чітко розумів, яку неперевершену роль відіграє культура і мистецтво в житті нації, піднятті престижу, а також авторитету очільника. Як високоосвічена людина гетьман поєднував це розуміння зі зацікавленістю мистецтвом, приділяв меценатській діяльності значну увагу.

У центрі діяльності гетьманського уряду перебувала реалізація масштабної програми: відновлення занепалих і будівництво нових церков, монастирів, просвітницьких закладів. Під особистим патронатом І. Мазепи здійснюються великі будівельні роботи в Києві, який за його гетьманування став символічним "другим Єрусалимом", духовною столицею України [9, 39].

Гетьман Мазепа, як правило, шанував права церкви, не втручався у внутрішнє її життя. Намагався лише опосередковано брати участь у церковних справах. За справедливим твердження С. Павленка І. Мазепа завжди сприяв інтересам церкви і допомагав їй в її потребах, а також захищав її права і привілеї від централізаторської та русифікаторської політики Московського патріархату наприкінці XVII століття. Не маючи змоги змінити загальний статус української церкви, гетьман проте повністю зберіг за собою вплив щодо заміщення церковних посад і надання церковних бенефіцій, а також підтримував ті реформи, що мали на меті піднести значення, силу, добробут та авторитет української церкви [9, 74]. Гетьман Мазепа всіляко підтримував діяльність тих просвітніх та добродійних закладів, якими опікувалася Українська православна церква.

Кінець XVII – початок XVIII століття – це час, коли суттєво збільшується церковне й монастирське землеволодіння. Гетьман Мазепа обдаровував монастирі маєтками, а також затверджував універсалами ті володіння, які вже були зосереджені в руках монастирів.

Як зауважує Журавльов Д. В, окрім земельних надань і надання дозволу на торги, промисли, млини, шинки, на створення слобід і промислових підприємств, а також на право збирання різноманітних місцевих податків, гетьман роздавав чимало "оборонних" універсалів монастирям, звільняючи їх від тих чи інших податків та повинностей, а також забороняючи полковій та сотенній козацькій адміністрації втручатися у внутрішні справи монастирських володінь. Так були створені умови для поліпшення самозабезпечення монастирів, збільшення їхніх прибутків, завдяки чому невдовзі виникла можливість відреставрувати давні храми, оновити їхні іконостаси, замовити нові ікони тощо [5, 185]. Отже, саме така політика І. Мазепи у сфері духовності і культури дала поштовх енергійній церковній відбудові Києва [189].

І. Мазепа започаткував традицію відновлення та розбудови старовинних храмів Княжої доби, насамперед собору Софії Київської, спорудженого ще князем Ярославом Мудрим. За свою багатовікову історію собор пережив чимало скрутних часів, його почали руйнувати ще з 1240 р., неодноразово грабували й палили. До часів Мазепи він дійшов зовсім занедбаний. Гетьман вклав багато енергії, часу й коштів у відновлення головного собору України. Адже у східнохристиянському світі кафедральні Софійські храми ототожнювалися з символами-атрибутами незалежної держави.

У 1690-1696 рр. коштом І. Мазепи собор відновлюється, набуває форм, притаманних українському бароко. Пізніше, у 1699-1707 рр. довкола обителі зведені високі мури з двома виходами, прикрашені красивими дзвіницями. На головному вході постала Тріумфальна дзвіниця, на якій встановлено 13-тонний дзвін "Мазепа". На шпилі триярусної південної вежі було поміщено позолочену крилату постать покровителя Києва архистратига Михаїла. Відомо, що на відбудову собору Мазепа витратив 50 000 зол, на позолочення бані митрополичого собору – 5000 дукатів, крім того, подарував храму золоту чашу вартістю 500 дукатів [9].

Стараннями гетьмана суттєво реконструйовано Михайлівський Золотоверхий монастир у Києві – другу найвизначнішу пам'ятку Княжої доби. В ньому гармонійно поєдналися початкова візантійська будівля й пишні барокові форми. Всередині церкви збереглися надзвичайно цінні мозаїки і фрески XII ст., іконостас початку XVIII ст. та багато інших цінних пам'ятних речей. Гетьман подарував обителі срібну 32-кілограмову раку св. Варвари, на оздоблення якої пішло 20 000 дукатів. Михайлівський Золотоверхий собор пережив усі негаразди і дійшов непошкодженим до 30-х років ХХст. 1934р. за радянської влади його у варварський спосіб знищено. Відбудований за незалежної України 1999 р., монастир не тільки є прикрасою міста, а стає справжнім духовним центром, святинею, де панує добро, гуманність й любов [12].

Під пильною увагою Івана Мазепи велося будівництво 1691-1693 рр. нового мурованого Богоявленського собору Братського (академічного) монастиря. Богоявленський собор був необхідний для повноцінного функціонування Києво-Могилянської колегії. На його будівництво витрачено понад 200 000 золотих. На жаль, цьому величному храмові не пощастило – 1933 р. собор було знищено радянсько-комуністичною владою [10].

Гетьман глибоко розумів важливе значення навчального закладу в житті України, всіляко сприяв його становленню, зміцненню матеріального забезпечення. Саме завдяки його клопотанням Києво-Могилянський колегіум 1701р. отримав офіційний статус вищого навчального закладу і назву "академія". В цей період Академія мала загальнонаціональний характер, охоплюючи всі стани української людності, від гетьманського небожа до звичайного посполитого. Важливо, що тут формувалися кадри української еліти. Гетьман віддає сюди на навчання своїх небожів, тут здобували ґрунтовну освіту діти генеральної старшини й полковників. За часів Мазепи Київська академія мала найбільше за все свої існування число студентів – понад 2 тисячі [4, 77].

Немає сумніву, що Києво-Могилянська академія завдяки допомозі гетьмана добре забезпечувала академічні інтереси українського студентства. Цікаво, що за часів Мазепи українці з Гетьманщини рідко навчалися в університетах Західної Європи. Очевидно, значно простіше і дешевше було вчитися вдома, а рівень освіти, який давала Київська академія, не поступався європейському.

Коштом І. Мазепи реставровано й головний будинок Академії, тривалий час його називали "Мазепин корпус". Гетьман зробив для Академії так багато, що сучасники називали його "ктитором преславної академії Могило-Мазепинської" [1].

На Печерську за проектом Й. Старцева й І. Зарудного в Києво-Пустинському монастирі змурована нова велична соборна церква Св. Миколая. У різниці цієї церкви на стіні вівтаря тривалий час залишався портрет Мазепи як "Зиждителя храму", хоч у ній проголошували гетьманові анафему. Крім Миколаївської церкви, коштом гетьмана було поставлено ще трапезну церкву Покрови Пресвятої Богородиці та келії для монастирської братії. На їхнє будівництво гетьманом виділено більше ніж 100 000 зол. Цей собор, пізніше перейменований у Військово-Микільський, тривалий час був справжньою прикрасою Києва. Його зруйновано 1934р комуністичними "естетами" з аргументацією: "історичний мотлох, який своїм існуванням живить коріння українського буржуазного націоналізму" [5].

За гетьманування Івана Мазепи змінив свій вигляд Видубицький монастир. В ньому коштом гетьмана реконструйовано Михайлівську церкву. За Київським Подолом на Куренівці добудовано Кирилівську церкву: перебудовано дах, поставлено п'ять бань, прикрашено новим хвилястим фронтоном і пілястрами з ліпною орнаментикою На відбудову соборної церкви монастиря св. Кирила гетьман вклав понад 10 000 зол. [11]

Навпроти Київської лаври розташовувалася Києво-Печерська Вознесенська дівоча обитель, ігуменею якої у 1688-1707рр. ігуменею була Марія Мазепина (у схимі – Марія Магдалина). Завдяки її активній діяльності та підтримки гетьмана Вознесенський монастир досяг справжнього розквіту. У ньому у 1701-1705 рр. коштом Івана Мазепи замість дерев'яної Вознесенської церкви зводиться величний кам'яний п'ятибанний собор з трьома престолами та дзвіниця [6]. Ця обитель славився тим, що черниці вправно вишивали срібною ниткою (гаптування). На сьогодні деякі українські музеї мають в своїх експозиціях вишивки, зроблені саме за ігуменства Марії-Магдалини Мазепини плащаниць, церковних риз, "воздухів" тощо. Після невдалої спроби гетьмана вирватись із задушливих обіймів "старшого брата", помста злобливого Петра І досягла і Вознесенський монастир, який 1708-1709 рр. було закрито а черниці переведені до Флорівського монастиря на Подолі. Згодом вже тут відновлене мистецтво високохудожньої вишивки сріблом.

Діючі на той час закони надавали можливість гетьману займатися фінансовими питаннями самостійно. Він не зобов'язаний був звітувати не перед ким за кошти автономії. Така безконтрольність давала йому можливість безкарно не перейматися питаннями й проблемами загалу. Звісно, що І. Мазепа не був жебраком. Займаючи найвищу посаду в автономії, гетьман, як освічена і відповідальна особа, не мав в пріоритеті накопичення власних статків. Він величезні кошти вкладав, насамперед в Києво-Печерську лівру, її відновлення.

Детальний опис витрат наводить С. Павленко і зазначає, що значні кошти І. Мазепи, 20 500 дукатів, були вкладені в головну соборну церкву – Успіня Богородиці. Завдяки позолоченню семи грушоподібних бань собор набув величності, божественної легкості. Гетьман подарував храму великий срібний підсвічник за 2000 імперіалів, золоту чашу з Євангелієм у золотій оправі (2400 дукатів), золоту

митру (3000 дукатів). У 1704 р. покровитель лаври профінансував оздоблення коштовними срібними бляхами вівтаря над похованням Феодосія Печерського. Інтер'єр храму було прикрашено дорогими срібними лампадами (863 талери), які освітлювали все церковне приміщення [9, 214].

Фактично річний бюджет Гетьманщини (один мільйон золотих) було вкладено І. Мазепою в побудову мурів довкола Києво-Печерської лаври [2]. Вони мали оборонне призначення на випадок ворожого вторгнення. Загальна довжина муру, побудованого у формі неправильного десятикутника, становила 1290 метрів. На рівні фундаменту товщина муру доходила до трьох метрів. Висоти муру сягали здебільшого сім метрів. Зверху він був нешироким – 1-1,5 метра На мурах влаштували бійниці для ведення рушничного бою, а також вежі для можливого використання гармат [3]. При цьому монастирю додалося чимало церковних споруд, які органічно увійшли до оборонно-мурованого комплексу. Вхід до лаври прикрашали великі Свята та Економічна брами. Над останньою була збудована церква Всіх Святих (Всіхсвятська). Струнка красуня-церква височить над землею, її стрімкі і виразні форми легко здіймаються до самого неба. Храм відзначається багатим декоративним оздобленням. Надзвичайно мальовничий вигляд і стрункий архітектурний силует церкви вабили око видатного українського поета Т. Шевченка. У 1846 році він зробив з неї чудові замальовки. Ніші в'їзду і виїзду Економічної брами Всіхсвятської церкви прикрашали герби головного фундатора лаври. Збудовані також Онуфріївська триярусна церква-вежа і церква-вежа в ім'я Івана Кушника. Усі церковні приміщення, вмонтовані у нові мури, фінансувалися з гетьман¬ської скарбниці. З цих коштів збудовано й Годинникову (або Дзигарську) вежу. На ній було встановлено годинник, виготовлений служителем лаври Петром Чернявським (прізвисько Дзигенмайстер) [12].

Оновлено й розбудовано було Мазепою Троїцьку церкву при головній брамі Лаври, закладену ще 1106 році [8].

Водночас у лаврі зведено кам'яну Микільську лікарняну церкву (інша назва – церква Миколая), відновлено будинок лаврської друкарні. Ясновельможний гетьман подарував лаврі великий дзвін і дав кошти на побудову мурованої дзвіниці (73000 золотих) [1].

Отже, в результаті активної політиці гетьмана місто сяяло позолотою бань відновлених соборів. Ніколи до цього Київ не мав стільки діючих церковних споруд, які були відроджені, розбудовані за невеликий проміжок часу.

Культурницька діяльність гетьмана І. Мазепи не обмежувалась лише Києвом. За його сприяння змінили своє обличчя багато міст, містечок Гетьманщини.

У гетьманській столиці, за документами Бендерської комісії, І. Мазепа виділив понад 20 000 золотих на побудову кам'яного Троїцького собору, 4000 золотих – на зведення мурованого храму святого Миколи (у 1708 р. був незакінченим), 15 000 золотих – на будівництво дерев'яних церков Воскресенської та Покрови Богородиці [9].

У передмісті Батурина І. Мазепа перший серед українських гетьманів побудував для себе справжній палац. Цей палац 1708р., разом з усією блискучою столицею Гетьманщини було знищено за розпорядженням Петра І. Судячи з креслень, що збереглися в шведських архівах, він мав три поверхи, був побудований в стилі бароко і мав революційні для тогочасної української світської архітектури конструктивні рішення – наприклад, балочні перекриття. Зсередини кімнати палацу прикрашали кахлі голландського типу, поливна палітра яких нараховувала до восьми різних кольорів [5].

Під безпосередньою опікою гетьмана Мазепи в 1700 році з'явився і почав швидко зростати новий академічний центр – Чернігівський колегіум. Він містився при Борисоглібському монастирі і спочатку мав лише три "класи" (курси) – інфіми, граматики та синтаксису. З 1705 року Чернігівська колегія одержала просторіші приміщення, збудовані коштом Мазепи, і вона вже мала 6 класів. За допомогою Мазепи Чернігівська єпископська кафедра запровадила в себе папірню, що постачала папір для тогочасних українських друкарень [6].

Таким чином, на Лівобережній Україні почав працювати навчальний заклад вищого типу. Це відповідало зростаючим потребам Гетьманщини мати достатньо освічених кандидатів на посади урядників, писарів. Чітка позиція у цьому питанні І. Мазепи та його прибічників сприяла розширенню мережі освітніх установ в Україні, зміц¬ненню їхньої матеріальної бази, становленню вищих навчальних закладів.

Завдяки будівельній діяльності І. Мазепи архітектурне обличчя багатьох міст і містечок України-Гетьманщини значно змінилось. Документи Бандерської комісії зафіксували суми, які гетьман вкладав в розбудову церков й монастирів, споруд, які завжди є поза часом і розраховані на століття. Так, на побудову нового пишного кафедрального собору в Переяславі з монастирем І. Мазепа виділив більш ніж 300 000 золотих, церкві в Глухові – 20 000 золотих, на ремонт і прикраси для Густинського та Мгарського монастирів – 18 000 золотих, монастирської церкви в селі Дігтярі – 15 000 золотих, відбудову кафедрального монастиря в Чернігові – 10 000 золотих, добудова Троїцької церкви в Чернігові – ще 10 000. Будівництво і ремонт дерев'яних церков: Св. Іоана в Чернігові – понад 5000 золотих, Воскресенська і Покровська церкви в Батурині – понад 15 000, у селі Прачі – також понад 15 000 золотих [5].

Масштаби культурницької й меценатської діяльності гетьмана Мазепи вражаючі. Досить зазначити, що опубліковані джерела містять згадки про 220 церков, збудованих у 1687-1709 рр. Реальна ж цифра їх спорудження у ту добу, очевидно, у двічі-тричі вища. Сам гетьман, за підрахунками С. Павленка, патронував зведення, реставрацію 43 храмів [9].

Щедрі пожертви здійснював Іван Мазепа на храми, які знаходилися поза Україною. Згідно дослідження Крупницького Б.Д., на кошти гетьмана кошти будували і прикрашали церкви і собори в Росії (в Рильську), Речі Посполитій (у Вільно), на Близькому Сході. Так, церква в Рильську отримала 2000 золотих, церква у Вільно – 3000. Православні патріархи Сходу, що завжди перебували в матеріальній скруті, нерідко подорожували Україною та іншими східнослов'янськими землями, маючи надію зібрати трохи грошей. Іван Мазепа цілком виправ-

довував їхні сподівання. Так, Єрусалимський патріарх Хрисанф, побувавши 1701 року в Батурині, отримав 50 000 золотих на ремонт монастиря Св. Сави; згодом український гетьман вислав йому ще 30 000. У 1708 році на кошти гетьмана в сирійському місті Алеппо було видане Євангеліє арабською мовою, а Антіохійський патріарх Афанасій отримав від Івана Степановича 3000 золотих, написавши передмову до вищезгаданого Євангелія, де прославляв щедрість, мудрість та побожність гетьмана, за якого мали молитися всі православні священики на землях Османської імперії [7, 73]. Як стверджує науковець, не обійшов Мазепа своєю увагою і найбільшу святиню християнського світу – собор Воскресіння при Гробі Господньому в Єрусалимі. Він отримав від володаря далекої України чашу з чистого золота, лампу та срібну дошку із різьбленим зображенням плащаниці. Дошка (так само, як і вищезгадане арабське Євангеліє) збереглася до наших днів і використовується при урочистих богослужіннях – на неї ставлять чашу зі Святими Дарами. Вона має розміри 105 на 85 сантиметрів, містить зображення Тіла Христового, Божої Матері, Марії Магдалини, євангеліста Іоана, а також символів Страждань Христових – драбини, молотків, губки з оцтом, списа, тернового вінця, ганебного стовпа, рукавиць, Христового хітона тощо. Напис засвідчує, що дошка є даром Івана Мазепи, ініціали та герб якого зображені внизу цього шедевра різьблення по металу кінця XVII – перших років XVIII століття [7, 79-80].

Мазепа задавав тон у благодійництві для всієї старшини, подавав їй приклад, надихав на благодійництво. Варто згадати, наприклад, імена генеральних старшин та полковників В. Борковського (Чернігів), М. Миклашевського (Київ, Глухів), В. Кочубея (Київ), К. Мокієвського (Київ), П. Герцика (Київ), І. Мировича (Переяслав), І. Іскри (Полтава), Д. Горленка (Густинський монастир), М. Бороховича, представників династій Лизогубів, Гамаліїв тощо та чимало інших представників української аристократії, що також фундували й споруджували величні храми на своїй землі. Це було нормою, невід'ємним атрибутом діяльності людей приналежних до національної еліти. Вся старшина творила культурне середовище України [11].

Масштаби, обсяг культурницької й меценатської діяльності гетьмана є вражаючими. Будівництво часів І. Мазепи, було синтезом західноєвропейського бароко й українського народного мистецтва, що жило в дереві. Прегарний мистецький стиль будівель Мазепиної доби увійшов в історію як українське мазепинське бароко.

Література

1. Акимович Є. Гетьман Іван Мазепа та його час: нариси Української культури. Кн. 5 / Є. Акимович. – Одеса: Чорномор'я, 2008. – 239 с.
2. Богдан Хмельницький. Іван Виговський. Петро Дорошенко. Іван Мазепа / І. А. Коляда [та ін.]. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2012. – 472 с.
3. Берлінський М. Короткий опис Києва /М. Берлинский. – Київ, 1990. – 204с.
4. Гончарук П.С. Гетьман Іван Мазепа. Погляд крізь століття / П.С. Гончарук. – К., 2016. – 151 с.
5. Журавльов Д. В. Мазепа: людина, політик, легенда / Д. В. Журавльов. – Х.: Будинок друку, 2012. – 384 с.
6. Кочерга В. А. Гетьман Іван Мазепа: "Самі себе звоювали": монографія / В. А. Кочерга, Г. В. Кочерга; М-во освіти і науки України, Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького. – Черкаси, 2014. – 280 с.
7. Крупницький Б. Д. Гетьман Мазепа та його доба / Б. Д. Крупницький. – Київ: Україна, 2001. – 238 с.
8. Огієнко І. Українська церква за гетьмана Мазепи / І. Огієнко. – Київ, 2003 – 168с.
9. Павленко С. Іван Мазепа як будівничий української культури / С. Павленко. – Київ: Києво-Могилянська академія, 2005. – 304 с.
10. Радишевський Р. П. Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському вимірі високого бароко / Р. П. Радишевський, В. Свербигуз. – Київ: Просвіта, 2006. – 551 с.
11. Слабошпицький М. Ф. Українські меценати: нариси з історії української культури / М. Ф. Слабошпицький. – Київ: Ярославів Вал, 2001. – 328
12. Січинский В. Ів. Мазепа: юдина і меценат /В. Січинський. – Філадельфія, 1951. – 54 с.

References

1. Akymovych, E. (2008). Hetman Ivan Mazepa and his time yoho chas: Notes of Ukrainian cultury. Book 5. Odesa: Chornomoria [in Ukrainian].
2. Kolyada, I. A. (Eds.). (2012). Bohdan Khmelnytskyi. Ivan Vyhovskyi. Petro Doroshenko. Ivan Mazepa. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia [in Ukrainian].
3. Berlinskyi, M. (1990). Short description of Kyiv. Kyiv [in Ukrainian].
4. Honcharuk, P. S. (2016). Hetman Ivan Mazepa. View through centuries. Kyiv [in Ukrainian].
5. Zhuravlov, D. V. (2012). Mazepa: a person, politician and legend. Kh.: Budynok druku [in Ukrainian].
6. Kocherha, V. A. & Kocherha, H. V. (2014). Hetman Ivan Mazepa: "We got over themselves". M-vo osvity i nauky Ukrainy, Cherkaskyi natsionalnyi universytet imeni Bohdana Khmelnytskoho [in Ukrainian].
7. Krupnytskyi, B. D. (2001). Hetman Mazepa and his epoch. Kyiv: Ukraina [in Ukrainian].
8. Ohiienko, I. (2003). Ukrainian Church at the period of Hetman Mazepa. Kyiv [in Ukrainian].
9. Pavlenko, S. (2005). Ivan Mazepa as a builder of Ukrainian culture. Kyiv: "Kyievo-Mohylianska akademiia" [in Ukrainian].
10. Radyshevskyi, R. & Sverbyhuz, V. (2006). Ivan Mazepa in the Sarmatians – Roxolan mode of the High Baroque. Kyiv: Prosvita [in Ukrainian].
11. Slaboshpytskyi, M. F. (2001). Ukrainian patrons: notes of the history of Ukrainian culture. Kyiv: Yaroslaviv Val [in Ukrainian].
12. Sichynskyi, V. I. (1951). Mazepa: a man and a patron. Filadelfiia [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.02.2017 р.

УДК 004:304.2

Трач Юлія Василівна
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент Київського національного
університету культури і мистецтв
0411@ukr.net

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТВОРЧОСТІ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ТЕХНОЛОГІЙ ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Мета – виявити характерні ознаки трансформації творчості у контексті розвитку технологій віртуальної реальності. **Методологія дослідження:** для аналізу віртуальної реальності та творчості як культурологічних феноменів використано комплекс підходів (культурологічний, історичний і под.), який включає, зокрема, генетичний (вивчення явища на основі аналізу його генезису) та порівняльний (зіставлення явищ одного соціально-історичного порядку) методи. **Наукова новизна:** з точки зору культурології здійснено спробу виявити характерні ознаки нових видів творчості, поява яких зумовлена стрімким розвитком технологій віртуальної реальності. У **висновках** звернено увагу на необхідність осмислення віртуальної реальності не лише як чинника масштабних змін, а й як відображення сучасних тенденцій у культурі, оскільки віртуальна реальність втрачає статус техногенного явища і стає метафорою, яка дає змогу в загальних рисах визначити контури тих реалій культурологічного, антропологічного і філософського характеру, з якими стикається, а головне – й надалі стикатиметься людство.

Ключові слова: віртуальний, віртуальна реальність, творчість, нові технології, твори мистецтва.

Трач Юлия Васильевна, *кандидат педагогических наук, доцент, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

Трансформация творчества в контексте развития технологий виртуальной реальности

Цель – выявить характерные признаки трансформации творчества в контексте развития технологий виртуальной реальности. **Методология исследования** позволила рассмотреть виртуальную реальность и творчество как культурологические феномены; комплекс подходов (культурологический, исторический и т.д.), который, в частности, включает генетический (изучение явления, исходя из анализа его возникновения) и сравнительный (сравнение явлений одного социально-исторического порядка) методы. **Научная новизна:** с точки зрения культурологии предпринята попытка выявить характерные признаки новых видов творчества, появление которых обусловлено стремительным развитием технологий виртуальной реальности. В **выводах** обращено внимание на необходимость осмысления виртуальной реальности не только как фактора масштабных изменений, но и как выражения современных культурных тенденций, поскольку виртуальная реальность теряет статус техногенного явления и становится метафорой, позволяющей в общих чертах определить контуры тех реалий культурологического, антропологического и философского характера, с которыми сталкивается, а главное – и в дальнейшем будет сталкиваться человечество.

Ключевые слова: виртуальный, виртуальная реальность, искусство, произведения искусства.

Trach Yuliya, *PhD in Pedagogic studies, associate professor of Kyiv National University of Culture and Arts*

The transformation of creativity in the context of the development of virtual reality technologies

Purpose of Article. The purpose of the article is to identify the characteristic features of the transformation of creativity in the context of the development of virtual reality technologies. **Methodology.** The author uses complex approach that considers the virtual reality as a cultural phenomenon, in particular genetic (the study of the phenomenon, based on the analysis of its origin) and comparative (comparison of the effects of socio-historical order) methods. **Scientific novelty.** The author makes an attempt to identify the characteristics of the new forms of creativity from the perspective of cultural studies. Their appearance makes virtual reality technologies develop quicker. **Conclusions.** The author pays attention to the need for understanding of virtual reality, not only as a factor in modern changes, but also as an manifestation of contemporary cultural trends. It becomes a metaphor that allows to outline the contours of the realities of cultural, anthropological and philosophical nature.

Keywords: virtual, virtual reality, art, work of art.

Постановка проблеми. Суперечливість і багатоплановість різних соціальних і технічних процесів межі двох тисячоліть актуалізували теоретичне осмислення таких явищ, характерних для сучасної цивілізації, як, приміром, віртуальна реальність. XX століття не просто повернуло до життя забуте поняття схоластики "віртуальний", а й зробило його ключовим словом сучасності, яке вживають у зв'язку з комп'ютерами, телебаченням та інтернетом. Необхідність вивчення даного феномена пов'язана з тією обставиною, що прогнози в мистецтві та науці свідчать про провідну роль у новому столітті комп-'ютеризації, яка в умовах глобалізації та швидкого поширення віртуальних технологій сприятиме подальшому розвитку мас-медіа і охоплюватиме практично всі сфери суспільного життя.

Огляд останніх публікацій з теми. Як і будь-яке інтенсивно пізнаване явище, віртуальність, або віртуальна реальність (ВР, virtual reality – VR), розглядається і вивчається з дуже різних, іноді діаметрально протилежних позицій у працях таких відомих дослідників, як В. М. Розін, М. О. Носов, М. С. Ільїн, С. С. Хоружий, Д. В. Іванов та багато ін. Їхні ідеї, концепції, підходи мають як спільні, так і відмінні ознаки, однак у них не осмислено проблематику віртуального системно, з виокремленням загальної структури, теоретичної і практичної складової, напрямів дослідження, форм інституалізації тощо. Частково

© Трач Ю. В., 2017

це пов'язане з тим, що ВР належить до таких категорій, які складно визначаються, оскільки сама реальність розуміється неоднозначно, в результаті чого ускладняється процес її аналізу в цілому. Тим часом вирішення даних завдань дало б змогу не лише з'ясувати природу віртуального у всьому його різноманітті, а й на новому рівні здійснювати наукові дослідження віртуальної проблематики, зокрема й вивченню впливу ВР на сферу мистецтва, і навпаки, адже мистецтво можна розглядати як набір методів зі створення різних віртуальних світів, які взаємодіють з віртуальними світами читачів, слухачів і глядачів.

Отже, метою статті є спроба виявлення характерних ознак трансформація творчості у контексті розвитку технологій віртуальної реальності.

Виклад проблеми. Сучасне уявлення про ВР безпосередньо пов'язане з комп'ютерними технологіями, хоча останнім часом цей термін застосовується для позначення таких віртуальних реальностей, як художні, психологічні тощо, і взагалі у багатьох галузях знання і професійних середовищах. Для творчості технології віртуальної реальності надають необмежені можливості. Невипадково на сьогодні існує досить велика, як для нового виду мистецтва, кількість жанрів ВР-творів, що варіюються в залежності від типу використовуваних технологій і форми представлення кінцевого результату: відео-арт, медіаінсталяція (іноді також медіаскульптура), медіаперформанс, медіаландшафт або медіасередовище, мережеве мистецтво, Інтернет-арт або нет-арт (іноді також веб-арт), саунд-арт, а також VJ-ing та ін. З допомогою ВР-технологій художник може створювати не просто картини, а буквально цілі світи, "дістаючи" їх зі своєї безмежної уяви, адже, одягнувши на голову шолом Oculus Rift або HTC Vive, будь-яка творча особистість зможе працювати у віртуальному просторі як з 2D, так і з 3D об'єктами.

У віртуальному просторі можна організовувати творчі виставки, відвідати які може будь-хто з будь-якого куточка світу, бажаючим варто лише надіти свою 3D гарнітуру і підключитися до світової павутини. Віртуальний простір дає змогу проводити спільні творчі вечори, здійснювати різні видовищні ART-інсталяції. Так, одними з перших подібних експірієнсів стали "Мона Ліза" і "Дівчина, яка читає лист перед відчиненим вікном" Яна Вермеєра. Персонажі й інвайронмент полотен були відновлені розробниками в 3D, а потім на моделі "натягнені" мальовничі текстури. В окулярах глядач бачить 1800-версію картини. Прикладом ВР-мистецтва є і творчість американського художника Хенксі, який заграфітив покинутий будинок у Лос-Анджелесі. Стіни 30 кімнат він розмалював і відзняв у 360о форматі для перегляду у VR-окулярах. Наступного дня всі графіті були знищені, – стріт-арт інтер'єр тепер можна побачити тільки на інтерактивному сайті [4].

Творчість голландця де Нійса, одного з першопрохідців у справі експериментального використання засобів масової інформації та новітніх технологій у мистецтві, ґрунтується на активному використанні високоточних механізмів, програмного забезпечення і новітніх розробок. Але де Нійс не просто використовує технології, а й критично аналізує їхній вплив на сучасне суспільство і людське сприйняття. Більша частина його робіт ґрунтується на грі з тим, як глядач сприймає картинку, звуки і рух [1].

ВР дає змогу глядачеві не лише пасивно сприймати твори мистецтва, а й ставати безпосереднім їхнім учасником. У цьому зв'язку звертає на себе увагу той факт, що мережеве мистецтво, розпочавшись як суто цифрове, парадоксальним чином еволюціонувало в аналогове, істотно вплинувши на такі явища, як акціонізм (з'явився медіа-активізм) і хепенінг (з'явився флешмоб). Примітно те, що мистецтво нікнеймів і віртуалів природно поєднується з аналоговим мистецтвом, яке існує тільки в момент його створення і вимагає безпосередньої присутності автора/глядача/учасника.

Однією з таких технологій є VJ-ing (від англ. video jockey – відео-жокей) – ідеальний інтерактив і оформлення для клубів, заходів під відкритим небом і масштабних фестивалів. З допомогою спеціального обладнання візуальний ряд та ефекти можуть бути підібрані в реальному часі – під музику, а об'ємне зображення може бути перенесено на будь-яку поверхню. Якщо музика створює атмосферу, то VJ-ing робить її практично відчутною. Віджей добирає відео і фільми на певну тематику (від мультфільмів до наукових передач), з яких робить короткі нарізки з ефектами, фільтрами, швидкими слайдами, flash-анімацією, 3D-графікою. Барвистий відеоряд переплітається з музикою так, немов звук і картинка від самого початку створювалися разом – такий візуальний супровід музичної події наповнює його емоціями і новими гранями смислу.

У сфері музики також активно використовують ВР-технології. Так, філармонійний оркестр Лос-Анджелеса використовує ВР для залучення людей до класичної музики і просування своїх концертів. Записаний з допомогою спеціальних камер і мікрофонів уривок з виступу оркестру доступний у форматі програми для Oculus Rift і GearVR, а по Лос-Анджелесу їздить спеціально обладнана вантажівка, всередині якої бажаючі можуть побувати на віртуальному концерті музики Л. ван Бетховена [9]. Завдяки ВР можна легко навчитися грати на музичних інструментах. ВР-платформа Teach-U:VR дає можливість, крім простого спостереження, торкатися і грати на віртуальних фортепіано та барабанах. Подібні проекти виходять за межі ігор, оскільки надають доступ до інформації та освіти. Надалі з розвитком технології буде все більше таких програм і різноманітного контенту, що позитивно позначиться як на самій віртуальній реальності, так і на користувачах технології.

На сьогоднішній день технологічні засоби ВР використовуються для виготовлення телевізійних програм, музичних і рекламних відеороликів, спецефектів до кінофільмів та їх виготовлення загалом. Уже сьогодні діють 6D кінотеатри, що являють собою інтерактивний атракціон, який увібрав у себе 3D технології, 4D спецефекти й ультрасучасну лазерну технологію. Динамічна платформа 6D кінотеатру

вирізняється унікальною величиною амплітуд вертикального зсуву, а також кутових переміщень із прискоренням. Така платформа передає до 100% реалістичних переміщень у реальному просторі. Це включає в себе падіння, швидкісний рух, гальмування, зліт, розгін, удар при зіткненні і поворот. Ілюзія присутності у віртуальному світі забезпечується завдяки об'ємним зображенням 3D. Висока роздільна здатність і якісна графіка тільки підсилюють відчуття реальності. Спецефекти дають змогу відчувати бризки дощу, потоки повітря, крапельки туману, спалахи слугують для імітації блискавки і грози. Кожен глядач у такому кінотеатрі, розрахованому поки на 5–7 сидінь, отримує спеціальний пульт управління, за допомогою якого може впливати на те, що відбувається. Смисл таких переглядів полягає в тому, що глядач має можливість споглядати спецефекти, не характерні для звичайного кіно. Образи і звуки залишаються не просто на екрані, вони стають ніби відчутними, створюючи навколо реальну ілюзію того, що відбувається. Глядач потрапляє в іншу реальність, він переживає всі події ніби від першої особи, він також мимоволі порівнює себе з іншими учасниками фільму. Про масштаби і темпи поширення технології віртуальної реальності у кінематографії свідчать прогнози експертів, згідно з даними яких кількість користувачів у цій сфері до 2025 р. становитиме 79 млн, а прибуток – 3,2 млрд доларів США, що приблизно втричі більше порівняно з 2020 р. [2].

Уже існують і компанії, які будують свій бізнес на ВР-технологіях. Vrse – компанія Кріса Мілка, режисера, відомого своїми музичними відео та інтерактивними експериментами на перетині різних медіа. Проект об'єднує команди творчих професіоналів і технічних фахівців, які створюють інструменти та контент для ВР. Вони працюють над короткометражним фільмами, експериментують і намагаються створити новий варіант розповіді історій [2]. Ще більше є компаній, які використовують ВР для просування своїх поварів і послуг. Показовою є діяльність компанії NextVR, яка займається організацією віртуальних трансляцій спортивних заходів, співпрацюючи з такими великими спортивними федераціями, як NBA і Turner Sports. Першу віртуальну трансляцію спортивного матчу фахівці з NextVR запустили 27 жовтня 2015 року, – з допомогою новітніх технологій глядачі з 45 штатів змогли бути віртуально присутніми на матчі Golden State Warriors проти New Orleans Pelicans. Крім того, NextVR у співпраці з CNN успішно провели віртуальну трансляцію президентських дебатів демократичної партії США, яка велася для всіх жителів планети. На майбутнє NextVR має намір використовувати всі технічні потужності проекту, щоб віртуально висвітлювати значущі світові події: концерти, спортивні заходи, релігійні свята тощо [2].

Для надання необмеженого доступу до культурних надбань людства прогресивні музеї світу з допомогою ВР-технологій створюють інтерактивні версії своїх залів. Так, Лувр пропонує безкоштовні онлайн-тури, під час яких можна побачити деякі з найвідоміших і популярних експонатів, зокрема єгипетські реліквії. В Музеї Соломона Гуггенхайма онлайн можна побачити роботи Франца Марка, Піта Мондріана, Пікассо та Джеффа Кунса. Національна галерея мистецтв у Вашингтоні надає віртуальні тури по своїм галереям і виставкам, наприклад, можна помилуватися такими шедеврами, як картини Ван Гога і скульптури з давнього Ангкора. У віртуальному турі Музеєм Ватикану представлена Сикстинська Капела, а також ряд залів музею.

Крім окремих музеїв, транснаціональні IT-компанії також беруть у цьому процесі активну участь. Наприклад, Google і 17 великих музеїв світу у 2011 р. запустили масштабний проект – Art Project, завдяки якому всі бажаючі можуть з будь-якої точки планети через Інтернет потрапити в музейні зали і побачити шедеври в безпрецедентно високому розрішенні. Це тисячі картин, розміщених в Інтернет-просторі, а також 385 музейних залів, відзнятих у панорамній (360о) технології, яка використовується для відомого сервісу Google Maps Street View і так само надає доступ до віртуальних екскурсій. Лондонська галерея Tate, мадридський музей Тіссен-Борнемісса, нью-йоркський Метрополітен-музей, паризький Версаль – лише деякі з учасників, які об'єднали свої колекції з технологіями Google. Загалом, попри технічні та організаційні труднощі, у проекті на сьогодні представлено експонати з більш ніж 1200 музеїв та архівів світового значення [8].

Поширення і популярності набувають також симулятори реального часу, сучасне обладнання яких забезпечує відтворення максимальних відчуттів, створених у віртуальному просторі: це динамічні капсули пілота, шоломи віртуальної реальності з оглядом 360 ° у всіх площинах, ігри-симулятори та багато іншого. Так, ігри-симулятори на основі технології 6D – це яскраві ігри зі спеціальними камерами від першої особи. Глядач, перебуваючи в новій реальності, асоціює себе з тим місцем, яке він бачить, і сприймає себе в ньому. Платформи, які рухаються в такт зображенню, дивним чином передають ефекти навіть екстремального руху. Віртуальна реальність вже зараз дає змогу покататися на боліді "Формули-1", освоїти ремесло пілота, симулюючи політ на літаку, проектувати нові будівлі в 3D-форматі або відпрацьовувати техніку хірургічних операцій на віртуальних пацієнтах. Кожен власник шолома віртуальної реальності в найближчому майбутньому зможе пройтися по відомим музеям не виходячи з дому, або вилікувати свої фобії (боязнь висоти або павуків).

Комп'ютерні ігри є, безперечно, наймасовішою сферою застосування ВР. Про їхню різноманітність свідчать хоча б їхні категорії на відповідних сайтах: шутери, стратегії, фартинги, симулятори, спортивні, карточні, інді, ММО (англ. Massively Multiplayer Online Game, MMO, MMOG – мережева комп'ютерна гра, в якій одночасно бере участь велика кількість гравців), RPG (англ. "Role-Playing Game" – знаменитий жанр комп'ютерних і відеоігор, де основою ігрового процесу є програвання певної ролі) та ін.

Сучасні комп'ютерні ігри – надзвичайно цікавий і складний феномен. Вони є ніби експериментальним майданчиком, де відпрацьовуються нові культурно-антропологічні стратегії, пов'язані з моделюванням реальності, інтерактивністю, множинною самоідентичністю. Саме інтерактивність дає перевагу комп'ютерним іграм над такими традиційними формами проведення дозвілля, як читання книг, відвідування театрів і кінотеатрів: ігри залучають у спільну діяльність, надаючи гравцям можливість активно впливати на поточні події.

Новий континент для ігрової діяльності, який одразу ж піддався прискореній колонізації, відкрила так звана "революція соціальних мереж", що ознаменувала досягнення нового рівня неподільності кіберпростору і повсякденного життя мільйонів людей у форматі народжуваного глобального суспільства web.2.0 (інформаційні технології, які дають змогу користувачам створювати та поширювати власний контент у всесвітній павутині, відомої також як web). У зв'язку з цим показовою є, наприклад, динаміка суперництва на ігровому полі компаній Google і Facebook: не встигла корпорація Google влітку 2011 року анонсувати запуск ігрової програми для користувачів соціального сервісу Google+ (у вигляді пакету з 16 ігор від 10 розробників, включаючи популярні в мережі Angry Birds від Rovio і Zynga Poker), як буквально через кілька годин соціальна мережа Facebook заявила про введення повноекранного режиму для ігор CityVille, Monster World, Zoo World і Mystery Manor, а також про надання особливої послуги – можливості відслідковувати за спеціальною новинною стрічкою в які ігри і з якою періодичністю грають їхні друзі [7].

Перспективи розвитку індустрії, що займається розробкою, просуванням і продажем ігор, вражають. За підрахунками Goldman Sachs, однієї з найбільших інвестиційних компаній у США та світі, ринок відеоігор для проектів VR і AR (англ. augmented reality – термін, що позначає всі проекти, скеровані на доповнення реальності будь-якими віртуальними елементами) принесе прибуток у розмірі $ 6,9 млрд у 2020 р. і $ 11,6 млрд у 2025 р. Враховуючи кількість гравців та ігор, куплених кожним користувачем за рік, і вартість кожної гри, Goldman Sachs прогнозує, що до 2020 року в світі з'явиться 70 млн геймерів, які використовуватимуть ВР-технології; до 2025 р. їхня кількість зросте до 216 млн [2].

Мультимедійні, інтелектуальні мережеві ігри, а також перегляд онлайн-фільмів, передач, кліпів, спілкування в Інтернет є формою віртуального дозвілля. Найбільш популярним є спілкування в "реалі" між незнайомими користувачами, які представляються один одному відповідно до власної фантазії. Таке спілкування зазвичай провокується одним із користувачів у спробах самореалізації себе як особистості в просторі ВР. Молодь, а в останні роки і представники інших вікових груп, у бажанні спілкування і розваг, пошуку нових каналів самовираження "мігрують" в Інтернет. Підключення до світу ВР надає можливість миттєво здійснити пошук місць, де застосовують інноваційні методики дозвіллєворекреаційних практик, зокрема з вивчення онлайн будь-якої мови, читання рідкісної книги, віртуальної участі в екскурсії тощо. Разом з тим, звертає на себе увагу міра допустимості віртуалізації в просторі рекреаційного дозвілля, зважаючи на такі негативні наслідки її освоєння, як: "намагання маніпулювати свідомістю людей; втрата моральних орієнтирів в організації повсякденного життя; загроза зайвого звикання до віртуального світу; втрата просторово-часової адекватності; зміна свідомості" [3]. Вже сьогодні ВР істотно впливає на повсякденний досвід і, відповідно, поведінку в реальному світі, вимагаючи пильної уваги дослідників, однак не менш важливим є аналіз перспектив ВР.

Технічний директор Google Рей Курцвейл, якого Біл Гейтс назвав "кращим з тих, кого я знаю, в передбаченні майбутнього штучного інтелекту" [6], дає такий прогноз стосовно подальших тенденцій розвитку ВР [5].

У 2019 р. люди отримають системи віртуальної реальності, що формують зображення безпосередньо на їхній сітківці. Користувачі спілкуватимуться зі своїми комп'ютерами через двосторонній мовний та жестовий інтерфейс, практично не користуючись клавіатурою. Кабелі і провідні інтерфейси периферійних пристроїв майже повністю зникнуть. Мікрокомп'ютери вбудовуватимуться повсюдно – в одяг, ювелірні вироби, меблі і навіть в стіни. Це саме стосується фото і відеокамер, об'єктиви яких зменшаться до розміру шпилькової головки. З'являться численні пристрої зворотного тактильного зв'язку, наприклад, рукавички або навіть цілі костюми, які транслюватимуть віддалені дотики і використовуватимуться в системах віртуальної реальності для більш емоційного спілкування людей через інтернет.

У 2021 р. комп'ютерні програми навчаться створювати предмети мистецтва (картини, музичні композиції і скульптури) на рівні сучасників, або навіть краще за них.

У 2022 р. роботи стануть настільки ж звичними, як домашні тварини. Уряди розвинених країн почнуть приймати закони з урегулювання взаємовідносин між людьми і роботами. На кілька років раніше це станеться з віртуальними персонажами, спілкуванню з якими деякі люди почнуть приділяти більше часу, ніж бесідам з живими людьми.

У 2041 р. інернет-трафік зросте в сотні мільйонів разів, а пошукові системи будуть вбудовані всюди. Запити в них можна буде відсилати навіть силою думки через BCI (англ. A brain-computer interface – нейрокомп'ютерний інтерфейс – система, створена для обміну інформацією між мозком та електронним пристроєм).

У 2049 р. різниця між віртуальною реальністю і тим, що поки прийнято називати "реальним світом", повністю зітреться. Сприяти цьому буде як розвиток систем доповненої реальності, так і той факт, що практично всі фізичні об'єкти зможуть виконувати негайне самозбирання або зміну своїх властивостей.

Навіть наведених окремих прогнозів футуролога достатньо для того, щоб усвідомити усю серйозність прийдешніх змін. Кожна технологія – це втілення ідеології суспільства або, швидше, – ідеологічні інвестиції суспільства у власне найближче майбутнє. Тому ВР слід розглядати не лише як чинник масштабних змін, а й як вираження сучасних культурних тенденцій. Технологічно продукована ВР на сьогодні втрачає статус техногенного явища, що належить винятково до сфери техніки, і стає у певному сенсі метафорою, що дає змогу хоча б у загальних рисах визначити контури тих реалій культурологічного, антропологічного і філософського характеру, з якими стикається, а головне – й надалі стикатиметься людство.

Література

1. Виртуальное искусство Марникса де Нийса [Электр. ресурс]. – Режим доступа : http://www.popmech.ru/design/13963-virtualnoe-iskusstvo-marniksa-de-niysa.

2. 9 сфер применения виртуальной реальности: размеры рынка и перспективы [Электр. ресурс]. – Режим доступа : https://vc.ru/p/vr-use.

3. Кравцова О. А. Досуг в контексте социокультурных трансформаций [Электр. ресурс] / О. А. Кравцова. – Режим доступа : http://cyberleninka.ru/article/n/dosug-v-kontekste-sotsiokulturnyh-transformatsiy.

4. Подражатель Бэнкси и фанат Тома Хэнкса американский художник Хэнкси заграффитил заброшенный дом в Лос Анджелесе [Электр. ресурс]. – Режим доступа : http://semionovdenis.com/ru/2016/11/07/hanksy_surplus_candy_vr_rus.

5. Прогноз развития технологий до 2099 года [Электр. ресурс]. – Режим доступа : http://www.computerra.ru/122163/predictions-of-raymond-kurzweil.

6. Прогнозы Рэя Курцвейла на ближайшие 25 лет [Электр. ресурс]. – Режим доступа : https://hi-news.ru/technology/prognozy-reya-kurcvejla-na-blizhajshie-25-let.html.

7. Савицкая Т. Компьютерные игры: опыт культурологического портрета [Электр. ресурс] / Т. Савицкая. – Режим доступа : http://www.intelros.ru/subject/figures/tatyana-savickaya/23643-kompyuternye-igry-opyt-kulturologicheskogo-portreta.html.

8. Google Arts & Culture [Электр. ресурс]. – Режим доступа : https://www.google.com/culturalinstitute/beta/?hl=ru.

9. VR в бизнесе: Как компании используют технологии виртуальной реальности в продвижении [Электр. ресурс]. – Режим доступа : https://vc.ru/p/vr-business.

References

1. Visual Arts of Marnix de Nijs. Retrieved from http://www.popmech.ru/design/13963-virtualnoe-iskusstvo-marniksa-de-niysa/ [in Russian].

2. 9 applications of virtual reality: market size and prospects. Retrieved from https://vc.ru/p/vr-use [in Russian].

3. Kravtsova, O. A. Leisure in the context of social and cultural transformation: Retrieved from http://cyberleninka.ru/article/n/dosug-v-kontekste-sotsiokulturnyh-transformatsiy [in Russian].

4. Copycat of Banksy and fan of Tom Hanks. The American artist Hanksy made graphitic on the house in Los Angeles. Retrieved from http://semionovdenis.com/ru/2016/11/07/hanksy_surplus_candy_vr_rus/ [in Russian].

5. Forecast of development of technology until 2099: [Online resource] Retrieved from http://www.computerra.ru/122163/predictions-of-raymond-kurzweil [Accessed: 1 february, 2017].

6. Raymond Kurzweil forecasts for the next 25. Retrieved from https://hi-news.ru/technology/prognozy-reya-kurcvejla-na-blizhajshie-25-let.html [in Russian].

7. Savitskaya, T. Computer Games: Experience of cultural portrait. Retrieved from http://www.intelros.ru/subject/figures/tatyana-savickaya/23643-kompyuternye-igry-opyt-kulturologicheskogo-portreta.html [in Russian].

8. Google Arts & Culture. Retrieved from https://www.google.com/culturalinstitute/beta/?hl=ru/ [in Russian].

9. VR in business: How companies use the virtual reality technologies in their promotion. Retrieved from https://vc.ru/p/vr-business [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 24.02.2017 р.

УДК 008 :342.72

Дюжник Олена Вікторівна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
olenka23@meta.ua

ДІЯЛЬНІСТЬ ПАРКІВ-ПАМ'ЯТОК САДОВО-ПАРКОВОГО МИСТЕЦТВА У СИСТЕМІ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ПОТРЕБ ЛЮДИНИ

Мета роботи. У статті розглядається питання діяльності парків-пам'яток садово-паркового мистецтва у системі забезпечення культурних потреб людини. Розкрито зміст основних понять. Проаналізовано засоби задоволення культурних потреб, а саме: культурні права людини і громадянина, їх забезпечення та виконання державою. **Методологія** полягає в застосуванні аналітичного, системного, термінологічного, культурологічного методів. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному досліджені поняття культурних потреб людини. **Висновки.** В результаті дослідження встановлено, що існує велика кількість нормативних документів, які регламентують діяльність та забезпечення культурних прав громадян як на державному, так і на міжнародному рівні. Культурні потреби є одним з найважливіших елементів у житті суспільства, які зумовлюють розвиток як самого суспільства, так і людини.

Ключові слова: парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва, потреби людини, культурні потреби людини, культурні права людини.

Дюжник Елена Викторовна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Деятельность парков-памятников садово-паркового искусства в системе обеспечения культурных потребностей человека

Цель работы. В статье рассматривается вопрос деятельности парков-памятников садово-паркового искусства в системе обеспечения культурных потребностей человека. Раскрыто содержание основных понятий. Проанализированы средства удовлетворения культурных потребностей, а именно: культурные права человека и гражданина, их обеспечение и выполнение государством. **Методология** заключается в применении аналитического, системного, терминологического, культурологического методов. **Научная новизна** исследования заключается в комплексном исследовании понятия культурных потребностей человека. **Выводы.** В результате установлено, что действует большое количество нормативных документов, регламентирующих деятельность и обеспечение культурных прав граждан как на государственном, так и на международном уровне. Культурные потребности являются одним из важнейших элементов в жизни общества, которые обуславливают развитие как самого общества, так и человека. Осознавая свои потребности, человек формирует свой предметный мир, общественные отношения и самого себя.

Ключевые слова: парк-памятник садово-паркового искусства, потребности человека, культурные потребности человека, культурные права человека.

Diuzhnyk Olena, *postgraduate of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The activities of parks-monuments of landscape art in the system of cultural needs of people

Purpose of Article. In the article, the activities of parks-monuments of the landscape art are studied in the system of cultural needs of people. The content of the basic concepts is revealed. The means of fulfilling of different cultural needs, namely cultural human and civil rights, their security and performance are analysed. **Methodology.** The analytical, systematic, terminological, cultural methods are used. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is presented by the complex study of the concept of cultural needs. **Conclusions.** As a result of the research it is found that there is a large number of regulations that govern cultural activities and ensure the rights of citizens at both state and international level. Cultural needs are one of the key elements of the social life, which determines the development of a society and a man. Realizing their needs, people create their own objective worlds, public relations and themselves.

Keywords: park-monument of landscape architecture, human needs, cultural needs, human rights, cultural rights.

На сьогоднішній день вагоме значення для розвитку суспільства має культурний розвиток особи та забезпечення культурних потреб людини.

Потреба, за словником-довідником, це необхідність, основна рушійна сила дієвої активності індивіда, групи, колективу щодо самозбереження та забезпечення власної біологічної та соціальної цінності; внутрішні спонуки активності людини, характеристика об'єктивного в особистості [13]. Потреба як стан особистості, як вважає Л. П. Шиповська, завжди пов'язана з наявністю почуття незадоволеності, викликаного відсутністю того, що в даний момент потрібно людині [14]. Культурологічний словник-довідник тлумачить, потребу, як потреби людей, які є наслідком їхнього суспільно-історичного розвитку. Потреби відіграють велику роль у підтриманні життєдіяльності окремої людини, колективу і суспільства в цілому [6]. Потреби особи, соціальних груп завжди пов'язані з розвитком культури. По-перше, особа залежить від зовнішнього світу, від його культури, а, по-друге, прагнення до культури виявляється у формі потреб. Будь-яка соціальна потреба виступає культурною потребою людини в тому випадку, якщо вона сприяє реалізації її сутнісних сил, розвитку і самореалізації особи. Культурні потреби людини утворюються в ході його біографії, його культурно-діяльнісного онтогенезу [12].

Забезпеченням культурних потреб людини займаються культурно-просвітницьких установ, в тому числі парки-пам'ятки садово-паркового мистецтва. Парки-пам'ятки садово-паркового мистецтва входять як до складу культурного надбання суспільства, так і до складу природно-заповідного фонду України. Закон

© Дюжник О. В., 2017

України "Про природно-заповідний фонд України" визначає парками-пам'ятками садово-паркового мистецтва, як: "найбільш визначні та цінні зразки паркового будівництва з метою охорони їх і використання в естетичних, виховних, наукових, природоохоронних та оздоровчих цілях" [11], так і в рекреаційних, освітньо-виховних та дозвіллєвих цілях, на їх території проводять екскурсії та масового відпочинок населення [11].

Закон України "Про охорону культурної спадщини" визначає об'єкти садово-паркового мистецтва, як поєднання паркового будівництва з природними або створеними людиною ландшафтами [10].

Засобом задоволення культурних потреб в умовах набуття Україною рис демократичної, соціальної та правової держави, є культурні права людини і громадянина. Права громадян на сучасному етапі розвитку – це проблема, вирішення якої перебуває у центрі практичної діяльності як міжнародного співтовариства, так і кожної держави.

За Конституцією України, право громадянина – це його можливість здійснювати певні дії для задоволення своїх життєво важливих матеріальних і духовних інтересів, які охороняє держава та які установлені державою та закріплені у Конституції та інших нормативно-правових актах [2]. Тобто права громадян – це можливість діяти так, щоб забезпечити своє нормальне існування, розвиток і задоволення власних потреб.

Культурні права громадян – це права, які уможливлюють задоволення культурних і духовних потреб громадян[4]; які дають можливість людині доступу до духовних цінностей свого народу та всього людства, як зазначає Копєйчиков В. В. [7]. Отже, культурні права громадян – це права, що забезпечують можливості вільного духовного розвитку особистості та суспільства.

До основних нормативних документів, що регламентують діяльність зі збереження культурних прав громадян відносяться: Конституція України, Закони: "Про культуру", "Про природно-заповідний фонд України", "Про охорону культурної спадщини", "Про охорону навколишнього природного середовища" та Загальна декларація прав людини, Міжнародний пакт про економічні, соціальні та культурні права.

Конституцією України передбачено, що: "кожна людина має право на вільний розвиток своєї особистості, якщо при цьому не порушуються права і свободи інших людей" (ст. 23). За Конституцією України "кожному гарантується право на свободу думки і слова, на вільне вираження своїх поглядів і переконань. Кожен має право вільно збирати, зберігати, використовувати і поширювати інформацію усно, письмово або в інший спосіб – на свій вибір (ст. 34). Також "громадяни для задоволення своїх потреб можуть користуватися об'єктами права державної та комунальної власності відповідно до закону" (ст. 41). Право працюючих на відпочинок, яке забезпечується шляхом "надання днів щотижневого відпочинку, а також щорічної оплачуваної відпустки, встановленням скороченого робочого дня щодо окремих професій і виробництв, скороченої тривалості роботи у нічний час" (ст. 45). Громадянам гарантується "свобода літературної, художньої, наукової творчості, захист інтелектуальної власності, їхніх авторських прав, моральних і матеріальних інтересів, що виникають у зв'язку з різними видами інтелектуальної діяльності. Держава забезпечує збереження історичних пам'яток та інших об'єктів, що становлять культурну цінність, вживає заходів для повернення в Україну культурних цінностей народу" (ст. 54) [2].

Відповідно до Закону України "Про культуру" права громадяни у сфері культури передбачають "вільний вибір виду діяльності у сфері культури, засобів і сфер застосування творчих здібностей, провадження творчої діяльності самостійно або з використанням будь-яких форм посередництва; збереження, розвиток, пропагування культурної, традицій, звичаїв та обрядів; доступ до культурних цінностей, культурної спадщини і культурних благ; здобуття культурно-мистецької освіти" (ст. 6). Право на доступ до культурних цінностей та культурних благ, "яке реалізується шляхом утримання або надання закладам культури державної підтримки для забезпечення їх функціонування та доступності їх послуг для різних категорій населення" (ст. 8, п. 1). Тобто громадяни мають право на доступ до культурних цінностей шляхом відвідування парків-пам'яток садово-паркового мистецтва. "Права громадян у сфері культури держава забезпечує шляхом створення відповідних умов для культурного розвитку громадян України, сприяє залученню їх до спільного процесу створення культурних цінностей. Громадяни України мають право зберігати, розвивати і пропагувати свою культуру, утворювати національно-культурні товариства, заклади культури", у тому числі парки-пам'ятки садово-паркового мистецтва "як самостійно, так і з допомогою посередників та провадити будь-яку іншу діяльність у сфері культури, що не суперечить законодавству" (ст. 9, 10) [8].

За Законом України "Про природно-заповідний фонд України" з питань охорони та використання територій та об'єктів природно-заповідного фонду громадяни України мають право на: участь в обговоренні проектів законодавчих актів із питань розвитку заповідної справи, формування природно-заповідного фонду; участь у розробці та реалізації заходів щодо їх охорони та ефективного використання, запобігання негативного впливу на них господарської діяльності; внесення пропозицій про включення до складу природно-заповідного фонду найбільш цінних природних територій та об'єктів; участь у здійсненні громадського контролю за охороною заповідних територій та об'єктів, внесення пропозицій про притягнення до відповідальності винних у порушенні вимог охорони територій та об'єктів природно-заповідного фонду (ст. 10). Об'єднання громадян мають право на участь в управлінні територіями та об'єктами природно-заповідного фонду шляхом: внесення пропозицій щодо організації нових територій та об'єктів природно-заповідного фонду, забезпечення їх охорони, ефективного використання і відтворення природних комплексів та об'єктів; сприяння державним органам в їх діяльності у цій сфері; участі у встановленому порядку у проведенні екологічної експертизи об'єктів, що негативно впливають чи можуть негативно вплинути на стан територій та

об'єктів природно-заповідного фонду; участі у контролі за додержанням режиму таких територій та об'єктів; здійснення відповідно до законодавства України інших заходів" (ст. 13).

Перелік парків-пам'яток садово-паркового мистецтва вносять до Державного кадастру територій та об’єктів природно-заповідного фонду (ст. 56).

Громадяни України мають право на подання клопотань про організацію парків-пам'яток садово-паркового мистецтва. Клопотання подаються до державних органів, уповноважених проводити їх попередній розгляд (ст. 51). Громадяни мають право здійснювати контроль за додержанням режиму парків-пам'яток садово-паркового мистецтва (ст. 63) [11].

Громадяни України мають право користуватися природними ресурсами України відповідно до Закону України "Про охорону навколишнього природного середовища" (ст. 4), в тому числі парками-пам’ятками садово-паркового мистецтва, які входять до природних ресурсів України. Закон України "Про охорону навколишнього природного середовища" передбачає, відповідно, такі права громадян: безпечне для його життя та здоров'я навколишнє природне середовище; участь в обговоренні та внесення пропозицій до проектів нормативно-правових актів, матеріалів щодо розміщення, будівництва і реконструкції об'єктів, які можуть негативно впливати на стан навколишнього природного середовища; участь в розробці та здійсненні заходів щодо охорони навколишнього природного середовища, раціонального і комплексного використання природних ресурсів; здійснення загального і спеціального використання природних ресурсів; об'єднання в громадські природоохоронні формування; вільний доступ до інформації про стан навколишнього природного середовища (екологічна інформація) та вільне отримання, використання, поширення та зберігання такої інформації, за винятком обмежень, встановлених законом; участь у публічних слуханнях або відкритих засіданнях з питань впливу запланованої діяльності на навколишнє природне середовище та у проведенні громадської екологічної експертизи; подання до суду позовів про відшкодування шкоди, заподіяної їх здоров'ю внаслідок негативного впливу на навколишнє природне середовище; оскарження у судовому порядку рішень, дій або бездіяльності органів державної влади, органів місцевого самоврядування, їх посадових осіб щодо порушення екологічних прав громадян у порядку, передбаченому законом (ст. 9) [10].

Закон України "Про охорону культурної спадщини" передбачає, що органи виконавчої влади зобов’язанні забезпечити юридичних і фізичних осіб доступом до інформації, що міститься у витягах з Державного реєстру нерухомих пам'яток України, а також надавати інформацію щодо програм та проектів та будь-яких змін у зонах охорони пам'яток та в історичних ареалах населених місць (ст. 6.). Також за згодою Органів охорони культурної спадщини можуть бути залучені до роботи досвідчені фахівці у сфері охорони культурної спадщини, "а також громадян на правах громадських інспекторів для спостереження за станом зберігання та використання пам'яток, їхніх територій і зон охорони, охоронюваних археологічних територій, історичних ареалів населених місць" (ст. 8). Відповідні органи "сприяють діяльності Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, інших громадських, науково-дослідних, проектних організацій, установ та підприємств різних форм власності щодо охорони культурної спадщини" (ст. 10), відповідно, ті, в свою чергу, сприяючи органам охорони культурної спадщини, "можуть встановлювати шефство над об'єктами культурної спадщини з метою забезпечення їх збереження, сприяють державі у здійсненні заходів з охорони об'єктів культурної спадщини і поширенні знань про них, беруть участь у популяризації культурної спадщини серед населення, сприяють її вивченню дітьми та молоддю, залучають громадян до її охорони" (ст. 11).

Незалежні групи спеціалістів з ініціативи об'єднань громадян, органів охорони культурної спадщини, а також інших органів можуть здійснювати громадську експертизу з питань охорони культурної спадщини. Висновки даної експертизи можуть враховуватися при прийнятті відповідних рішень згідно із законом.

Органи охорони культурної спадщини забезпечують, по можливості, вільний доступ до пам'яток з метою їх екскурсійного відвідування, якщо вони вважаються придатними для цього. Власник пам'ятки або уповноважений ним орган зобов'язані за погодженням з органами охорони культурної спадщини організувати такий доступ. Порядок цього доступу встановлюється охоронними договорами (ст. 12).

Інформування про об'єкти культурної спадщини, занесені до Реєстру, провадиться шляхом: публікації Реєстру та внесених до нього змін; надання інформації, що міститься в Реєстрі, у відповідь на запит на інформацію; встановлення охоронних дощок, охоронних знаків, інших інформаційних написів, позначок на пам'ятках або в межах їхніх територій незалежно від форм власності" (ст. 16).

Громадяни, за наявності погодження відповідного органу охорони культурної спадщини, мають право отримати об'єкти культурної спадщини, що є пам'ятками від власника у володіння, користування чи управління (ст. 18). Перелік пам'яток, які не підлягають приватизації, затверджується Верховною Радою України. Також пам'ятка національного значення, що перебуває у державній чи комунальній власності і потребує спеціального режиму охорони, може бути надана у користування за погодженням з центральним органом виконавчої влади, що реалізує державну політику у сфері охорони культурної спадщини. Відповідно, юридичні та фізичні особи, яким були надані в користування об'єктів культурної спадщини, що є пам'ятками з культурно-освітньою, туристичною та іншою метою, відповідають за збереженість цих пам’яток і зобов'язані дотримувати вимог органів охорони культурної спадщини (ст. 25) [9].

Загальна декларація прав людини передбачає, що кожна людина, як член суспільства, має право: на соціальне забезпечення і на здійснення необхідних для підтримання її гідності і для вільного

розвитку її особи прав у галузі культури за допомогою національних зусиль і міжнародного співробітництва та відповідно до структури і ресурсів кожної держави (ст. 22); на відпочинок і дозвілля, включаючи право на розумне обмеження робочого дня та на оплачувану періодичну відпустку (ст. 24); вільно брати участь у культурному житті суспільства, втішатися мистецтвом, брати участь у науковому прогресі і користуватися його благами (ст. 27) [1].

У міжнародному пакті про економічні, соціальні і культурні права зазначено що всі народи: мають право на самовизначення. На підставі цього права вони вільно забезпечують свій культурний розвиток; для досягнення своїх цілей можуть вільно розпоряджатися своїми природними багатствами і ресурсами без шкоди для будь-яких зобов'язань, що випливають з міжнародного співробітництва, основаного на принципі взаємної вигоди, та з міжнародного права. Жоден народ ні в якому разі не може бути позбавлений належних йому засобів існування (Ч. 1, ст. 1); держави, які беруть участь у цьому Пакті, зобов'язуються забезпечити рівне для чоловіків і жінок право користування всіма економічними, соціальними і культурними правами, передбаченими в цьому Пакті (Ч. II, ст. 3); держави, які беруть участь у цьому Пакті, визнають право кожного на справедливі і сприятливі умови праці, включаючи, зокрема: відпочинок, дозвілля і розумне обмеження робочого часу та оплачувану періодичну відпустку так само, як і винагороду за святкові дні (Ч. III, ст. 7) [3].

Отже, на сьогоднішній день існує велика кількість нормативних документів, що регламентують діяльність та забезпечення культурних прав громадян як на державному, так і на міжнародному рівні. Однак не потрібно забувати, що культурні права - це не тільки юридична форма поширення і поглиблення знань, а й спосіб затвердження освіченості, інтелігентності, вихованості, формування культурної особистості.

Культурні потреби, за нашим дослідженням, є найважливішим елементом у житті суспільства, зумовлюють розвиток як самого суспільства, так і людини. Усвідомлюючи свої потреби, людина формує свій предметний світ, суспільні відносини і саму себе. Потреби людини нерозривно пов'язані з суспільством, вони взаємопов'язані і взаємообумовлені та являють собою результат соціокультурної взаємодії лз навколишнім світом і з самим собою. Ця взаємодія сприяє задоволенню як наявних потреб людини, їх розвитку, так і формуванню нових потреб самого суспільства [5].

Держава на сьогодні має не тільки гарантувати охорону парків-пам'яток садово-паркового мистецтва, а й повинна дбати про все різноманіття творчих проявів у парках-пам'ятках, про збереження й збагачення культурного, духовного потенціалу, про доступ до нього не тільки окремих соціальних верств населення, а всіх соціально-вікових категорій споживачів культурних послуг. Державі необхідно звернути увагу на сучасні тенденції, які застосовуються для поліпшення реалізації культурних потреб у світі.

Література

1. Загальна декларація прав людини: Міжнародний документ від 10.12.1948 [Електронний ресурс] / ООН // ВРУ. – Режим доступу : http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/995_015.

2. Конституція України: від 28.06.1996, тлумачення від 15.03.2016 [Електронний ресурс] // ВРУ. – Режим доступу : http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/254к/96-вр.

3. Міжнародний пакт про економічні, соціальні і культурні права людини: Пакт, Міжнародний документ від 16.12.1966 [Електронний ресурс] / ООН // ВРУ. – Режим доступу : http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/995_042.

4. Молдован В. В. Правознавство : навч. посіб. / В. В. Молдован, Л. І. Чулінда. – 2-ге вид., перероб. і доп.. – К., 2010.

5. Петров Л. И. Потребность как предмет социокультурной рефлексии / Л. И. Петров // Омский научный вестник. – 2012. – № 3 (109) – С. 238–242.

6. Потреба // Гіптерс З. В. Культурологічний словник-довідник / З. В. Гіптерс. – К. : Професіонал, 2006. – С. 230–231.

7. Правознавство : навч. посіб. / за ред. В. В. Копєйчикова. – 2-е вид., перероб та доп. – К. : Юрінком Інтер, 1999.

8. Про культуру : Закон України від 14.12.2010 № 2778-VI [Електронний ресурс] / ВРУ. – Режим доступу : http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/2778-17/conv.

9. Про охорону культурної спадщини: Закон України від 08.06.2000 № 1805-III [Електронний ресурс] // ВРУ. – Режим доступу : http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/1805-14.

10. Про охорону навколишнього природного середовища: Закон України від 25.06.1991 № 1264-XII [Електронний ресурс] // ВРУ. – Режим доступу : http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/1264-12.

11. Про природно-заповідний фонд України : Закон України від 16.06.1992 № 2456-XII [Електронний ресурс] // ВРУ. – Режим доступу : http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/2456-12/conv.

12. Рашидова С. С. Проблема формування художніх потреб у процесі культурного становлення особистості / С. С. Рашидова // Духовність особистості: методологія, теорія і практика. – 2011. – 5 (46) – С. 116–121.

13. Словник-довідник правових, політологічних, соціологічних та економічних термінів / уклад.: І. П. Байрак та ін. – К. : Міленіум, 2008. – 296 с.

14. Шиповская Л. П. Человек и его потребности : учеб. пособ. / Шиповская Л. П. – М. : Альфа ; ИНФРА-М, 2008. – 432 с.

References

1. Universal Declaration of Human Rights from December (1948, 10.). United Nations. Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/995_015 [in Ukrainian].

2. The Constitution of Ukraine (1996, June, 28). Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/254к/96-вр [in Ukrainian].

3. International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights. (1966, December, 16). United Nations. Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/ activities of parks monuments landscape art are studied in the system of cultural needs of people 995_042 [in Ukrainian].
4. Moldovan, V. & Chulinda, L. (2nd ed.). (2010). Law studies. Kyiv. [in Ukrainian].
5. Petrov, L. I. (2012). Need as a subject of socio-cultural reflection. Omsk Scientific Bulletin, 3 (109), 238–242 [in Russian].
6. Hipters, Z. V. (2006) A Need. Culturological Dictionary. Kyiv: Professional [in Ukrainian].
7. Kopyeychykova, V. V. (1999). Law studies. Kyiv: Inter Yurinkom [in Ukrainian].
8. Law of Ukraine on culture from December 14 2010, № 2778-VI. Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/2778-17/conv [in Ukrainian].
9. Law of Ukraine on protection of cultural heritage from June 08 2000, № 1805-III. Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from: http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/1805-14 [in Ukrainian].
10. Law of Ukraine on the Environmental Protection from June 25 1991, № 1264-XII. Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from: http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/1264-12. [in Ukrainian].
11. Law of Ukraine on Nature Reserve Fund of Ukraine from June16 1992, № 2456-XII. Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/2456-12/conv [in Ukrainian].
12. Rashidov, S. S. (2011). Shaping of artistic needs in the cultural identity formation. Spiritual personality: methodology, theory and practice, 5 (46), 116–121 [in Ukrainian].
13. Bairac, I. P. (2008). Glossary Directory of legal, political, social and economic terms structure. Kyiv: Millennium [in Ukrainian].
14. Shipovskaya, L. P. (2008). Man and his needs. Moscow: Alfa; INFRA-M [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 05.12.2016 р.

УДК 008 (477)

Пилявець Людмила Степанівна
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

МОВА І ГЛОБАЛІЗАЦІЙНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

Мета статті – проаналізувати основні аспекти вирішення ідентифікаційних проблем української культури в умовах глобалізаційних трансформацій з акцентуацією уваги на проблемах мови. **Методологічною** основою дослідження слугують загальнонаукові та культурологічні методи дослідження, які становлять основу низки підходів, серед яких: комплексний, який передбачає встановлення всіх взаємозв'язків глобалізаційних трансформацій та використання під час їх дослідження різноманітних методів у різних формах поєднання; системний, який передбачає розгляд глобалізаційних трансформацій як системи, що дає змогу виявити безліч елементів, які її утворюють, класифікувати та впорядкувати зв'язки між цими елементами, та ін. **Наукова новизна** полягає у окресленні теоретичних аспектів проблеми кризи української культури в умовах глобалізаційних викликів, зокрема в контексті збереження національної мови. **Висновки.** Процеси культурно-інформаційної глобалізації розмивають підвалини культурної самототожності, а найбільше національної мови. Домінуючими негативними викликвми у вітчизняній мовній сфері є: міграція і полікультурність, що провокують перемішування, пересікання вітчизняних кордонів іномовними зразками. Для забезпечення суспільної злагоди держави змушені надавати статус офіційної декільком мовам, визнавати існування лінгвокордонів. При цьому неминуча інтеграція провокує бажання країни ідентифікуватися, зайняти своє місце у світі, що неможливо без знання інших мов, а це почасти "засмічує" мову міжмовними запозиченнями, розхитує мовну норму.
Ключові слова: глобалізація, трансформації, мова, українська культура.

Пилявец Людмила Степановна, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Язык и глобализационные трансформации в украинской культуре: теоретические аспекты

Цель статьи – проанализировать основные аспекты решения идентификационных проблем украинской культуры в условиях глобализационных трансформаций с акцентуацией внимания на проблемах языка. **Методологию** исследования составили общенаучные и культурологические методы, которые легли в основу ряда подходов, среди которых: комплексный, предусматривающий установление всех взаимосвязей глобализации и использования во время ее исследования различных методов в различных формах сочетания; системный, предусматривающий рассмотрение глобализационных трансформаций как системы, что позволяет выявить множество элементов, которые ее образуют, классифицировать и упорядочить связи между этими элементами, и другие. **Научная новизна** заключается в обрисовке теоретических аспектов проблемы кризиса украинской культуры в условиях глобализационных вызовов, в частности в контексте сохранения национального языка. **Выводы.** Процессы культурно-информационной глобализации размывают фундамент культурной идентичности, а больше всего национального языка. Доминирующими негативными вызовами в отечественной языковой сфере являются: миграция и поликультурность, провоцирующие перемешивание, пересечение отечественных границ иноязычными образцами. Для обеспечения общественного согласия государства вынуждены предоставлять статус официального нескольким языкам, признавать существование лингвограниц. При этом неизбежная интеграция провоцирует желание страны идентифицироваться, занять свое место в мире, что невозможно без знания других языков, в это отчасти "засоряет" язык межъязыковыми заимствованиями, расшатывает языковую норму.
Ключевые слова: глобализация, трансформации, язык, украинская культура.

© Пилявець Л. С., 2017

Pylyavetc Ludmyla, *PhD-candidate of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Language and Globalization Transformation of Ukrainian Culture: Theoretical Aspects

Purpose of Article. The purpose of the article is to analyse of the main aspects of the solution of the Ukrainian culture identical problems in the globalization transformation, paying particular attention to the language problems. The **methodological** basis consists of general scientific and culturological methods. They form the research approaches. The complex approach means the analysis of the relations and links of globalization. The system approach allows us to study the globalization transformations as a system. It gives us an opportunity to see elements and systematize their connections. **Scientific Novelty.** The scientific novelty is to review the theoretical aspects of the problem of the Ukrainian cultural crisis in the circumstances of global challenges, particularly in sphere of the language. **Conclusions.** The processes of the cultural-informational globalization destroy cultural and linguistic self-identity. The most negative challenges of the national sphere of the language are migration and polyculture. They allow to mix the national culture with foreign patterns. The states have to make few languages as official national languages to support the social harmony and to prove the existence of the language borders. The integration stimulate the state to self-identify, to occupy its own place among others. It is impossible without knowledge of other languages whereas it leads to mixing Ukrainian with other languages.

Keywords: globalization, language, transformation, Ukrainian culture.

Загальновідомо, що питання національної ідентичності фундаментально пов'язані з духовністю, а відповідно – з ціннісно-моральними настановами, які відображені у системі національної культури. Позаяк у процесі своєї життєдіяльності кожна спільнота виробляє власні культурні коди, які вважають основною символічною ознакою буття нації та характеризують її становлення – від зародження як ще неусталеної культурної спільноти до майбутніх трансформацій, в умовах яких саме культура стає інтегруючим чинником, який сприяє досягненню консенсусу щодо майже всіх питань суспільного життя, а відповідно – забезпечує цілісність, унеможливлює стагнацію, розпад та дезінтеграцію країни. Як справедливо зазначає українська дослідниця Є. Зелінська, кожна національна культура є самобутнім життєвим світом, в якому закодовані спосіб світосприймання та світорозуміння, характерний для даної нації. В цьому розуміння національна культура містить самобутній світогляд відповідного народу, є кодом, що відкриває таємницю нації, творить портрет народу, в якому "неповторно відображається весь його досвід" [3, 101].

Глобалізація для культури має значний позитивний потенціал завдяки розширенню творчих здібностей людини та суспільства, інтеграції життєвих цінностей, обміну культурними надбаннями, інтенсифікації світових інформаційних потоків тощо. Водночас глобалізація – це процес, який супроводжується культурними зіткненнями і протиріччями, провокує інформаційні війни, маніпуляції зі свідомістю громадян, насаджування чужих цінностей і світогляду, проникнення безнаціонального культурного продукту.

Для української культури питання збереження власної самототожності в умовах глобалізаційних викликів можна віднести чи не до найбільш актуальних, що породжує безліч проблем та необхідність окреслення і розробки завдань з їх вирішення, що й актуалізує наше дослідження.

Мета статті – проаналізувати основні аспекти вирішення ідентифікаційних проблем української культури в умовах глобалізаційних трансформацій з акцентуацією уваги на проблемах мови.

Нині наша культура переживає складні часи ідентифікаційної кризи, ознаки якої найбільш чітко проявляються насамперед на рівні загальнонаціональної ідентичності, коли її відсутність призводить до конфліктів, з одного боку, на рівні всієї держави, а з іншого – на рівні регіональних спільнот, провокуючи часто незрозумілі вимоги щодо мовних, етнокультурних та інших запитів. Другим загрозливим наслідком кризи ідентичності можна вважати відсутність гармонії між загальнонаціональними та приватними інтересами окремих груп населення, що стає підґрунтям міфотворчості про загрозу їх етнічній ідентичності та відриву цілей держави від реальних потреб та інтересів населення.

Останнім часом в українському соціумі активізувалася ще одна тенденція, яка проявляється в почасти надмірній увазі окремих груп населення до національно-ідеологічних пріоритетів замість сповідування раціонально-прагматичних цілей, які сьогодні стоять перед українським суспільством.

Тому спробуємо спочатку виокремити основні аспекти та явища, які, на нашу думку, можна на сьогодні вважати основними чинниками збереження національної окремішності, а відтак – потребують найбільш прискіпливої уваги та своєчасного реагування.

До них ми віднесемо: – збереження і розвиток основних ідентитетів, які становлять основу самототожності кожної національної культури, серед яких найбільш актуальними для української культури є національні мова та традиції; – збереження національної культурної спадщини, традиційної народної культури, зокрема всіх етнічних спільнот, які проживають на теренах нашої багатонаціональної держави; – формування інтегративної ідеології як запоруки ідеаціональної єдності, що тісно корелюється таким поняттям, як національна ідея; – формування розвиненої системи полікультурної освіти, що опосередковано необхідністю узгоджувати різноманітні культурно-регіональні інтереси на основі виховання толерантності, формування принципів міжкультурного діалогу та політики мультикультуралізму.

Саме завдяки культурі та продумній політиці в гуманітарній сфері формуються основні ідентитети, які становлять основу етнонаціональної ідентичності як окремої людини, так і всієї культурної спільноти.

Чи на найбільше в сучасних умовах глобалізації страждають такі ідентитети, як традиції та мова. Отже, зупинимося насамперед на проблемах мови та культурних традицій.

Формування інформаційного суспільства, яке, у свою чергу, визначило активізацію та напрям руху глобалізаційних процесів у дещо відмінному від традиційного розуміння руслі, спровокувало ви-

никнення такого нового феномена сучасності, як інформаційно-культурна глобалізація. Саме остання, на нашу думку, щонайбільше спровокувала неоднозначні та почасти негативні трансформації, які нині загрожують розмиванням традиційних підвалин культурної самототожності, провокуючи виникнення на їх місці нових, суперечливих поєднань у формі своєрідних міксів різних ментальних цінностей.

Перший негативний наслідок інформаційно-культурної глобалізації – трансформації у мовній сфері. Саме національна мова, як відомо, з одного боку, слугує засобом ідентифікації (співвіднесення) людини себе з певним культурним середовищем, а з іншого – дає змогу останньому визначати своє позиціонування серед інших культурних спільнот у світі. Тому для людини рідна мова інколи стає чи не останнім прихистком у аморфному і роздрібленому суспільстві, яке здригається під впливом чужих індентитетів, почасти сильніших, а відповідно, таких, які мають більше важелів для дестабілізації тих культурно-ціннісних норм і приписів, які складалися не одне століття. На жаль, нині вони, дійсно, дедалі частіше потрапляють під загрозу не лише розмивання, а й знищення.

Так, М. Козловець, спираючись на висновки низки інших дослідників, обґрунтовує власну думку про те, що мова: за своєю природою не може бути предметом оперативного вибору (Е. Ренан); це "дім буття", "найінтимніше лоно культури", природне психологічне середовище буття людини, мисленнєве "повітря", яким дихає і в якому живе її свідомість (М. Хайдеггер); основа духовності народу, міцна й надійна опора самоусвідомлення особистості, імпульс творчого самовираження людини не тільки в національній культурі, а й у світовій цивілізації (О. Ангархаєв); як підґрунтя ідентичності – унікальна здатність консолідації спільнот в єдиний соціум. Вмирання мови, констатує український дослідник, означає для етносу загибель навколишнього інтелектуального середовища, а для всього людства – втрату одного із способів сприйняття світу [4, 451-453].

Звичайно, у світі існує безліч країн, які мають декілька мов, визнаних як офіційні. І це зрозуміло, адже 6 тисяч мов не можуть стати ідентифікаційним показником для близько 200 країн, які сьогодні функціонують на мапі світу. Та й основні сутнісні характеристики глобалізації – інтеграція, мультикультуралізм, космополітичний характер – не можуть не викликати перемішування народів та пересікання державних кордонів іншими мовними зразками.

Як зазначає українська дослідниця С. Дрожжина у дисертаційному дослідженні "Культурна політика як проблема сучасного соціокультурного процесу" [2], у 110 державах світу нині існує невідповідність між титульною нацією та офіційною мовою, позаяк часто держави не ставлять знак рівності між поняттями "культура нації" та "офіційна мова", відповідно – мають декілька офіційних мов. До них зазвичай відносять мову корінної національності та мову, яку населення країни вважає рідною. 47 (24%) держав мають більш ніж одну, а 149 – одну офіційну мову. При цьому тільки у 66 державах офіційна мова є мовою титульної нації, водночас лише у 49 країнах титульна нація є чисельною більшістю. У Білорусі росіяни становлять лише 13,2%, проте російська мова визначена як друга офіційна. Невеличкі країни, такі як: Бельгія має три офіційні мови – нідерландську, французьку, німецьку, Боснія й Герцеговина – три офіційні мови – боснійську, сербську, хорватську, Люксембург – три офіційні мови – німецьку, французьку, люксембурзьку.

В Іспанії: офіційна мова – іспанська, проте в місцях проживання мовних меншин активно використовують каталонську, баскську, галісійську мови. Шведське населення Фінляндії становить лише 300 тис. чол., але держава узаконила другу офіційну мову – шведську [2].

Відтак, держави змушені рахуватися з наслідками глобалізації, які відчутні вже не одне століття, почасти змінюючи статус і становище деяких мов у межах власних національних територій, забезпечуючи мир і суспільну злагоду. Останнє, власне, й провокує рішення про надання статусу офіційної мови не одній, а більше (наприклад, Швейцарія має чотири офіційні мови – німецьку, якою розмовляє 65% населення, французьку – 18 %, італійську – 10% та ретороманську – 1%), про визначення так званого лінгвокордону (Бельгія). Відповідно, в таких країнах, національна культура і мова не асоціюються з поняттям етнічної ідентичності.

Наша країна у 2005 р. ратифікувала Хартію міноритарних мов, що дало їй змогу надати особливий статус російській мові, яка в силу історичних особливостей формування української нації є "рідною" для значної частини населення нашої країни. При цьому поняття regional or minority languages, як наголошує М. Козловець, не стосується так званих міжнародних мов (international languages), використання яких вийшло за межі етнонаціональних кордонів. Слово регіональний є контекстуальним антонімом слова нетериторіальний у сенсі "не пов'язаний з певною місцевістю", "розпорошений" [4, 464]. Тому, зрозуміло, що Хартія, яка передбачає захист мов насамперед від вмирання, не могла в повній мірі відображати потреби мови, якою розмовляє шоста частина світу, а також низка країн СНД та Східної Європи.

Принагідно зазначимо, що не останню роль у наданні офіційного статусу не одній, а декільком мовам нині відіграє й бажання країн ідентифікуватися і зайняти гідне місце у світі. Останнє сьогодні неможливо без знання інших мов, що, звичайно, провокує до них підвищену увагу. При цьому дедалі зростаюча тенденція до вивчення інших мов, у свою чергу, не лише "засмічує" традиційну мову іномовними зразками, а й почасти витісняє її з активного ужитку.

Так, значний вплив англійської мови, на думку дослідників, відображається на мовленнєвій діяльності, "перемиканні кодів", мовній свідомості, та й на всій системі національної мови. Поряд з історично сформованим домінуванням інших мов це призводить до фактичного співіснування, наприклад,

в нашій країні "трьох національних кодів", постійне перемикання яких, а також змішування та інтенсивність міжмовних запозичень розхитує мовну норму. При цьому, наголошують дослідники, в українську мову активно проникають сьогодні не тільки англійські ідіоми, слова й значення, а й трапляються непоодинокі елементи англійської граматики [1].

Відомий дослідник, автор теорії глобальної англійської мови Д. Кристал у праці "Смерть мовам" (2000 р.) наводить апокаліптичні дані про сучасний стан мов у світі: приблизно з 5000 існуючих сьогодні мов 51 мова має лише одного її носія. Автор вважає, що кожні два тижні на нашій планеті вмирає якась мова, тому до кінця XXI століття зникнуть від 50% до 90% сучасних мов [5]. Такі загрозливі тенденції дослідник насамперед пояснює процесами глобалізації, які спровокували так званий лінгвістичний імперіалізм, сутність якого можна пояснити і суто природними, і раціональними процесами. Останні пов'язані з почасти свідомим прагненням знищити цілі народи, а відтак – їх мову. Інколи відбувається і навпаки: вмирання мови означає вмирання цілої культури…

Хоча, зрозуміло, що сьогодні без вільного володіння однією чи декількома іноземними мовами неможливо позиціонувати себе як рівноправного партнера серед інших культурних спільнот. Водночас без шкоди для української мови – як потужного національно-об'єднуючого чинника, що передбачає її вивчення і володіння всіма громадянами України [6, 348]. Тільки на основі такого симбіозу можливе вирішення тих глобалізаційних викликів, які сьогодні постають перед головним ідентитетом – мовою, яка визначає позиціювання у світі національної української культури як окремішньої і самобутньої.

Отже, проведене дослідження дає змогу зробити висновки, що активні процеси культурно-інформаційної глобалізації розмивають підвалини культурної самототожності, а найбільше – мову. Домінуючі негативними викликами у вітчизняній мовній сфері є: міграція і полікультурність, що провокують перемішування, пересікання вітчизняних кордонів іномовними зразками. Для забезпечення суспільної злагоди держави, зокрема Українська, змушені надавати статус офіційної декільком мовам, визнавати існування лінгвокордону. Інтеграція, яка провокує бажання країни ідентифікуватися, зайняти своє місце у світі неможлива без знання інших мов, що почасти "засмічує" мову міжмовними запозиченнями, розхитує мовну норму.

Відтак, саме від виважених кроків Української держави в гуманітарній сфері, проблеми якої упродовж всіх років незалежності були несправедливо відкинуті на перфирію економічних та політичних ініціатив, нині залежить майбутнє не лише української національної культури, а й України як суверенної держави, рівноправного партнера світової спільноти. Питання реакції держави на ідентифікаційні проблеми української культури – тема окремого грунтовного дослідження.

Література

1. Ажнюк Б. Мовна ситуація в Україні і зарубіжний досвід мовного планування /Ажнюк Б. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=787.

2. Дрожжина С. В. Культурна політика як проблема сучасного соціокультурного процесу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.03 / С.В.Дрожжина ; Донецький національний ун-т. – Донецьк, 2004. – 17 с.

3. Зелінська Є. Національна культура і процес формування особистості /Зелінська Є. // Філософські проблеми гуманітарних наук: Альманах. – 2005. – № 6. – С. 98-102.

4. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: Монографія. – Житомир: В-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. – 558 с.

5. Кристал Д. Английский язык как глобальный / Д. Кристал. – М.: Весь мир, 2001. – 240 с.

6. Науково-освітній потенціал нації: погляд у XXI століття / Авт. кол.: В. Литвин (кер.), В. Андрущенко, А. Гуржій та ін. – К.: Навч. книга, 2004. – Кн. 2: Освіта і наука: творчий потенціал державо- і культуротворення. – 2004. – 943 с.

References

1. Azhniuk, B. Language situation in Ukraine and foreign experience of the language planning. Retrieved from http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=787 [in Ukrainian].

2. Drozhzhyna, S. V. (2004). Cultural policy as a problem of the modern social cultural process Extended abstract of candidate's thesis. Donetsk: Donetskyi natsionalnyi un-t [in Ukrainian].

3. Zelinska, I. (2005). National culture and the process of the personality creating. Filosofski problemy humanitarnykh nauk: Almanakh, 6, 98-102 [in Ukrainian].

4. Kozlovets, M. A. (2009). Phenomenon of the national identity: challenges of globalization. Zhytomyr: V-vo ZhDU im. I. Franka [in Ukrainian].

5. Krystal, D. (2001). English as a global language. Moscow: Ves myr [in Russian].

6. Lytvyn, V. (Eds.). Scientific-educational potential of the nation: view in XXI century. Book. 2: Education and Science: creative potential of state and cultural building. K.: Navch. Knyha [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.12.2016 р.

Мистецтвознавство

UDC 78.071

Androsova Dariia
D.Sc. in Arts, associate professor of
Odessa National A.V. Nezhdanova
Academy of Music
dashaelena@gmail.com

SYMBOLIST AND ORCHESTRA-MIMETIC INSTALLATIONS OF MUSICAL CREATIVITY OF THE XX CENTURY IN THE PROJECTION TO PIANISTIC ART

Purpose of Article. The purpose of the research is to prove natural character of "clavierization" of piano playing in contrast to orchestral theatricality of Liszt's academic tradition by focusing on aestheticism of symbolistic ("neo-symbolic") tradition of pianistic art, "reconciling" the opposition of the confrontation and the traditionalism of the 1920s – 1970s. **Methodology.** The methodology of the study consists of such methods as comparative, logical, method of interpretation and historical and analytical generalization, which in combination with the intonation approach (B. Asafiev) have created the basis of comparative, cultural and art-criticism approach for solutions of musical-hermeneutic characteristic of piano art transformation in XX century. **Scientific novelty.** The scientific novelty consists in independence of theoretical idea of stylistic music autonomy among the art directions of XX century and piano performing art as its musical component. **Conclusions.** By the end of the twentieth century there was approved the interpretation line of the piano, declared in pre-symbolic – symbolic period of the modern style formation and which turned out to be deeply radical in transforming the piano technique. It caused some new instrument design solutions in general (power to the timbre transformations that correlate with the organ). Thus, experience of pianistic creativity opposed clavier radicalism in relation to the classical piano orchestra-"piano wires", in comparison with which "drum" coming from the practice of jazz piano, implemented in piano technique is very weak antithesis of pianistic tradition as a primitivistic "simplification". In the case of "clavierization" we are entering a new level of performance of complex motor-timbre qualities of sound, which does not exclude the traditional orchestrality – but absorbs it as one of the manifestations of the clavierization.

Keywords: symbolism, orchestral piano imitation, clavier type piano play, art of piano playing.

Андросова Дарія Володимирівна, *доктор мистецтвознавства, доцент, в.о. професора Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*

Символістські та оркестрально-міметичні установки музичної творчості ХХ ст. у проекції на піаністичне мистецтво

Мета дослідження – обґрунтувати закономірний характер "клавіризації" фортепіанної гри на противагу оркестральній театральності лістівської академічної традиції за допомогою зосередження на естетизмі символістської ("неосимволістської") лінії піаністичного мистецтва, що примирює протистояння авангарду і традиціоналізму 20-70-х років ХХ ст. **Методологію** дослідження склали такі методи, як порівняльний, логічний, інтерпретації, історико-аналітичного узагальнення, які в поєднанні з інтонаційним підходом (Б. Асаф'єв) сформували підґрунтя компаративного, культурно-мистецтвознавчого підходів для висновків музично-герменевтичної властивості трансформації піаністичної творчості ХХ ст. **Наукова новизна** дослідження полягає в самостійності теоретичної ідеї стильової автономії музики серед напрямів мистецтва ХХ ст. і фортепіанного виконавської творчості як його музичної складової. **Висновки.** До кінця ХХ ст. стало апробованим трактування фортепіано, заявлене ще в досимволістський/ символістський період становлення модерну, що виявилося глибинно радикальним у перетворенні фортепіанної техніки. Це породило нові конструктивні рішення інструмента в цілому (електроінструмент з тембральними перетвореннями, співвідносними з органними). Так досвід піаністичної творчості протиставив радикалізм клавірності щодо класики фортепіанної оркестральності-"рояльності", в порівнянні з якою "ударні", що йдуть від практики фортепіанного джазу, впроваджені в фортепіанну техніку, виявляються досить слабкою антитезою піаністичній традиції як примітивістське "спрощення". У разі ж "клавіризації" ми виходимо на новий рівень представлення складних тембрально-моторних якостей звуковидобування, які аж ніяк не виключають традиційну оркестральність, а поглинають її як один із проявів клавірності.

Ключові слова: символізм, оркестральний мімезис фортепіано, клавірний тип фортепіанної гри, мистецтво фортепіанної гри.

Андросова Дарья Владимировна, *доктор искусствоведения, доцент, и.о. профессора Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой*

Символистские и оркестрально-миметические установки музыкального творчества XX века в проекции на пианистическое искусство

Цель исследования – обосновать закономерный характер "клавиризации" фортепианной игры в отрицание оркестральной театральности листовской академической традиции посредством сосредоточения на эстетизме символистской ("неосимволистской") линии пианистического искусства, "примиряющего" противостояние авангарда и традиционализма 20–70-х годов XX в. **Методологию** исследования составили такие методы, как сравнительный, логический, интрепретации, историко-аналитического обобщения, которые в сочетании с интонационным подходом

© Androsova D., 2017

(Б. Асафьев) стали основой компаративного, культурно-искусствоведческого подходов для выводов музыкально-герменевтического свойства трансформации пианистического творчества XX в. **Научная новизна** исследования заключается в самостоятельности теоретической идеи стилевой автономии музыки в ряду направлений искусства XX в. и фортепианного исполнительского творчества как его музыкальной составляющей. **Выводы.** К концу XX века стала апробированной трактовка фортепиано, которая была заявлена еще в предсимволистский/ символистский период становления модерна и оказалась глубинно радикальной в преобразовании фортепианной техники. Это породило новые конструктивные решения инструмента в целом (электроинструмент с тембральными преобразованиями, соотносимыми с органными). Так опыт пианистического творчества противопоставил радикализм клавирности по отношению к классике фортепианной оркестральности-"рояльности", в сравнении с которой "ударные", идущие от практики фортепианного джаза и внедренные в фортепианную технику, оказываются весьма слабой антитезой пианистической традиции как примитивистское "упрощение". В случае же "клавиризации" мы выходим на новый уровень представления сложных тембрально-моторных качеств звукоизвлечения, которые отнюдь не исключают традиционную оркестральность, а поглощают ее как одно из проявлений клавирности.

Ключевые слова: символизм, оркестральный мимезис фортепиано, клавирный тип фортепианной игры, искусство фортепианной игры.

The relevance of the topic is defined by the practice of music of our days, in which the obvious are those "neo-symbolic" style indicators that E. Markova [11] associates with post-avant-garde. They widely open the way for the revival of pianistic salon art not in demand in the twentieth century, in the time of promotion of ideas of triumphant totalitarianism and democracy and mass-cultural musical expansion. At present, the principles of piano playing of F.Chopin and A. Scriabin are reviving, pushing aside academic theatre pressure of philharmonic clavierband: now even pianists on such a scale as M. Pletnev and M. Argerikh focus on ensemble performances, obviously "chamberizing" their abilities as soloist artists.

The aim of this study is justification of the natural character of "clavierization" of piano playing in denial of orchestral theatricality of Liszt's academic tradition by focusing on aestheticism of symbolistic ("neo-symbolic") tradition of pianistic art, "reconciling" the opposition of the confrontation and the traditionalism of the 1920s – 1970s. Accordingly, the main objectives of the work are the following: 1) generalization of the data on manifestations of avant-garde trends in different arts of the previous century and highlighting the selectivity of music focusing on the ideal of expression, especially in the performing component; 2) tracing the paradigmatic line of extra-orchestral pianism in the art of the twentieth century, basically indicated in the symbolism of the beginning of the previous century and neo-symbolism of its completion, in early 2000s.

Methodological basis is intonation approach of the School of B. Asafieva [2] in Ukraine, including the works of A. Sokol [16], V. Shulgina [19], E. Markova [10], in which stylistic comparative characteristics of various manifestations of art and analytical generalizations of practice observations constitute extensive material for drawing conclusions of musical and hermeneutic character. The target of the research is the art of the twentieth century and the research subject is pianistic expression in its orientation to the clavier prosymbolic illusory of piano playing expressiveness. Scientific novelty is independence of the theoretical ideas of stylistic autonomy of music in a row of the art trends of the twentieth century and piano performing art as a musical component. The practical value is the enrichment of the materials of the course of history of music and performing arts in universities and in specialized secondary schools in this field.

The multiplicity of directions of the twentieth century has become a textbook position in the characterization of its stylistic qualities (see primitivism-neo-folklorism, symbolism, fauvism, cubism, expressionism-neo-expressionism, futurism, neo-classicism-neo-baroque, verismo-neo-realism, exoticism, surrealism, abstractionism, absurdity, minimalism ...). Thus, by the end of the previous century, from the height of post-modernism of the 1970s – 1990s, certain duality appeared: traditionalism (connecting romantic-symbolist-fauvist-verisimo and other style "shades" of academic directions) – and atraditionalism of modern-avant-garde (primitivism, expressionism –neo-expressionism). In recognition of these alternatives there was identified a "middle" stylistic group of neoclassical –neo-baroque and minimalist methodology, claiming on the "reconciliation" of stylistic and specific polarizations of art of the twentieth century [see specially 1, 39-40].

The attitude on the irregularities of detection of the trends mentioned in various arts and types of creativity seems aprioristic, especially since the previous century was marked by two types of art specific to it: cinematography (art – the brainchild of the century of scientific and technological revolution) and architecture of "clean lines and planes" ("architecture without décor" [17, 7]). Thus, "the physical reality of the film" (according to S. Kracauer [9]) as a "moving picture" is quite susceptible to anti-aesthetics of expressionism (including "horror"), although this direction has been realized in the graphic area the richest and the most diverse way. However, findings of impressionism-symbolism are rare in this form of art (except the French cinematography of the 1920s and Russian cinematography in France in the same period [14, 191-193]).

As for the "tectonics" of architecture, there expressionistic "anti-aesthetics" triggered partially in "production gloominess" of structures by the representative of German-Austrian Werkbund'a 1900s and in technocratic demonstrations of pop art of the 1950s – 1960s. Thus, constructive neoclassical thinking has defined the leading idea of "endless" planes and lines in a leading field of architectural modern avant-garde as constructivism of geniuses of the previous century S. Le Corbusier and O. Niemeyer.

Musical manifestations of all the above and other styles and trends are quite problematic in the fullness of their projections. Thus, of course, in musical sphere, which is perfectly structured, and in which, even

according to the observations of Pythagoras, and then the Holy Fathers of the Church, there is no place to "brute matter", rule "disasters" and the celestial concepts as such [5, 25-27, 239]. "Neobarbarism" primitivism, expressionism, futurism brings to sonoristic "reification" of musical tone ideality (Sprächstimme by A. Schoenberg in opera, the cluster technique and percussion of K. Orff, "sound spot" of E. Varèse, J. Xenakis, K. Penderecki 1960–1970, etc.)... In fact, in correlation with the primitiveness there have been identified a powerful mass culture formation as jazz and later rock.

However, quantitatively and qualitatively, in musical creativity the style of the "third force" prevailed – neoclassicism, neo-baroque (as well as other areas reconstructing the forgotten tradition of the trend, terminology perceptible due to the name prefix neo- reconstructing the quality-sense – neo-renaissance, neo-romanticism, neo-gothic etc.) .

Leading composers of the twentieth century are I.Stravinsky, S.Prokofiev, B.Bartók, A. Honegger, B. Britten, D.Shostakovich and many others, correlated with the "neo-classical core" of their work, F. Poulenc ("romanticism of the twentieth century" – "French Schubert of the twentieth century"), O. Messiaen ("neo-romanticism – neo-impressionism" of the author of "Turangalila" and "Twenty views on the baby Jesus") etc. In other art forms these directions if they exist, do not make such a powerful and consistent manifestation, like in music.

In the field of pictorial arts and visual arts in general, surrealism was very productive – the names of Picasso of 1930-s, H. Mirren, S. Dali and others demonstrate the fullness of creative manifestation of relevant ideas-designs. Surrealism is noticeable in poetry, etc. Thus, in music this trend is "perceptible" except with reference to the stylistic and literary edge of verbally or decoration-stage components ("Parade" Satie – according to "cubist-surrealist" decorations by Picasso, surrealism of R. Char in "neo-expressionism" composition "Hammer without a master" by Pierre Boulez etc.).

Moreover, it is impossible to distinguish cubism itself in music but in the painting of genius Picasso of 1910s, it was a very fruitful and colorful layer of creativity. In addition, if "Parade" of E. Satie assumed scenery "in the style of Picasso", it does not mean cubist principle of the composer's music in this ballet. Probably in this case the repeatedly said principle of "primary symbols" of human mind worked, according to which in music there are available "circles-points", line [5, 25-28], – but not rectangles- quadrates symbolizing the "brute matter" (from Pythagoras to symbolists): cubism in music "failed".

Expressionism gave birth to dodecaphonic seriality in Schoenberg's creative activity and other variants of serial thinking (including 9-10 sonorous seriality of Scriabin and others) – seriality is also "overcome", as the latter reconstructs the principle of "vertical variations" of Gothic polyphony of which specifically Schoenberg wrote, that implied Scriabin, rushing to the mysterial installations of his writing. Another example – futurism that inspired geniuses of the Italian art of the twentieth century (G. Severini, U. Boccioni, L. Russolo.), Russian, Italian and other national poetry (V. Khlebnikov, V. Mayakovsky, D. Harms, G. Mistral, F. Marinetti, N. Guillen and others). In music, this trend can be attributed to the name of E. Varèse, although his "impressionistic original" creates stylistic moments hardly correlated with the methodology of pictorial and literary style detection.

The mentioned non-uniformity of display of style-trends in different kinds of art has long been recognized in the theory of art and aesthetics – at least according to special orientation on the specifics of artistic activity: Baroque – on style in architecture and sculpture in their interpenetration, classicism – on literature and theater and imitative sphere, romanticism – on music as declaration and literature as a reality, impressionism – on painting, symbolism in the "musical" poetry etc.

However, in music sphere as such, developed in the complex interaction of composing and performing "division of work" in the process of creation of artistic integrity of works, interspecific spread of styles-trends considered above is complicated by the unevenness of the detection of the latter in artistic performance itself. Moreover, above all, there are pointed out "performing initiated" styles (romanticism, minimalism) and those in which the composer's will is decisive expression quality (classicism – neoclassicism ...; see requirement of I. Stravinsky "not interpret" his music but just "perform" [see about this 8, 28]).

The aesthetics of performance, addressing the ethics of the Ministry to the genius and the One who inspires the most ingenious, "repress" destructive moments in styles-trends more rigidly than that observed in the composer's creative activity. Analysis of the creative work of outstanding artists of the last century (in this case we take into account only pianists, regardless plural analogy in other forms of instrumental and vocal performance) shows that expressionism is quite diversely expressed in the composer's creativity. However, in the performing aspect it does not receive the fullness of existence, even when it comes to the execution of the classicists of expressionism.

Dynamic-rhythmic rigidity of G. Gould performed by P. Hindemit and other artists of the twentieth century may be associated with expressionism, – but "Bach-manner" even voluntarily is "clavecin" interpreted (the elements of Schoenberg "theory of escape" in relation to the means of performance expression!) clearly "outweigh" to the neo-classical method. The latter, as if "absorbed" a mechanism of futurism and expressionism, but "anti-aesthetics" of Schoenberg "emancipation of dissonance" is not specifically implemented in performance (see below).

From the twentieth to the twenty-first century there is developing and being tested the minimalism, covered the different kinds of arts and richly blossomed in the music sphere [see in the original author's work, 1], including exciting performances of piano works of F. Rzhevsky, T. Riley, S. Reich and others. Minimalism in music, according to observations of number of authors, significantly differs from minimalism in visual

arts, especially by the fact that it clearly shows ecstatics. In addition, the latter is a characteristic of mystical, religious acts. Accordingly, minimalism has the potential of "penetration" into the performance of classical works, which have been developed in the European tradition on the spiritual basis [1, 121-129].

In the twentieth century, even if the activity lines of the mentioned creative types of a composer-performer in the face of S. Rachmaninov, S. Prokofiev, B. Bartók, G. Enescu, O. Messiaen and others are combined, performing principle in the representation of music of different epochs and generations still formed in their art something separate and stylistically independent in relation to the performing of their own works. This principle is hypertrophied in the art of Rachmaninov and Bartok, who represented their works very freely in relation to their own musical scores, as opposed to the performing compositions of other authors (it is told about specifically in the work of E. Markova [10, 72-73], T. Zakharchuk [7, 18-23].

Life has demonstrated that traditionalism-academism, in performing of the works of the twentieth century had a far greater significance than in the composer's works: most outstanding artists – academics or "neo-classicists", while the most talented among the composers gravitated to the "avant-garde". Aestheticism and moral alignment position of the performer opposes unconditional refraction of anti-aestheticism of expressionism, primitive brutality – "neo-barbarism". Carriers of appropriate aesthetic ideas, Bartok, Prokofiev, uniquely implemented these stylistic principles in composer's activity and in playing: "barbarisms" of Bartok's compositions "corrected" by soft ("moderately romantic") pianistic style of performance, including his "Allegro Barbaro", Prokofiev's "toccata brutalism" of piano "drums" moderates by prevalence of symbolist lyrical tone in his compositions.

Stylistic ambiguity observations of the twentieth century and "poly-stylistics" of the late XX – early XXI centuries have special interpretation in performing and, in particular, piano creative activity. The ambiguity of the musical projection of a number of areas, including art anti-aestheticism of expressionism, richness of primitivist version (futurism, neo-folklorism, minimalism etc.) of their music discoveries, etc. is associated with more pronounced selectivity line for the selection of performing style preferences with respect to the music of the given period. Unconditionally, a decisive factor of binding style of the performing musician is repertoire selection – and in this respect, the vast majority of masters are configured for performance of classical or traditionalist's music of the twentieth century. Other (A. Lyubimov, J. Loriot, etc., specializing in the performance of avant-garde) are the exception rather than the pattern of professional repertory pianists outputs.

The global scenario is distinguished by musicians whose stable reference points are the actual attraction to modern repertoire – and more often it is the composers, often finding "their" own performers: P. Pierce for B. Britten, D. Duvall for F. Poulenc, F. Lyps for S. Gubaidulina, J. Loriot for O. Messiaen, C. Berberian for L. Berio, P. Kochanski for K. Szymanowski and others. In Ukraine, many composers have specifically focused on the possibility of such bayanists virtuoso as V. Murza and I. Ergiev of whom there was defined a special stylistic role of "modern-bayan" theoretically comprehended by them in the thesis [6]. In the piano performance works there was a clear symbiosis of composer-pianist activity, due to the traditions of musical education of the nineteenth century there was formed so called fortepianocentrism of performance preparation of composers. And if S. Richter became a steady promoter of works of S.Prokofiev, the author of "Visions fugitives" created a performing tradition of sound realization of the compositions written by him. Dedication of individual pianists exclusively to modern avant-garde music, as represented by the aforementioned A. Lyubimov was rather rare.

Much more common was the position of R. Casadesus, A. Rubinstein, G. Gould, S. Richter, J. Ogdon, M. Argerich, Chinese Li Yundi, and many others, whose classical-romantic repertoire was combined with exaggerated attention to the music samples of the twentieth century. Therefore, mostly romantic repertoire of the first two of these pianists R. Casadesus and A. Rubinstein were organically combined with devotion to compositions of such masters as M. Ravel and K. Szymanowski and etc.

For G. Gould they usually call two authors I.S. Bach and A. Schoenberg as the epicenter of the repertoire selection, though along with the play of the first there are famous Gould's interpretation of W. Mozart, and L. Beethoven and many authors of the nineteenth century, and, in addition to Schoenberg, the great pianist paid tribute to the genius A. Scriabin and others. Similarly, the richest classical repertoire of S. Richter and J. Ogdon based on the coverage of dear to their hearts in the XXth century authors such as S. Prokofiev, A. Scriabin and others. Besides it should be noted, these modern stylistic repertoire corrections in the art of the great pianists were not indifferent to the general performing stylistic choice, often forming their innovation as the interpreters of the classics.

A special page of piano style preferences is devoted to the masters who, like V. Sofronitsky, B. Michelangeli, his pupil M. Pollini, as well as A. Brendel, M. Pletnev, etc, created their repertoire based on the classical piano literature of XVIII-XIX centuries, but it turned out to be bearers of the actual intonation [4] in the sound, contributing to the development of such richly presented trend in the music as neo-classicism.

Piano works of C. Debussy played by the composer himself, performing works of such masters as A. Scriabin, S. Rachmaninov, I. Paderewski, G. Gershwin, S. Prokofiev, B. Bartók etc. are indications of consistent performance in formation of stylistic qualities in the field of piano performing art. And summing up of their total contribution, based on the repertoire preferences and realities of pianistic actual intonation, allows to establish their more consistent aesthetics in the selection of areas of the twentieth century than it is demonstrated by the composers who, as noted above, treated the trends of atraditionalistic substantiation of musical expression within presentation of modernist avant-garde music very selectively.

Noteworthy is the absolute dominance in the piano style of the twentieth century of symbolist-impressionist, primitivist-sonorous and neoclassical style principles, which are implemented in a rather complicated intersection in specific creative positions of a great musician. At the same time common to atraditional (antitraditionalistic) features of the play are a special kind of agogical duality – emphasis on avocal-motor (Casadesus, Pollini, Gould) and drum-rhythmic (Prokofiev, Gershwin, Prokofiev) parties of piano expressiveness.

It is clear that in the nature of a separate artistic personality mentioned a-traditional and traditionalistic stylistic features are combined – see the play by M. Argerich, S. Richter, V. Sofronitsky, etc. The specified atraditional, up to antitraditionalism indicators characterize the play by G. Gould most fully: it is difficult to find greater concentration of pianistic music reforming of the XX – early XXI century. Specifically on the example of his work, there is the main distinguished stylistic tendency of pianistic modern-avant-garde of the last and current centuries: the gap between universal orchestral classical piano music – in favor of its clavier symbolization.

So, the living breath of piano performing activity of the XX – beginning of XXI centuries indicates current correction of innovation concepts, which are habitually associated with the modern-avant-garde of the 1920s – 1960s (see famous confrontation of A. Schoenberg – I. Stravinsky in the concept of the music of the first half of the twentieth century by T. Adorno [20]) and in course of the ideas of which pro-symbolic oriented modern basis of early XX century looks as stated by representatives of the Six in his Manifesto [18, 161], like something "vaguely-weak" break from the romantic tradition.

An essential theoretical tool in understanding of the general upgrade paths of art renovation of the twentieth century and piano technique is the concept of R. Reti, in which he oppose Schoenberg – Debussy, Stravinsky but not in parity with the famous Second Viennese School, and in the categorical leadership in creating a total thinking stereotype of the twentieth century, which he defined as pantonality [13].

Such combined modernist avant-garde positions in understanding of the overall style paradigm of the twentieth century were defended by S. Skrebkov – in the form of "The Rite of Spring" by Igor Stravinsky and it should be noted, not the neoclassical Stravinsky, who was in the center of attention of Adorno in the monograph of S. Druskin, but Stravinsky of "Russian" period [15, 430-435], that is, in its stylistic correlation of his fauvism – with melodic "pantonality" of Debussy by Reti.

Basic indicators of symbolism in relation to the avant-garde and post-avant-garde generally are traced in the history of art of the last century, when the position of Italian "hermeticists" (G.Ungaretti, E. Montale) became one of the components of stylistic alignment of the twentieth century. In the conditions of activity of the "New Youth" of 1920s, they remained faithful to symbolist way of thinking. The whole concept of symbolist "dreams" nourished "vantgarde as utopian culture" [12], including the "technocratic utopia" of architecture of the twentieth century.

Approbation of this approach is the studies on the piano works of representatives of Ukrainian avant-garde of the 1960s. E. Basalaeva in her work generally concludes on "clavier proteanism" [3, 147] as a transformation of the existing piano technology of the twentieth century of Ukrainian composers, a position of which the author deduces from the principles of pianism of such "opinion leader" of the world of avant-garde as O. Messiaen. The introduced term of piano "clavier proteanism" captures the polystylistic tendency of performing style that breaks with the strictly orchestral principle of pianistic art bequeathed by post-Beethoven romantic pianism. The mentioned author summarized the following way:

"Converting piano into the revival of clavier character of ancient instruments is evident – in the actual use of the electric instrument, which have the ability to convert timbre, connecting the organ and clavecin-chembalo effects. Thus, the mechanics of the updated instruments fixes the proteanism, which has been discussed in the connection with expansion in clavier piano sonorities relying on the traditional mechanics of the given instrument. Yamaha instruments, containing clear plucked-chembalo sounds, became a kind of stage in progress of clavier character in piano playing"[3, 147-148].

Thus, by the end of the twentieth century there was approved the interpretation line of the piano, declared in presymbolic – symbolic period of the modern style and which was deeply radical in transforming the piano technique, which generated new design instrument solutions in general (electric instrument with the timbre transformations that correlate with the organ). Thus, experience of pianistic creativity opposed radicalism to clavier – in relation to the classic of "orchestra – grand piano", in comparison with which "drum" coming from the practice of jazz piano, implemented in piano technique is a very weak antithesis to pianistic tradition as a primitivistic "simplification".

In the case of "clavierization" we are entering a new level of performance of complex motor-timbre qualities of a sound, which do not exclude the traditional orchestrality – but absorb it as one of the manifestations of this clavierization.

Література

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці : уч. посіб. для вузів мистецтв / Д. Андросова. – Одеса: Астропринт, 2008. – 126 с.

2. Асафьев Б. (Игорь Глебов) Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Москва – Ленинград : Музыка, 1971. – 379 с.

3. Басалаева Е.А. Стилистически-тембральный плюрализм фортепиано в камерно-инструментальном творчестве украинских композиторов поколения 1960-х годов : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Е.А. Басалаева. – Одеса, 2012. – 166 с.

4. Вєркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Т. Вєркіна. – Одеса, 2008. – 16 с.

5. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – Москва : Золотой век, 1995. – 289 с.

6. Єргієв І. Український "модерн-баян" як феномен світового мистецтва : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / І. Єргієв. – Одеса, 2006. – 18 с.

7. Захарчук Т. Метафоричность как художественный принцип интерпретации музыкального произведения / Т. Захарчук // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. – Луганськ, 2008. – С. 331–339.

8. Корыхалова Н. Интерпретация музыки / Н. Корыхалова. – Ленинград : Музыка, 1979. – 272 с.

9. Кракауэр З. Природа фильма : реабилитация физической реальности / З. Кракауэр. – Москва : Искусство, 1974. – 421 с.

10. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. – К. : Муз. Україна, 1990. – 182 с.

11. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. // Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий. – Одесса, 2006. – Кн. 1. – С. 76–128.

12. Ораич Толич Д. Авангард как утопическая культура / Ораич Толлич Д. // Russian Literature. – North Holland, 2001. – С. 287–306.

13. Рети Р. Тональность в современной музыке / Р. Рети. – Ленинград : Сов. композитор, 1967. – 67 с.

14. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.4. Европа после первой мировой арабьянов / Ж. Садуль // Пинакотека. – 1998. – № 4 – С.4–11.

15. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – Москва : Музыка, 1973. – 447 с.

16.Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ мира и исполнительский стиль / А.В. Сокол. – Одесса : Моряк, 2007.

17.Тасалов В. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества / В. Тасалов. – Москва : Наука, 1979. – 385 с.

18. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон; изд. 2-е, доп. и перераб. – М. : Музыка, 1970. – 576 с. – Петух и Арл. – С. 161.

19. Шульгіна В. Музична україніка: інформаційний і національно-освітній простір : автореф.дис. … доктора мистецтвознав. : 17.00.01 / В. Шульгіна. – Київ, 2002. – 41 с.

20. Adorno T. Philosophie der neuen Musik / T.Adorno. – Frankfurt am Main, 1978. – 200 s.

References

1. Androsova, D. (2008). Minimalism in music: a training manual. Arts for high schools. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

2. Asafiev, B. (1971). (Igor Glebov) Musical form as a process. Moscow – Leningrad : Muzyka (Music) [in Russian].

3. Basalaeva, E.A. (2012). Stylistically-timbral pluralism of piano in chamber-instrumental works of Ukrainian composers of generation of 1960s. Doctor's thesis. Odesa [in Russian].

4. Verkina, T. (2008). Actual intonation as performing problem. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].

5. Gudman, F. (1995). Magic symbols. Moscow: Zolotoy vek [in Russian].

6. Ergiev, I. (2006). Ukrainian "modern-bayan" as a phenomenon of world art. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].

7. Zakharchuk, T. (2008). Metaphoric as an artistic interpretation of the principle of a musical work. Problems of the modern age: Culture, Art, Pedagogics. Lugansk [in Russian].

8. Korykhalova, N. (1979). Music interpretation. Leningrad: Muzyka (Music) [in Russian].

9. Kracaue S. (1974). The nature of the film: the rehabilitation of the physical reality. Moscow : Iskusstvo [in Russian].

10. Markova, E. (1990). Intonation of musical art. Kyiv: Muz. Ukraine [in Russian].

11. Markova E., Kholopova V., Kanaris L., Taranets S. (2006). Neoeuropocentrism и neosymbolism of the beginning of the XXI century. Neoeuropocentrism: musical culture at the turn of centuries. Odessa [in Russian].

12. Oraich Tolich, D. (2001). Avantgarde as a utopian culture. Russian Literature. NorthHolland [in Russian].

13. Reti, R. (1967). Tone system in modern music. Leningrad : Sov.composer [in Russian].

14. Sadul, D. (1998). General History of Film. V.4. Europe after the First World War Arabianov. Pinakoteka, 4, 4–11 [in Russian].

15. Skrebkov S. (1973). Artistic principles of musical styles. Moscow: Music [in Russian].

16. Sokol, A.V. (2007). Performing remarks, the image of the world and performing style. Odessa : Moriak [in Russian].

17. Tasalov, V. (1979). Essay on the aesthetic ideas of architecture capitalist society. Moscow : Nauka [in Russian].

18. Schneerson, G. (1970). The French music of the twentieth century. Ed. 2nd, addited and revised. Moscow : Music [in Russian].

19. Shulgina, V. (2002). Music Ukrainika: information and national educational space. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

20. Adorno, T. (1978). Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main [in German].

Стаття надійшла до редакції 08.12.2016 р.

УДК 78.071.2

Бермес Ірина Лаврентіївна
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри методики музичного
виховання і диригування Дрогобицького
державного педагогічного університету
ім. Івана Франка
irunabermes@ukr.net

ЖІНКА-ДИРИГЕНТ: СПРОБА ХАРАКТЕРИСТИКИ УСПІШНОСТІ

Мета роботи. Оскільки у музикознавчій, зокрема хорознавчій, літературі не акцентовано на творчій постаті жінки-диригента, то у статті зроблено спробу охарактеризувати психологічні чинники, котрі впливають на її успішність, тобто вирізнити детермінанти успішності жінки-диригента. **Методологія** дослідження пов'язується з використанням методу теоретичного аналізу та синтезу, інтеграції результатів аналізу. **Наукова новизна.** У статті окреслено успішність як еталон професійної діяльності, сферу самореалізації, рівень творчого потенціалу жінки-диригента; виокремлено фактори її успішної диригентської практики, зокрема мотивацію досягнення успіху, ціннісні орієнтації, художньо-естетичні потреби, комунікабельність, стійкість психіки, самоконтроль тощо. **Висновки.** На сучасному етапі спостерігається пожвавлення інтересу представниць "слабкої" статі до диригентської професії. Жінки не тільки очолюють хорові й оркестрові колективи, а й вельми часто успішно керують ними, створюючи оригінальні та переконливі інтерпретаційні версії музичних творів. Перспектива співпраці з професійними виконавськими колективами, наявність комплексу музичних здібностей, знань, умінь і навичок, особистісних рис, необхідних для успішної творчої діяльності, активна життєва позиція, прагнення до самореалізації, самоактуалізації підносять значущість жінок-диригентів в українському культурному просторі.

Ключові слова: жінка-диригент, успішність, професійна діяльність, характеристика, психологічні фактори.

Бермес Ирина Лаврентьевна, *доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой методики музыкального воспитания и дирижирования Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко*

Женщина-дирижер: попытка характеристики успешности

Цель работы. Поскольку в музыковедческой, в частности хороведческой, литературе не акцентировано внимание на творческой фигуре женщины-дирижера, то в статье сделана попытка охарактеризовать факторы, которые влияют на ее успешность, то есть выделить детерминанты успешности женщины-дирижера. **Методология** исследования связывается с использованием метода теоретического анализа и синтеза, интеграции результатов анализа. **Научная новизна.** В статье определена успешность как эталон профессиональной деятельности, сфера самореализации, уровень творческого потенциала женщины-дирижера; выделены факторы ее успешной дирижерской практики, в частности мотивация достижения успеха, ценностные ориентации, художественно-эстетические потребности, коммуникабельность, устойчивость психики, самоконтроль и т. п. **Выводы.** На современном этапе наблюдается оживление интереса представительниц "слабого" пола к дирижерской профессии. Женщины не только возглавляют хоровые и оркестровые коллективы, но весьма часто успешно управляют ими, создавая оригинальные и убедительные интерпретационные версии музыкальных произведений. Перспектива работы с профессиональными исполнительскими коллективами, наличие комплекса музыкальных способностей, знаний, умений и навыков, личностных черт, необходимых для успешной творческой деятельности, активная жизненная позиция, стремление к самореализации, самоактуализации преподносят значимость женщин-дирижеров в украинском культурном пространстве.

Ключевые слова: женщина-дирижер, успешность, профессиональная деятельность, характеристика, психологические факторы.

Bermes Iryna, *D.Sc. in Arts, professor of the methodology of music education and conducting, Drohobych Ivan Franko State Pedagogic University.*

A female conductor: an attempt to characterise success

Purpose of Article. As in music literature, namely Choral Studies, a female-conductor is not well researched, the article makes an attempt to characterize psychological factors and determinants, which affect her success. **Methodology.** The methodology of the research is connected with the usage of the theoretical analysis and synthesis method, the integration of the analysis results. **Scientific novelty.** The article deals with success as a model of professional activity, the sphere of self-realization, the level of woman-conductor's creative potentiality. The author distinguishes the factors of her successful conducting practice, particularly the motivation for achieving success, value orientations, artistic and aesthetic demands, social skills, steady mind, self-control etc. **Conclusions.** Nowadays, we can observe the growing women interest to a conducting career. Women are not only good choir leaders. They also well directors who create original and convincing versions of musical compositions. The prospect of working with professional choirs, possession of a whole set of musical knowledge, aptitudes, habits and skills, personal qualities necessary for successful creative activity, active life position, striving for self-realization and self-actualization make the women's role in Ukrainian culture significant.

Keywords: female conductor, success, professional activity, characteristics, psychological factors.

© Бермес І. Л., 2017

Не секрет, що керувати хором чи оркестром – справа вельми непроста, оскільки сучасні колективи добре укомплектовані професійними виконавськими кадрами, амбіційними, креативними, здатними до прочитання й інтерпретації найскладніших партитур. Як правило, за диригентським пультом сьогодні превалюють чоловіки, хоча маємо чимало прикладів, коли успішними керівниками були та залишаються жінки – П. Щуровська-Россіневич, Е. Скрипчинська, Е. Виноградова, С. Фоміних, Л. Бухонська, Л. Байда, Ю. Ткач, Н. Селезньова, О. Линів, О. Мадараш, І. Стасишин, Н. Пономарчук та ін.

Питання успішності є міждисциплінарним. У психологічній науці воно розроблялося в гуманітарній та когнітивній площинах у працях А. Бандура, А. Маслоу, К. Роджерса, індивідуальній – А. Адлера. Почасти успішна діяльність була предметом уваги філософів. Так, волю, вольові риси особистості як складові успішності виокремлювали в своїх працях Аристотель, Платон, І. Кант, Г. Гегель, Ф. Ніцше, Ю. Габермас, З. Фройд та ін.

Різні аспекти психології художньої творчості розглядалися зарубіжними й українськими вченими, зокрема Б. Ананьєвим, М. Бліновим, Л. Виготським, О. Костюком, О. Кривцуном, О. Леонтьєвим, Є. Назайкинським, Г. Побережною, Б. Тепловим та ін. Утім, про психологічні особливості диригентської діяльності в них не йшлося. Натомість ці питання отримують висвітлення в працях Л. Бочкарьова, А. Готсдинера, В. Петрушина (характеристика диригентських здібностей), Г. Єржемського (мануальна техніка, професійне піднесення диригента), Р. Кофмана (психологічні особливості підготовки диригента), В. Ражникова (психологічні аспекти диригентського виконавства й інтерпретації). Психологічні чинники диригентського мистецтва в міру необхідного окреслюють у своїх дисертаційних дослідженнях Г. Макаренко, Н. Селезнева, Ю. Пучко-Колесник, Ю. Лошков та ін.

Особистість диригента та специфічність його діяльності були в полі зору композиторів, диригентів, педагогів Г. Берліоза, Р. Вагнера, Ф. Вейнґартнера, Л. Гінзбурга, О. Іванова-Радкевича, М. Канерштейна, М. Колесси, К. Кондрашина, М. Малька, І. Мусіна, Ш. Мюнша, А. Пазовського, Н. Рахліна та ін. Проте науковці не акцентували увагу на постаті жінки-диригента і не робили спроби виокремити успішність як важливу складову її діяльності. Тому мета статті зводиться до вирізнення детермінант успішності жінки-диригента в психологічному аспекті.

Побутує думка, що керувати виконавським колективом жінці-диригенту – завдання не з легких із кількох причин. По-перше, їй треба об'єднати музикантів у злагоджений колектив, координувати їхні дії; по-друге, здійснювати контроль не тільки над виконанням поставлених перед хором чи оркестром завдань, а що більш важливе – над своїми емоціями; по-третє, знайти оптимальний варіант інтерпретації музичного твору, з урахуванням жанрово-стильових особливостей, історичного контексту, композиторської концепції опусу тощо. Для цього недостатньо бути тільки професіоналом високого штибу, тут треба володіти ще й рисами лідера. Якщо "професіоналізм", за О. Леонтьєвим, – це "сукупність психофізіологічних, психічних і особистісних змін, які проходять в людському організмі в процесі […] здійснення діяльності, що забезпечують якісно новий, більш ефективний рівень вирішення складних професійних задач" [9, 74], то "лідерство", як поняття багатопланове, включає як професійний, так і інтелектуальний розвиток, і прикмети емоційної сфери. Щодо професійного й інтелектуального рівня, то жінки-диригенти абсолютно не поступаються чоловікам, а от щодо емоцій, то вони значно випереджають їх, бо ж емоційна сфера – домінуюча для жінок, саме через неї представниці "слабкої" статі спілкуються зі світом, пізнають його. На цьому наголошують Д. Бест і Дж. Вільямс: жінки є "більш чутливими до вираження емоцій, ніж чоловіки" [10, 51]. На думку Г. Орме, жінки виявляють "вищий рівень емоційного інтелекту (емоційності, міжособистісних стосунків, соціальної відповідальності)" [14, 33].

І чоловікам, і жінкам притаманна емоційність (за Є. Онацьким, "емоційність – великий дар Божий, бо вона лежить в основі кожного мистецтва, кожної творчості"), втім спосіб її вияву в кожної статі має різну природу й інтенсивність. Ймовірно, відмінності в емоційній ділянці чоловіків і жінок можуть бути породжені певними гендерними стереотипами – "штучно створеним конструктом", здатним до видозмін, які б відповідали суспільним запитам; уявленнями "про риси і норми поведінки чоловіків і жінок" [7, 24], що спростовують чи стимулюють певну модель їхньої поведінки.

Професійна діяльність диригента (і мужчини, і жінки) – це свого роду полідіяльність, котра органічно поєднує в собі функції керівника, виконавця-інтерпретатора, педагога та психолога. Її можна розглядати і як метадіяльність (універсальна, "надпредметна" діяльність (за Г. Тахтамишевою), що породжує якісно новий "продукт" – озвучений музичний твір, "художній образ у звуковій формі" (за М. Моїсеєвою), який повинен вирізнятися своєрідністю інтерпретаційної версії.

Вчені слушно виокремлюють успішність як одну "з найбільш важливих характеристик будь-якої діяльності" [8, 14]. Відповідно до встановленої Є. Климовим класифікації професійної діяльності ("людина – природа", "людина – техніка", "людина – знакова система", "людина – художній образ", "людина – людина"), Л. Сапожникова вважає, що "диригентський фах можна віднести і до типу "людина – людина", тому що діяльність диригента неможлива без взаємодії з виконавським колективом, і до типу "людина – художній образ", оскільки завданням диригента є створення художньої […] інтерпретації музичного твору" [18, 11]. При цьому для грамотного "прочитання" партитури і хор, і оркестр повинні бездоганно володіти високим рівнем виконавської майстерності.

Успішність професійної діяльності диригента залежить від комплексу спеціальних і психологічних даних (К. Птиця вирізняє їх як "диригентська майстерність" та "внутрішній зміст індивіда"). До спеці-

альних віднесемо ґрунтовні загальні та музичні знання, професійні вміння та навички (високий рівень техніки диригування, читання партитури, методики практичної роботи з хором чи оркестром, знання природи людських голосів, музичних інструментів), здібності (музичні, організаторські, виконавські, педагогічні). До психологічних – вольові риси (цілеспрямованість, самовладання, витримка, терпіння, наполегливість, рішучість, сміливість, критичність), пізнавальні процеси (творча уява, увага, пам'ять, мислення тощо).

Більше того, диригенту необхідно створити умови для плідного творчого спілкування та порозуміння зі співаками чи оркестрантами (у стосунках із ними жінки вирізняються гнучкістю, ситуативністю, вмінням адаптуватися до обставин, що склалися), підпорядкування колективу своїй волі під час виконання музичного твору. Спілкування (обмін творчою інформацією між диригентом і колективом) – підсоння й необхідна умова диригентської діяльності, головна роль в якому належить особистості диригента, зокрема ціннісним орієнтаціям, які характеризують його професійну зрілість, рівень духовного розвитку. Вміння проявляти гнучкість, динамічність, такт у міжособистісних стосунках – важливі складові успішності жінки-диригента. Фахівці визнають, що жінкам вдається знайти порозуміння з колективом завдяки вмінню уникати конфліктних ситуацій, обирати делікатну лінію поведінки, виявляти повагу та шанобливе ставлення до виконавців, підтримувати з ними гармонійно-доброзичливі стосунки, проникатися їхніми запитами, вчасно відгукуватися на потреби, прагненню працювати в комфортній атмосфері тощо.

Успішність жінки-диригента можна розглядати як реалізацію нею своїх потенційних можливостей і як показник результативності її творчо-виконавської діяльності. Тобто, саме жінка може сповна реалізувати себе, передусім завдяки високій працездатності (як удома, так і на роботі), вмінню сконцентрувати увагу на конкретному музичному матеріалі, використати весь арсенал спеціальних музичних і загальних здібностей, у тому числі творчу уяву, стимульовану фантазією, волю, котрі допомагають повести за собою колектив виконавців. Прагнення жінки до самореалізації, збалансоване та гармонійне розкриття всіх граней її творчої особистості позитивно впливатиме на успішність – провідний критерій професійної діяльності (за Н. Аміновим).

Успішність корелюється з професійною майстерністю жінки-диригента. Покликаючись на Т. Гуру, "якщо майстерність – це характеристика людини як особистості, то професіоналізм – це функція переважно суб'єкта, його діяльнісних характеристик" [3, 108].

За О. Матеюком, "успішність – це […] неодноразово верифікований життєвий досвід, що формується завдяки позитивному мисленню і способу життя, основу якого складає мотивація досягти поставленої мети через цілеспрямовану діяльність, прагнення гармонійно розвиватися" [11, 1]. Психологічним критерієм успішності диригента є рівень домінування у нього мотивації (за А. Маслоу, для жінок характерна більша диференціація мотивів) до самореалізації як на етапі опанування, так і на стадії вдосконалення диригентської майстерності. Загалом мотивація в диригентській практиці націлена на розвиток творчої активності, піднесення професійного рівня виконання, генерування нових ідей тощо. Хоча вчені схиляються до думки, що мотивація досягнення успіху в чоловіків вища, ніж у жінок, це не заважає репрезентанткам диригентського мистецтва домагатися високих результатів у цій царині, передусім завдяки цілеспрямованості, організованості, послідовності, працелюбності тощо. С. Рубінштейн указує на високі критерії в мотивації людської діяльності: "Діяльність людини і дії, що входять до її складу, служать […] для задоволення не особистих, а суспільних потреб" [16, 465]. Успішність диригентської діяльності визначається рівнем засвоєння суб'єктом основних структурно-динамічних компонентів: мотивів, цілей і ресурсів. Щодо цілей, то психологічним критерієм успішності в цьому випадку є розширення репертуарного списку та реалізація творчих задумів у концертному виконанні; щодо ресурсів – ініціативність як особистісна риса, що виражається у внутрішньому спонуканні до озвучення нових творів різних стилів, жанрів і форм; працездатність як готовність диригента плодотворно музикувати в стресових ситуаціях (в умовах сцени).

Розмірковуючи про успішність, О. Матеюк наголошує: це "внутрішній стан особистості, до якого людина приходить поступово, за допомогою регулярної концентрації своїх ключових бажань, активних зусиль (дій) щодо їх втілення з метою досягнення рівноваги та гармонії" [11, 2]. На думку вченого, "активаторами процесу успішності в житті людини все частіше є її власні думки, слова, вчинки, ментальні настанови" [11, 9].

Зазначимо, що в психології не існує монолітної, експериментально підтвердженої теорії успішності особистості, незважаючи на те, що ця проблематика сягає давніх часів. Успіх – важлива складова людського життя (за В. Орловим, успіх та успішність корелюються як одиничне і загальне). Виходячи з цієї сентенції, можемо стверджувати, що для повноцінного розвитку особистості в соціумі потрібна динамічна рівновага двох констант: соціальної та біологічної. Перша розкривається в соціалізації особистості, котра прагне "злитися", з'єднатися з суспільством, аби засвоїти його норми та вимоги, друга – в бажанні бути визнаним, завдяки своїм діям, здобуткам.

Успішність чи неуспішність диригента (чи представника будь-якої іншої професії) визначається значущістю мети, результатом і етапністю її досягнення з урахуванням системи суспільних цінностей. Прагнення до успіху "як фундаментальної соціокультурної установки" є в будь-якій культурі, і воно залежить від цінностей і орієнтацій конкретної культури", – вказують В. Баутін і Е. Аронов [2, 63]. "Спря-

мованість на успіх – це […] цілеспрямована поведінка, зорієнтована на реалізацію суспільних вимог (норм, цінностей, стандартів)…" [5, 322].

Категорії "успіх", "успішність" (успіх – важливий концепт сучасної культури, успішність пов'язується з наявністю певних успіхів) вельми часто були в полі зору зарубіжних і українських психологів. Так, П. Симонов позиціонував успіх як "результат розвитку мотиваційної компетентності, тобто готовність вирішувати завдання на основі накопичених знань" [13, 82]. Дж. Роттер вивчав "взаємозв'язок задоволення та невдоволення успіхом із локусом контролю" [6, 31] ("локус контролю" вчений окреслював як здатність особистості пов'язувати свої успіхи чи невдачі з внутрішніми (інтернальними) або зовнішніми (екстернальними) факторами). Варто підкреслити, що жінки-диригенти, які вважають себе відповідальними за свою діяльність (внутрішня атрибуція – причина полягає в самій собі), здатні добитися більшого успіху, ніж чоловіки. Д. Гоулман пов'язує успіх із розвитком емоційного інтелекту, він характеризує його "як спосіб, метод і форму апелювання людини до самої себе та оточуючих" [19, 56].

З. Рябикіна досліджує феномен "успішність" крізь призму взаємодії "з власним іміджем у суспільстві" [17, 34]. Ю. Орлов тлумачить успіх як "змагання з самим собою" [15, 87]. Н. Вебстер характеризує успішність як вміння домагатися поставленої мети, оскільки "людина від природи… спрямована на її досягнення" [12]. Г. Холлінгуерт зауважив, що для успішної діяльності необхідна "…мета плюс позиція, яка виражала б готовність відповісти на проблему дією, що веде до її вирішення" [12]. С. Рубінштейн, розглядаючи успішність як форму, що впливає на діяльність особистості, підкреслював, що "успіх наснажує, насамперед за умови, що він досягається важкою працею та сприймається як заслужений результат відповідно до прикладених зусиль" [16, 127]. Б. Зейгарник пов'язує успішність з розвитком індивіда, відповідно до якого "процеси соціалізації приводять до адекватного відображення дійсності" [6, 53]. В. Лабунська вважає, що успішність – це самореалізація особистості (процес) та її самоствердження в соціумі (результат). Учена визначає успішність як "позитивний результат діяльності суб'єкта з метою досягнення значущих для нього цілей, які відображають орієнтири суспільства" [1, 96]. Тому успішність є "формою самореалізації особистості, забезпечення її саморозвитку і допускає оцінку з боку суспільства у формі схвалення або визнання" [1, 97]. Тобто успішність – процес втілення життєвого досвіду, значущого для особистості та культури.

Дослідники Ф. Хайдер, Г. Келлі, Б. Вайнер увиразнюють показники успішності, котрі є характерними для жінок: 1) наполегливість; 2) інтернальність/екстернальність; 3) вибір адекватних задач; 4) енергійність, ініціативність у роботі [19, 59].

Зазначимо, що успішність диригентів (чоловіків і жінок), як їх суб'єктивна характеристика, формується не тільки під впливом зовнішніх факторів (захоплення публіки, стрімкий злет кар'єри), а й латентних, зокрема особистісних рис (комунікативність, емоційність, самоактуалізація), актуального репертуару, гуманізму та просвітництва як місії, спрямованості концертного виступу на позитивні цілі тощо. Важливими факторами самоактуалізації жінки-диригента є інтерес до людини, її складного внутрішнього світу, альтруїзм, висока комунікабельність, прагнення до самопізнання тощо. Успішна диригентська діяльність жінки – це, перш за все, високий рівень художнього спілкування та віртуозне виконання, що досягаються в процесі систематичної праці з колективом. Вона складається з ланцюга творчих здобутків, які репрезентують якісні стрибки, професійну майстерність диригента та колективу. Варто наголосити, що самоактуалізація жінки-диригента пов'язана з "перенесенням" її сутнісних характеристик в сферу міжособистісних взаємин (персоналізацію), вона зорієнтована на позитивну оцінку професійної діяльності. Хоча жінки інколи недооцінюють свої професійні здобутки, не завжди можуть сповна реалізути себе через сімейні обов'язки, все ж сучасна жінка-диригент вирізняється внутрішньою свободою, свободою творчості, незалежністю, здатністю до саморозвитку. В успішній диригентській діяльності жінці допомагають її відкритість до нових ідей, нового досвіду, усвідомлення нею власного творчого потенціалу.

Для жінок-диригентів характерною є більша відповідальність – критерій соціально зрілої індивідуальності, яку можна позиціонувати як особистісну детермінанту успішності. Виходячи з класифікації типів відповідальності, за Л. Дементій, Н. Лейфрід, жінки з оптимальним типом більше схильні пов'язувати успішність своєї діяльності з внутрішніми ресурсами (тонкою моторикою, інтуїцією, вмінням брати на себе відповідальність, реалізувати свої здібності тощо) [5, 324]. Представницям прекрасної статі в диригентстві притаманна гнучка жіноча психіка та чоловіча вимогливість (на "бойовий дух і мужеський тон" жінок, оспівані у письменстві, указував Б. Цимбалістий) – риси, які реально націлюють їх на успішну виконавську практику. Не виключено, що висока фемінність у жінок інколи корелює з підвищеною тривожністю, котра негативно впливає на їхню успішність в диригуванні. Водночас успішність жінки-диригента значною мірою пов'язується з її суто "жіночими" рисами – чарівністю, контактністю, працьовитістю, оптимізмом, лагідністю, сердечністю, так само бажанням і вмінням досягати мети, демократичністю тощо.

Однією з опорних характеристик успішності є публічність, тісно переплетена з активною життєвою позицією жінки, її ініціативним мисленням, певною мірою, прагненням до фінансової незалежності.

У репетиційному моменті жінки-диригенти вміло послуговуються своїми раціональними й емоціональними рисами, в концертному ж виконанні – рівномірно поєднують дві важливі складові виконавського процесу, котрі допомагають досягнути успіху: творчість та контроль. В іншому ж випадку,

покликаючись на Г. Єржемського, "відсутність контролю з боку диригента за результатами своєї творчої діяльності веде до… дилетантства" [4, 7].

Детермінанти успішності жінки-диригента впливають на суб'єктивно-особистісну і соціокультурну площини. Суб'єктивно-особистісні чинники виявляють мотивацію до успіху, здатність ставити мету та досягати її, проектувати майбутнє звучання, втілювати посталені завдання в життя. Вони закладають потенційні можливості для свідомого досягнення стану успішності. Соціокультурні – випромінюють ментальні особливості української жінки, риси сімейного виховання, злободенної суспільної ситуації, гендерні стереотипи тощо.

Провідними компонентами особистісних детермінант кар'єрної успішності жінки є мотивація її досягнення, креативність, почасти – комунікативні здібності та ділова активність. Жінки вельми часто є успішними в диригуванні ще й тому, що запорукою в цьому є такі особистісні риси, як їх висока активність, відповідальність й амбітність, поміркована розсудливість (це при тому, що цілеспрямованість жінок є нижчою, ніж у мужчин).

Виразними характеристиками успішності сучасної жінки-диригента є любов до професії, наполегливість, впевненість у собі, сила характеру, воля, водночас товариськість, ерудованість, рішучість тощо. Серед ефективних показників успішності жінки-диригента можемо виокремити досягнення задекларованих цілей, результативність діяльності, статус у суспільстві. Водночас жінкам притаманна суб'єктивна оцінка вагомості таких досягнень, тобто безпосереднє особисте переживання своєї успішності.

Практична діяльність жінки-диригента – це завжди конкретний результат, який розкривається в переконливій інтерпретації музичних творів, їх концертному озвученні (при цьому важливе значення мають музично-естетичний смак, музично-образне мислення, музичне сприйняття). Успішність її професійної практики співвідноситься з потенційними можливостями, налаштованістю на досягнення успіху, рівнем самореалізації; неупередженою оцінкою своєї діяльності, задоволенням від отриманих результатів.

Основними структуроутворюючими компонентами диригентської діяльності є: виконавські мотиви (прагнення до самореалізації); творчі завдання (розширення репертуару колективу, визнання, пов'язане з процесом творення продукту діяльності – інтерпретаційної версії твору); психологічні особливості жінки-диригента (ініціативність, творче мислення, креативність, висока працездатність).

Жінки сьогодні успішно реалізують себе в диригуванні, стають повноправними лідерами виконавського процесу. Чіткі внутрішні та зовнішні чинники сприяють досягненню успіху в їх професійній діяльності. Зовнішні випливають з сутності диригентського виконавства, вони включають певні стереотипи та професійні вимоги, суспільні запити, виконавську культуру; внутрішні – пов'язані з "кодом" особистості, віддзеркалюють її мотиваційну, когнітивну та ціннісну сфери. Серед перспективних напрямків опрацювання цієї теми – вивчення характеру, темпераменту жінки-диригента та з'ясування їхнього впливу на успішність її діяльності.

Отже, в наш час стійкий стереотип, що жінка не може бути успішним диригентом, подолано. Хоча шанси реалізації творчо-виконавського потенціалу в жінок-диригентів істотно нижчі, ніж у чоловіків, сьогодні представниці "слабкої" статі в цій професії – керівники провідних хорових і оркестрових колективів, диригенти оперних театрів – не тільки наздогнали чоловіків, а й виробили власні, відмінні від чоловічих, диригентські "технології" (підтвердженням цього є призначення О. Линів – випускниці Львівської музичної академії ім. М. Лисенка – на посаду головного диригента опери та філармонійного оркестру в австрійському Ґраці). Цьому сприяють високий рівень професіоналізму, амбітність жінок, їхнє вміння створити здоровий морально-психологічний клімат у колективі задля повного розкриття його можливостей, творчий підхід до вирішення завдань, зваженість у прийнятті рішень, гнучкість розуму, м'якість, воля, цілеспрямованість, вміння адаптуватися до обставин. Ці риси підсилюють значущість жінки-диригента в культурному просторі, утверджують її як успішного менеджера-професіонала, здатного вести за собою виконавський колектив і створювати інтерпретаційні моделі різних за жанрами та стильовими особливостями музичних творів.

Література

1. Атюнина В. Образ успешного человека в семантическом пространстве личности : дисс. …канд. психол. наук : 19.00.01 / В. Анютина. – Хабаровск, 2007. – 315 с.
2. Баутин В. Современный руководитель / В. Баутин, Э. Аронов. – М. : Информагротех, 1995. – 103 с.
3. Гура Т. Психологія досягнення успіху як напрям розвитку конкурентоспроможності майбутніх ІТ-фахівців / Т. Гура // Теорія і практика управління соціальними системами. – 2013. – № 4. – С. 105-111.
4. Ержемский Г. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г. Ержемский. – М. : Музыка, 1988. – 78 с.
5. Ефремова О. Психология успешного поведения личности / О. Ефремова // Социальная психология личности в вопросах и ответах. – М. : Гардарики, 1999. – С. 321–325.
6. Зейгарник Б. Теории личности в зарубежной психологии / Б. Зейгарник. – М. : МГУ, 1982. – 128 с.
7. Калабихина И. Методология гендерного анализа / И. Калабихина // Феминизм и гендерные исследования : Хрестоматия [Под общ. ред. В. Успенской]. – Тверь, 1999. – С. 23–31.

8. Климова Е. Психологические критерии успешности предпринимательской деятельности : автореф. дис. … канд. психол. наук / Е. Климова. – Калуга, 2004. – 20 с.
9. Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность / А. Леонтьев. – М. : Политиздат, 1975. – 304 с.
10. Майерс Д. Социальная психология / Д. Майерс. – СПб. : Пройм-Еврознак, 2002. – 512 с.
11. Матеюк О. Успішність особистості: сутність та зміст феномена / О. Матеюк // Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України. – 2012. – № 4 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnadps_2012_4_31.
12. Назар Ю. Дефініція поняття успішності професійної діяльності в соціально-психологічному контексті / Ю. Назар [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/ rchives-of-individual-conferences/oct-2013.
13. Наприев И. Образ-Я и стилевые особенности деятельности сотрудников органов внутренних дел в экстремальных условиях : Монография / И. Напрев, Е. Луценко, А. Чистилин. – Краснодар: КубГАУ. 2008. – 262 с.
14. Ольшанникова А. Эмоции и воспитание / А. Ольшанникова. – М. : Знание, 1983. – 80 с.
15. Орлов Ю. Восхождение к индивидуальности / Ю. Орлов. – М. : Просвещение, 1991. – 287 с.
16. Рубинштейн С. Основы общей психологии / С. Рубинштейн. – СПб. : Питер, 2007. – 713 с.
17. Рябикина З. Психология имиджа: проблемы и перспективы / З. Рябикина // Психологические проблемы самореализации личности. – Краснодар, 2001. – Вып. 6. – С. 34□36.
18. Сапожникова Л. Психологические закономерности организации профессиональной деятельности дирижера академического хора: автореф. дисс. …канд. психолог. наук / Л. Сапожникова. – Ярославль, 2007. – 23 с.
19. Творогова Н. Я в контексте психологии успеха / Н. Творогова // Мир психологии. – М. – Воронеж, 2002. – № 2. – С. 53□60.

References

1. Atyunina, V. (2007). The image of a successful human space semantycheskom personality. Candidate's thesis. Xabarovsk [in Russian].
2. Bautin, V., Aronov, E. (1995). Modern head. Moscow: Informagroteh [in Russian].
3. Gura, T. (2013). Psychology of success as a competitive future direction of IT professionals. Teoriya i praktika upravlinnya sotsialnimi sistemami, 4, 105□111 [in Ukrainian].
4. Erzhemskiy, G. (1988). Conducting Psychology: performing some questions and conductor creative interaction with the musical group. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Efremova, O. (1999). The successful conduct of the individual psychology. Moscow: Gardariki [in Russian].
6. Zeygarnik, B. (1982). Theories of personality in foreign psychology. Moscow: MGU [in Russian].
7. Kalabihina, I. (1999). Feminism and gender studies. V.Uspenskaya (Ed.). Tver [in Russian].
8. Klimova, E. (2004). Psychological criteria of a successful business. Extended abstract of candidate's thesis. Kaluga [in Russian].
9. Leontev, A. (1975). Activities. Consciousness. Personality. Moscow: Politizdat [in Russian].
10. Mayers, D. (2002). Social psychology. Sankt-Peterburg : Proym-Evroznak [in Russian].
11. Mateyuk, O. (2012). The success of the individual: the nature and content of the phenomenon. Visnyk Natsionalnoyi akademiyi Derzhavnoyi prikordonnoyi sluzhbi Ukrayiny, 4. Retrieved from http: //nbuv.gov.ua/UJRN/ Vnadps_2012_4_31 [in Ukrainian].
12. Nazar, Yu. (2013). The definition of the concept of professional achievement in the social and psychological context. Retrieved from http:// www.sworld.com.ua/index.php/ru/conference/the-content-of-conferences/ rchives-of-individual-conferences/oct-2013 [in Ukrainian].
13. Napriev, I., Lutsenko, E., Chistilin A. (2008). Image-I and stylistic features of the activities of law enforcement officers in extreme conditions. Krasnodar: KubGAU [in Russian].
14. Olshannikova, A. (1983). Emotions and education. Moscow: Znanie [in Russian].
15. Orlov, Yu. (1991). Climbing to the personality. Moscow: Prosveshchenie [in Russian].
16. Rubinshteyn, S. (2007). Fundamentals of general psychology. Sankt-Peterburg: Piter [in Russian].
17. Ryabikina, Z. (2001). The image of psychology: challenges and prospects. Psihologicheskie problemy samorealizatsii lichnosti, 6, 34–36 [in Russian].
18. Sapozhnikova, L. (2007). Psychological patterns of the organization of professional activities academic choir conductor. Extended abstract of candidate's thesis. Yaroslavl [in Russian].
19. Tvorogova, N. (2002). I'm in the context of the psychology of success. Mir psihologii, 2, 53–60 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2017 р.

UDC 791.03'06(477)

Bezruchko Oleksandr
Doctor of Art Study, Associate Professor,
Professor of Department of direction of television
of the Kyiv National University of Culture and Arts
al_bezruchko@mail.ru

THE UKRAINIAN DIRECTOR OF FEATURE, POPULAR-SCIENCE AND DOCUMENTARY MOVIES G.I. LIPSHITZ

The purpose of work is to research and analyze a life path and a creative career of the Ukrainian director of feature, popular-science and documentary films G.I. Lipshitz. **Research methodology** consists in application of methods of personology, theory of personality and historical-biographic method. The marked methodological approaches allow collecting and investigating unknown and not popular facts from the life and creative activity of film director Lipschitz. **The scientific novelty** of work is predefined by the necessity of study of not popular pages of history of Ukrainian cinema and his figures that on those or other reasons remained out of eyeshot of national art critics. **Conclusions.** The life experience and a creative career of the Ukrainian director of feature, popular-science and documentary films G.I. Lipshits was explored; his studies in VDIK in the workshop of film directors L.V. Kulieshov and S.M. Eisenstein were mentioned; the work of the script writer and the film director tandem of G. Lipshitz and O. Pavlenko during the work on the movie 'The Willows and the Pavement' was reconstructed; his creative activities in the Ukrainian cinematography as a script writer and a director of feature, documentary and popular-science films at the Kyiv Movie Factory was analyzed; the situation with the film 'The Green Street' was specified; and the list of his film director's works was provided.

Keywords: Grigoriy Lipshitz, cinema, Leo Kulieshov, Sergey Eisenstein, Kyiv Movie Factory (motion picture studio), film director, creative tandem, scenario writer.

Безручко Олександр Вікторович, *доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури телебачення Київського національного університету культури і мистецтв*

Український режисер художніх, науково-популярних та документальних фільмів Г. Й. Ліпшиць

Мета роботи. Дослідити та проаналізувати життєвий і творчий шлях українського режисера художніх, науково-популярних та документальних фільмів Григорія Йосиповича Ліпшиця. **Методологія** дослідження полягає в застосування методів персонології, теорії особистості та історико-біографічного методу. Зазначені методологічні підходи дозволяють зібрати та дослідити невідомі та маловідомі факти із життя і творчої діяльності кінорежисера Г. Ліпшиця. **Наукова новизна** роботи зумовлена потребую вивчення маловідомих сторінок історії українського кінематографа та його діячів, які з тих чи інших причин залишилися поза увагою вітчизняних мистецтвознавців. **Висновки.** Досліджено життєвий і творчий шлях українського режисера документальних, науково-популярних та ігрових фільмів Г.Й. Ліпшица; згадано його навчання у ВДІКу у майстерні режисерів кіно Л.В. Кулєшова і С.М. Ейзенштейна; реконструйовано роботу сценарно-режисерського тандему Г. Ліпшиця з О. Павленком під час роботи над фільмами "Верба і мостова"; проаналізовано його твору діяльність в українському кінематографі в якості сценариста і режисера художніх, документальних та науково-популярних фільмів на Київській кіностудії художніх фільмів; уточннена ситуація із фільмом "Зелена вулиця"; наведений список його кінорежисерських робіт.

Ключові слова: Григорій Ліпшиць, кінематограф, Лев Кулешов, Сергій Ейзенштейн, Київська кіностудія художніх фільмів, кінорежисер, творчий тандем, сценарист.

Безручко Александр Викторович, *доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры режиссуры телевидения Киевского национального университета культуры и искусств*

Украинский режиссер художественных, научно-популярных и документальных фильмов Г. И. Липшиц

Цель работы. Исследовать и проанализировать жизненный и творческий путь украинского режиссера художественных, научно-популярных и документальных фильмов Григория Иосифовича Липшица. **Методология** исследования заключается в применение методов персонологии, теории личности и историко-биографического метода. Отмеченные методологические подходы позволяют собрать и исследовать неизвестные и малоизвестные факты из жизни и творческой деятельности кинорежиссера Г. Липшица. **Научная новизна** работы предопределена потребностью изучения малоизвестных страниц истории украинского кінематографа и его деятелей, которые по тем или другим причинам остались вне поля зрения отечественных искусствоведов. **Выводы.** Исследован жизненный и творческий путь украинского режиссера документальных, научно-популярных и игровых фильмов Г.Й. Липшица; упомянута его учеба во ВГИКе в мастерской режиссеров кино Л.В. Кулешова и С. М. Эйзенштейна; реконструирована работа сценарно-режиссерского тандема Г. Липшица и О. Павленко во время работы над фильмами "Ива и мостовая"; проанализирована его творческая деятельность в украинском кинематографе в качестве сценариста и режиссера художественных, документальных и научно-популярных фильмов на Киевской киностудии художественных фильмов; уточннена ситуация с фильмом "Зеленая улица"; приведен список его кинорежиссерских работ.

Ключевые слова: Григорий Липшиц, кинематограф, Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Киевская киностудия художественных фильмов, кинорежиссер, творческий тандем, сценарист.

Problem formulation. The relevance of this study is based on the need of exploring out-of-the-way chapters of history of the Ukrainian cinematography and its figures, who were left beyond the attention of the national arts critics for whatever reason, including the pupil of L.V. Kulieshov and S.M. Eisenstein, the director of feature, popular science and documentary movies Grigoriy Iosipovych Lipshitz (28.11.1911, Odessa – 14.03.1979, Kyiv).

© Bezruchko O., 2017

Analysis of the recent studies and publications. Despite of mentioning G.I. Lipshitz in publications by L. Goiseko [6], M. Filkevytch [16; 17], V. Illyashenko [9], O. Bezruchko [2], it is possible to make a conclusion that, in fact, Grigoriy Iosipovych Lipshitz actually remained unknown to the Ukrainian film experts.

The scientific tasks of this article are as follows: to explore a life path and a creative career of the Ukrainian director of feature, popular science and documentary movies G.I. Lipshitz; to mention his studies in the All-Russian Institute of Cinematography (VDIK) in the workshop of film directors L.V. Kulieshov and S. M. Eisenstein; to reconstruct the work of the script writer and the film director tandem of G. Lipshitz and O. Pavlenko during the work on the movies 'The Willows and the Pavement'; to analyze his creative activities in the Ukrainian cinematography as a script writer and a movie director of feature, documentary and popular science films on the Kyiv Movie Factory; to specify the situation with the film 'The Green Street'; to provide the list of his director's works.

The study methodology. With the purpose to solve these scientific tasks, all available scientific literature was reviewed and analyzed; Ukrainian (Central State Museum-Archive of Literature and Arts of Ukraine, Central State Archive of Civil Associations of Ukraine, Museum-Archive of Oleksandr Dovzhenko National Studio for Feature Films, Branch Record Office of the Security Service of Ukraine, etc.) and Russian archives (archive of the Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov, State Film Fund of RF 'Bili Stovpy', etc.) were processed; Ukrainian and all-USSR newspapers and magazines, 'For the Bolshevik Film', 'Kino', 'Radyanske Kino', 'Radyanske Mystetstvo', 'Iskusstvo Kino', 'Kinovedcheskiye Zapiski' and similar editions of those times were processed.

The purpose of the article. To research and analyze a life path and a creative career of the Ukrainian director of feature, popular science and documentary movies G.I. Lipshitz.

The summary. Since the age of sixteen, Grigoriy Lipshitz was working first as an apprentice mechanic, then as locksmith, apprentice founder, founder on the Odessa Agricultural Machine Engineering plant of October Revolution. He was combining the work with the studies at the evening workers' faculty. After graduating, the industrious qualified worker Grigoriy Lipshitz, being a proletarian by origin (work at a plant and the workers' faculty) received a permit of the Central Committee of All-Union Leninist Young Communist League, under which he entered the directors department of the Moscow State University of Cinematography (now – Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov) without passing the exams.

In 1931–1932, Lipshitz studied in the Film director workshop of L.V. Kulieshov. According to the then concept of quantitative increase of proletarian artists, around fifty film director students were enrolled that year, so after the return of S.M. Eisenstein from the foreign business trip it was decided to charge him with the half of the course. Due to this decision of the institute management, Lipshitz continued mastering the film director's specialty from another outstanding teaching director since 1932.

Many years later, during an interview dedicated to studies in an institution of Sergey Mykhaylovich Eisenstein, Grigoriy Iosypovych Lipshitz and his classmate Mykhaylo Borysovych Viniarskyi called this period 'The best years of our lives', which became a title to the publication 'Film Expert's Notes' [4] and a book dedicated to their teacher 'S. M. Eisenstein: PRO et CONTRA '[5].

After graduating from the workshop of S.M. Eisenstein with major in 'Film director', Grigoriy Iosypovych Lipshitz was called to the Red Army for a year. As a person with a higher education, he became a student of the School of junior avia specialists in the city of Rzhev [12, 2 from the above].

On October 6, 1937, after demobilization, Grigoriy Lipshitz went to work to the Kyiv Movie Studio, where before the war he worked as a director's assistant on the films 'Squadron No.Five' (1938, director – Abram Room) and 'Fighters' (1939, director – Eduard Pentslin).

However, being a graduate of the Film Institute, he claimed the launch of his own film as a director. At that moment, the Kyiv Studio had about twenty young film-makers who had a diploma of the Kyiv State Cinematography Institute and the Higher State Cinematography Institute, who were waiting for the launch of their debut film in the so-called 'reserve' for many years. In Kyiv and all-USSR cinematography newspapers and magazines, there were appeals to give young filmmakers a chance to start: 'Of course, it is important to carefully select politically and creatively tested people from this 'reserve' and give them the production load. This will immediately help to expand the Studio production capacity. We should offer young specialists for the creative work more boldly and decisively [3].

One of these 'reserve' young directors Mykola Tryaskin, who in January 1937 graduated from VDIK Film Director Academy and was sent to the Kyiv Studio for shooting his thesis, in early September was angrily asking in the newspaper 'For the Bolshevik Film' in the article with a blatant header 'Mismanagers in the script department', 'Seven months have passed from the moment, when I graduated from the department of film directors of VDIK academic course, and was sent by the Main Culture Administration to the Kyiv Movie Studio to make my trial work here. And I've been waiting for the script for seven months.'[15].

Grigoriy Lipshitz waited for the script for three years to start shooting his debut film. His classmate Oleg Pavlenko was first working as an assistant director on the teacher's film 'Byezhyn's meadow' at the 'Mosfilm' studio, but after its closure and destruction in 1927 and, as a result of large-scale persecution of S.M. Eisenstein, succeeded in transferring to the Kyiv Movie Studio, where he started searching a script to launch together with Lipshitz.

In September-October 1940, G. Lipshitz and O. Pavlenko wrote a script based on the work by Albert Maltze 'I Don't Care' [1, 15], and S. Eisenstein liked it. The teacher, who after producing in a creative tandem with P. O. Pavlenko a new film 'Alexander Nevsky' (1938) returned Stalin's trust and good attitude, and even received the academic title of Doctor of Arts (1939). In autumn 1940, he wrote a letter to the head of the Committee on Cinematography at the Council of People's Commissars of the USSR I.G. Bolshakov, promising to consult his former students in their debut concerning the specifics of life in America, which he visited during his foreign business trip.

However, the head of the Soviet cinematography Ivan Bolshakov forced young directors to work on more politically feasible script based on the book by Wanda Wasilewska 'The Willows and the Pavement'. Grigoriy Lipshitz and Oleg Pavlenko faced a choice: to stay without shooting or to make a film offered by the management. Lipshitz's classmate Nathan Lyuboshytz said, 'After graduation, one could make a breakthrough with the production, only having agreed to a bad script' [11, 19]. Thus, the creative tandem G. Lipshitz – O. Pavlenko started working on a new script.

M.I. Romm, who was appointed as art director of the USSR State Administration of Film Production in 1940, disliked the script of 'The Willows and the Pavement', so he provided that dialogues were finished by a famous Soviet writer and script writer Yuriy Karlovych Olyesha.

After many revisions, by the end of 1940 the scriptwriter and the film director tandem of G. Lipshitz – O. Pavlenko prepared a film project (literary and director's script) 'The Willows and the Pavement', which was included into the production plan of the Kyiv Movie Studio for 1941.

The art director of O. Dovzhenko Kyiv Film Studio told in his speech before the Kyiv film-makers about a curious marketing measure that would help the short film 'The Willows and the Pavement' of the young film-makers to get into a full film distribution. It would ensure that the debut film by G. Lipshitz – O. Pavlenko is watched by more people especially in Ukraine, as it was filmed in Ukrainian, 'I will add three or four short films to compose a program with 'The Willows and the Pavement', which could be considered a full-length film'[7, 5].

Since February 1941, the young film-makers, VDIK graduates Grigoriy Lipshitz and Oleg Pavlenko started filming this debut film [13, 6], but the war did not allow them to shoot 'The Willows and the Pavement', material of which was lost during the evacuation of the Kyiv Studio to Ashgabat.

From the first days of the war, G. Lipshitz and O. Pavlenko both volunteered for the front, but Lipshitz first got to spare cavalry regiment, from which in October 1941 he, as a film-maker, was sent to the studio in Ashgabat [13, 13], where the evacuated studios 'Mosfilm' and the Kyiv Studio of Feature Films were operating. In Ashgabat, Lipyshts worked as an assistant director on the film 'Levko' (1941) and as a second director on the short film 'Stebelkov in Heaven' (1941, scriptwriter and director: Boris Yurtsev) [13, 7].

However, during his 4-month stay at the rear, Grigoriy Lipshitz always wanted to go to front, for, being a person with higher education, he was originally sent to the Military Political School (Tashkent), after finishing which in March 1942 he was sent to the valiant airborne troops, where he became a deputy company commander of the 5th airborne corps. During his stay in Moscow, officer G.I. Lipshitz met S.M. Eisenstein.

At the front, the deputy company commander of 84 guard regiment of the 33 guard division of the 2 guards army Grigoriy Lipyshts courageously fought in Stalingrad. He was awarded with the medal 'For Defense of Stalingrad' (1943), then, during the liberation of the motherland from the Nazi invaders as a part of Southern, Don, 4th Ukrainian, Baltic, 3rd Byelorussian Fronts [13, 6] he received the medal 'For Military Merit' for personal bravery (1944). During the assault of Keninsberg where he was seriously injured, after which he was healing around six months (from April 1945 to September 1945), he was awarded the Order of the Red Star (1945) and medals 'For taking Keninsberg' (1945) and 'For Victory over Germany' (1945) [12, 3 from the above].

Oleg Zakharovych Pavlenko, with whom Grigoriy Iosipovych Lipshitz started shooting the film 'The Willows and the Pavement' in 1941, also volunteered for the front, where in one of the fierce fighting he was killed inside a burning tank.

After demobilization of October 6, 1945, the Guard Captain of reserve Lipshitz returned to Kyiv Studio, where he was included into a group of the second directors [14, 31]. According to Lipshitz's classmate Nathan Lyuboshytz, 'During the war and a decade after it there were so few films in production every year that one could count them on the fingers of both hands. Masters wanted work, not to mention beginners' [11, 19].

At the time of 'few films', G. Lipschytz worked at the Kyiv Studio of Feature Films as a film director (second director) in the feature film 'The Three' (in 1946 the film was out of production), 'The Scout's Feat' (1947, director B. Barnet, awarded with the State (Stalin) Prize), 'Flag Bearers' (1948, based on the same-named trilogy by O. Honchar ('Alps', 1946; 'Blue Danube', 1947; 'Golden Prague', 1948), awarded in 1948 with the State (Stalin) Prize), 'The Green Street' (195, director V. Eysymont), 'In the Steppes of Ukraine' (1952, director T. Levchuk) [13, 7–7 from the above].

In encyclopedic article 'Lipschitz Grigoriy Iosypovych' from 'Cinema: Encyclopedic Dictionary', the film 'The Green Street' is stated as a popular science [10, 237], but Lipschitz's personal file contains a record, which states that in this film, the second director Grigoriy Lipshitz 'Didn't take the role assigned to him from the very beginning, and didn't find the contact' [13, 30 from the above.] with the director of this film Victor Eysymont, who specialized in feature films. Thus, 'The Green Street' is a feature film.

Let's look deeper into this rather strange accusation for Lipshitz who worked a lot in cinematograph and always found common language with everyone, even with famous metropolitan directors, such as the Russian Soviet director Boris Vasylyovych Barnet on the film 'The Scout's Feat' which received State (Stalin) Prize, where G.I. Lipshitz also was the second director.

It should be noted that, prior to the record about the confusion between G. Lipshitz and V. Eysymont, the following phrase was written, 'Lipshitz has production experience, and always deals perfectly well with the work entrusted to him' [13, 30 from the above]. Conflicts between creative people are frequent, especially on set, when some film-makers suddenly had the 'star disease', and these cases aren't, as a rule, included into the personal files, that is, the management of the Kyiv Studio knew the real culprit of the conflict, but was forced to make a record in the personal file of the Ukrainian director who was ranked below his Russian counterpart in the rules of precedence. The key to understanding the essence of the conflict can be the phrase: 'Lipshitz didn't take the role assigned to him' [13, 30 from the above].

The famous Soviet director Victor Vladyslavovych Eysymont after receiving the second State (Stalin) Prize for the film shot together with Herbert Moritsovych Rappaport, for whom it was also the second State (Stalin) Prize at the Leningrad Studio for Feature Films 'Lenfilm', a biopic 'Alexander Popov' (1949), was sent to the Kyiv Studio for Feature Films to 'raise the level of the Ukrainian cinematography' to shoot a film under the working title 'The Green Street.'

Most likely, after a conflict with the chief of the staff (a name for second studio directors, so it was recorded in the personal file of Lipshitz on this incident), the director ceased shooting and left Ukraine. At least, his filmography has no 'The Green Street' [8, 983], and the next film 'Fire on the River' (1953) was filmed at the M. Gorky Studio in Moscow. Publicity was so strong that they were forced to enter this information into the personal file of Lipshitz, however, because the Ukrainian director was not guilty, later, in order to restore justice, there were attempts to cover this inscription. The film was closed, information about it is poor, and therefore, we have now this confusion in the encyclopedia [10, 237].

Like most film-makers during Stalin's 'age of few films', in the 1940s G. Lipshitz earned for living by dubbing Russian films into the Ukrainian language. For example, he was director of dubbing for around twenty films, including 'Good Afternoon Moscow' (1946), 'The Scout's Feat' (1947), 'In the Name of Life' (1948), 'Precious Grains' (1948) , 'Glory to Labor' (1949), 'Kuban Cossacks' (1950), 'A Great Citizen' (1950), 'Skandenberg' (1954), 'Dangerous Paths' (1955), 'Tiger in a Sheep Skin' (1955) [13, 7–7 from the above] and others.

G. Lipshitz, as other film-makers of that times, had to seek the right to shoot feature films in the difficult period of the 'few films' during Stalin's times. That is why his creative achievements include several documentary and popular science films, which were much easier to get a permit for then, 'Cog-Sagyz' (1949), 'Sport Ukraine' (1951), 'A Lesson for Life' (1952), 'Our Champions' (1954), 'Feeding Lupin' (1955), 'Ivan Franko' (1968), 'Uzhgorod' (1968) and 'Lions' (1968) [13, 7–7 from the above].

Grigoriy Iosyfovych Lipshitz had his own debut as a director of feature films late, only in 1956, after Stalin's death, when the period of 'few films' so difficult for artists ended. After working on the script, G. Lipshitz in creative tandem with V. Kraynichenko became the director of the film 'Journey to Youth' (1956). Then he shot his independent full-length feature film 'The Swallow' (1957). In 1958, he worked on the script for 'Death Match', then switched to the script 'Katya, Katyusha', for which in 1959, as a director, he made the film 'Katya, Katyusha'. Three years later, Grigoriy Lipshitz, with a script by Ivan Stadnyuk, shot a lyrical comedy 'Where Happiness Leaves', released under the name of 'Artist of Kokhanovka' (1961). In 1964, he shot 'Harsh Game', in 1965, and the romantic drama 'The Month May.'

In 1967, G.I. Lipshitz was sent to the Kyiv Studio 'Tsentrnaukfilm', where he shot 'Ivan Franko', 'Uzhgorod', and 'Lions' (all in 1968). After returning to the Kyiv Studio of Feature Films, he became a director of the film 'Dima Got Angry' (1968).

A very popular military 3-episode TV show by Grigoriy Lipshitz was 'There is No Way Back' (1970) based on the novel by Victor Smirnov and Igor Bolharin. The subject was very close and interesting for a director, a veteran paratrooper himself. In the film, a group of partisans receives a task to deliver weapons to the German concentration camp behind enemy lines and ensure the successful uprising of prisoners.

In order to identify the enemy in the squad, an additional false convoy, loaded with stones and the military waste (sleeve, bands etc.) was created. Among the nine men, there is one enemy, and they should define him.

In his last years of life, G.I. Lipshitz shot two TV films: in 1973, a conflict romantic drama 'Comrade Team' based on the novel by P. Lebedenko 'Ice Go into the Ocean' and in 1976 – a topical film on the working days of the proletariat 'Be My Brother' [13, 8] about two brothers, Viktor and Nikolai Kovalenko, who found each other through the decades after the war. The artist's personal file contains a letter to the chairman of the State Committee of the RM USSR V.G. Bolshak, where it was mentioned that Donbass miners were watching enthusiastically these two television movies [13, 46–47].

G.I. Lipshitz, like many other film-makers, whose creative youth and mature years passed in the terrible times of repressions, the great war between the Soviets and the Nazi and Stalin's 'lack of films', wasn't lucky to self-actualize in full. Although, G.I. Lipshitz had no regrets, 'We had time for few things. We could be discontent with good reason. But we regret nothing' [4, 148].

Conclusions. Summarizing the above mentioned information we can note that the scientific tasks have been fulfilled: a life path and a creative career of the Ukrainian director of feature, popular-science and documentary films G. I. Lipshits was explored; his studies in VDIK in the workshop of film directors L. V. Kulieshov and S. M. Eisenstein were mentioned; the work of the script writer and the film director tandem of G. Lipshitz and O. Pavlenko during the work on the movies 'The Willows and the Pavement' was reconstructed; his creative activities in the Ukrainian cinematography as a script writer and a movie director of feature, documentary and popular science films on the Kyiv Movie Factory was analyzed; the situation with the film 'The Green Street' was specified; the list of his director's works was provided.

However, the perspectives of the scientific studies remain great as creative activities of Grigoriy Iosypovych Lipshitz in popular scientific and documentary cinematograph still remains scantily explored.

Література

1. Акт ревізії фінанс.-господар. д-ті Київ. кіностудії з 1 січ. по 1 жовт. 1940 р. Списки творч. працівників студії, 1940 р. // Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМ України). – Ф. 670. – Оп. 1. – Спр. 66. – Арк. 1–45.

2. Безручко О. В. Кінематографічна діяльність учня С.М. Ейзенштейна українського режисера Г. Й. Ліпшиця / О. Безручко // Матеріали круглого столу з міжнародною участю "Український кінематограф у світовому контексті", 5 верес. 2016 р., м. Київ / Упоряд.: О. В. Безручко. – Київ: Видав. центр КНУКіМ, 2016. – С. 14–17.

3. Борисов Е. Студия без сценариев / Е. Борисов // Кино. – 1937. – 4 окт.

4. Винярский М. Лучшие годы нашей жизни: Воспоминания о занятиях в режиссерской мастерской Сергея Эйзенштейна / М. Винярский, Г. Липшиц / Публ. В. К. Силиной, коммент. В. В. Забродина // Киноведческие записки. – 2006. – Вып. 80. – С.124–148.

5. Винярский М. Лучшие годы нашей жизни. Воспоминания о занятиях в режиссерской мастерской Сергея Эйзенштейна / М. Винярский, Г. Липшиц // С. М. Эйзенштейн: PRO et CONTRA (Сергей Эйзенштейн в отечественной рефлексии) : антология / авт. ком., сост.: Н. С. Скороход, О.А. Ковалов, С.А. Семенчук ; авт. вступ. ст.: О. А. Ковалов. – 2-е изд., испр. – СПб. : Изд. Русской Христиан. гуманитарной. академии, 2015. – С . 447–448.

6. Ґосейко Л. Історія українського кінематографа, 1896–1995 / Л. Ґосейко ; [пер. з фр.: С. Довганюк, Л. Ґосейко]. – К. : Kino-Коло, 2005. – 461 с. : іл.

7. Довженко О. Виступ на парт.-вироб. конф. Київ. кіностудії, 1941 р. / О. Довженко // Рос. держ. архів літератури і мистецтв. – Ф. 2081. – Оп. 2. – Спр. 62. – Арк. 1–23.

8. Эйсымонт Виктор Владиславович // Кинословарь: В 2 Т. / Гл. ред. С. И. Юткевич. – М.: Сов. энциклопедия, 1970.– Т. 2: М – Я. – С. 983.

9. Ілляшенко В. Історія українського кіномистецтва [1893–2003] / Василь Ілляшенко. – К. : Вік, 2004. – 412 с. : фотоіл.

10. Липшиц Григорий Иосифович // Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 237.

11. Любошиц Н. Учитель и его ученики / Н. Любошиц / Музей Ф. Ейзенштейн СергійНац. кіностудії худож. фільмів ім. Олександра Довженка. Арк. 1–19.Михайлович.

12. Особова справа "Ліпшиць Григорій Йосипович, кінорежисер", 10 лют. 1960 р. // Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтв України. – Ф. 655. – Оп. 1. – Спр. 1094. – Арк. 1–10.

13. Особова справа "Ліпшиць Григорій Йосипович, кінорежисер-постановник", 30 груд. 1961 р. – 15 бер. 1979 р. // Архів Нац. кіностудії худож. фільмів ім. О.П. Довженка. – Ф. 670. – Оп. 1-л. – Спр. 2141. – Арк. 1–47.

14. Списки творч. працівників Київ. кіностудії з анкетними даними за 1949 р. // Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМ України). – Ф. 670. – Оп. 1. – Т. 1. – Спр. 314. – Арк. 1–192.

15. Тряскін М. Головотеси у сценарному відділі / М. Тряскін // За більшовицький фільм. – 1937. – 4 верес.

16. Фількевич М. Довженківці: сторінки нашої історії : [історія створення та діяльн. Київ. кіноф-ки] / М. О. Фількевич ; [авт.-упоряд.: Галина Фількевич, Георгій Фількевич]. – 2-ге вид., допов. – К., 2006. – 178 с. : фотоіл.

17. Фількевич М. Сторінки нашої історії / М. О. Фількевич ; [упоряд.: Галина Фількевич, Георгій Фількевич]. – К., 2003. – 188 с. : фотоіл.

References

1. An act of revision of financially-economic activity of the Kyiv film studio from January 1, for October, 1, 1940. Lists of creative workers of studio (1940). Central State Archive-museum of Literature and Arts of Ukraine. (F. 670), (Op. 1), (Spr. 66), (pp. 1–45). [in Ukranian].

2. Bezruchko, O. (2016). Cinematographic activity of student S. M. Eisenstein the Ukrainian stage-director of G. I. Lipschitz, Proceeding of the round table with international participation the "Ukrainian cinema in the world context". on September, 5. 2016. Kyiv. Manager O. V. Bezruchko. (pp. 14–17). Kyiv: the Publishing center of KNUKIM [in Ukranian].

3. Borisov, E. (1937). Studio without the scenarios. Cinema. 4 October. [in Russian].

4. Vinarskiy, M. (2006). The best years of our life: Remembrances about engaging in the stage-director workshop of Sergey Eisenstein. Publication of B. K. Silinoy, comments of V.V. Zabrodina. Cinematology messages. (Issue. 80), (pp. 124–148). [in Russian].

5. Vinarskiy, M. (2015). The best years of our life: Remembrances about engaging in the stage-director workshop of Sergey Eisenstein, Sergey Eisenstein: PRO et CONTRA (Sergey Eisenstein is in a home reflection): anthology. (pp. 447–448). Sankt-Peterburg: Publ. Russian Christanian humanitarian academies [in Russian].

6. Goseyko, L. (2005). History of Ukrainian cinema, 1896–1995. [Trans from fr.: S. Dovganyk, L. Goseyko]. (pp. 461). Kyiv: Kino-Kolo. [in Ukranian].

7. Dovzhenko, O. (1941). Performance on party-productive to the conference of the Kyiv film studio. 1941. Russian archive of Literature and Arts. (F. 2081), (Op. 2), (Spr. 62), (pp. 1–23). [in Russian].

8. Eysimont Victor Vladislavovich (1970). Cinemadictionary: in 2 Volumes. Chief editor S. I. Ytkevich. (Vol. 2: M – Ya), (pp. 983). Moscow: the Soviet encyclopaedia [in Russian].

9. Illashenko, V.V. (2004). History of the Ukrainian cinematographic art [1893–2003]. (pp. 412). Kyiv: Age [in Ukranian].

10. Lipschitz Grigory Iosifovich (1987). Cinemadictionary: In 2 Volumes. Chief editor S. I. Ytkevich. (pp. 237). Moscow: the Soviet encyclopaedia [in Russian].

11. Lyuboshitc, N. (No date). A teacher and his students. Museum of National Film Studio of Feature films named Oleksandr Dovzhenko. (F. Eisenstein Serhij Mykhajlovich), (pp. 1–19). [in Russian].

12. The personal file of "Lipschitz Grigory Iosifovich, film director". 10 February, 1960. Central State Archive-museum of Literature and Arts of Ukraine. (F. 655), (Op. 1), (Spr. 1094), (pp. 1–10). [in Ukranian].

13. The personal file of "Lipschitz Grigory Iosifovich, film director", 30 December, 1961 – 15 March, 1979. Archive of the National Film Studio of Feature films named Oleksandr Dovzhenko. (F. 670), (Op. 1-L), (Spr. 2141), (pp. 1–47). [in Ukranian].

14. Lists of creative workers of the Kyiv Film Studio with questionnaire (1949). Central State Archive-museum of Literature and Arts of Ukraine. (F. 670), (Op. 1), (Vol. 1), (Spr. 314), (pp. 1–192). [in Ukranian].

15. Tryaskin, M. (1937), Golovotesy [bad manageres] in the scenario department. For a bolshevist film. 4 September. [in Ukranian].

16. Filkevich, M. (2006). Dovzhenkivci: pages of our history: [history of creation and activity of the Kyiv film studios]; [arrangement: Halyna Filkevich, Heorhij Filkevich]. (pp. 178). Kyiv: N.p. [in Ukranian].

17. Filkevich, M. (2003). Pages of our history [arrangement: Halyna Filkevich, Heorhij Filkevich]. (pp. 188). Kyiv: N.p. [in Ukranian].

Стаття надійшла до редакції 05.12.2016 р.

УДК 7:2

Селівачов Михайло Романович
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри дизайну середовища
Київського національного університету
культури і мистецтв
mik_sel@ukr.net

"SACRUM" І "PROFANUM": СВЯЩЕННЕ І СВІТСЬКЕ В ЦЕРКОВНОМУ МИСТЕЦТВІ

Мета роботи – з'ясувати зміст і межі понять "сакральне мистецтво", "християнське мистецтво", "церковне мистецтво" тощо, простежити логіку та причини змін у застосуванні названих понять у вітчизняному мистецтвознавстві та художній практиці XX століття. **Методологія дослідження**. На основі свого тривалого професійного досвіду й аналізу фахової літератури автор написав есей на межі мистецтвознавства та культурології із застосуванням історичного й історіографічного підходів. **Наукова новизна.** Простежено походження близьких, але не синонімічних понять; уточнено їхні зміст і межі; випробувано, наскільки адекватно вони можуть застосовуватись у сучасній українській мові, перекладатись іншими мовами. **Висновки.** Сучасні вітчизняні реалії, іменовані "сакральним мистецтвом", у цілому не поєднують органічно церковні та мистецькі властивості, як це переважно бувало в минулому. Відтак нове умовне поняття – "сакральне мистецтво" – більше відповідає цим реаліям, ніж усталений у нашій країні впродовж XIX – початку XX століття термін "церковне мистецтво". Це особливо стосується декоративно-вжиткових атрибутів богослужінь, які нині значно ближчі до художнього ремесла чи художньої промисловості, ніж до власне мистецтва.

Ключові слова: сакральне мистецтво, церковне мистецтво, християнське мистецтво.

Селивачёв Михаил Романович, *доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой дизайна среды Киевского национального университета культуры и искусств*

"Sacrum" и "Profanum": священное и мирское в церковном искусстве

Цель роботы – определить содержание и границы понятий "сакральное искусство", "христианское искусство", "церковное искусство" и т.п., проследить логику и причины изменений в употреблении названных понятий отечественными искусствоведами, художниками, педагогами XX века. **Методология** исследования. На основе своего профессионального опыта и анализа специальной литературы автор написал эссе на стыке искусствознания и культурологии, с использованием исторического и историографического подходов. **Научная новизна.** Прослежено происхождение вышеназванных родственных, однако не синонимичных понятий; уточнены их содержание и границы; опробовано, насколько адекватно они могут употребляться в современном украинском и переводиться на другие языки. **Выводы.** Современные отечественные реалии, называемые "сакральным искусством", в целом не сочетают органично церковные и художественные свойства, как это преимущественно бывало прежде. Посему новое условное понятие "сакральное искусство" больше соответствует этим реалиям, чем утвердившийся в нашей стране на протяжении XIX – начала XX веков термин "церковное искусство". Это в особенности касается декоративно-прикладных атрибутов богослужений, которые ныне значительно ближе к художественному ремеслу или художественной промышленности, чем к собственно искусству.

Ключевые слова: сакральное искусство, церковное искусство, христианское искусство.

© Селівачов М. Р., 2017

Selivatchov Michael, *D.Sc. in Arts, professor, head of the Environment design chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

"Sacrum" and "Profanum": Sacral and Secular in the Ecclesiastical Art

Purpose of Article. The purposes of the article are to determinate the contents and limits of the notions "Sacral art", "Ecclesiastical art", "Christian" art", to trace the reasons and causes of the changes in the domestic usage of those notions within 20th century in the Art' history, as well as in the Artists' practice. **Methodology.** On the background of his own professional experience and analysis of the special literature the author has prepared an essay on the border of Art History and Cultural Anthropology with applying of historical and historiographical approaches. **Scientific Novelty.** The provenance of the abovementioned relative but not synonymic notions is traced; their contents and limits are précised; adequacy of using in contemporary Ukrainian and possibility to translate on other languages are checked. **Conclusions.** The domestic phenomena of our days, known as a "sacral art", do not fully combine an artistic and ecclesiastical fetchers, as it usually coincided in the past. That is why in such a cases applying of a modern conventional notion "sacral art" is more appropriate, than of traditional for our country during 19th – beginning of 20th ct. term "ecclesiastical art". It especially concerns the decorative arrangement of the Church' services, which is much more close to the art craft or art industry, than to the art itself.

Keywords: sacral art, ecclesiastical art, Christian art.

Актуальність теми дослідження. Церковні та світські дослідники добре знають, що найбільш драматичні та значущі події в історії мистецтв відбувались у його християнській сфері. Це події, так би мовити, "конструктивні" та "деструктивні". До перших слід віднести передусім винайдення нової художньої мови православної ікони на Сході, з'яву готичного стилю на Заході. "Деструктивними" вважатимемо такі культурні катастрофи, як, наприклад, іконоборствоVIII–IX ст., розграбування православного мистецького надбання хрестоносцями у XIII ст. (майже одночасно з погромом Київської Русі східними варварами) тощо.

Утім, кожна катастрофа має свій несподіваний бік. Іконоборчі гоніння та пізніші розорення Візантії вигнали з Балкан у Італію величезну кількість митців, які створили там надзвичайно насичену художню атмосферу, що стала передумовою Передвідродження. Із загибеллю Візантійської імперії у XV ст. центр православного мистецтва переміщується на Русь, єдину незалежну православну країну пізнього середньовіччя, якщо не рахувати маленької Чорногорії. Проте вже з XVII–XVIII століть і у нас поступово поширюється індиферентне ставлення до церковного мистецтва (властиве раніше тільки Західній Церкві) в тому смислі, що воно все менше розрізняється за своєю поетикою та стилістикою від мистецтва мирського, світські мотиви все більше проникають у ікону, храмові розписи, оздоблення богослужбових книг тощо.

Мета дослідження – стисло проаналізувати чинники, що зумовили виникнення у вітчизняному вжитку поняття "сакральне мистецтво"; окреслити його зміст і стосунок до суміжних альтернативних визначень цього роду мистецтва – церковного, релігійного, священного, канонічного, ієратичного, онтологічного тощо.

Наукова новизна – з'ясувати відтінки значення цих близьких, якщо не синонімічних, понять; визначити поможливості їх походження, антоніми; випробувати, наскільки системно та логічно вони можуть застососуватись у сучасній україномовній практиці з урахуванням їх універсальності, тобто, можливості адекватного перекладу засобами інших мов у інославних та іновірних спільнотах.

Виклад основного матеріалу. Катастрофа 1917 року привела до влади у колишній Російській імперії безбожників, призвела до масових антихристиянських репресій і руйнувань храмів, зумовила латентне існування Церкви та майже повне знищення інфраструктури церковного мистецтва. Додамо у дужках, що водночас у художній творчості XX ст. зростає питома вага символів, знаків, нефігуративних зображень, у чому деякі автори вбачають рецидив іконоборства, регрес від образу до знака [1][1]. З дезінтеграцією у СРСР атеїстичного режиму та поступовим поверненням до більш-менш нормального церковного життя, в українському науковому та навчально-педагогічному вжитку почали широко застосовувати майже не вживане у нас раніше словосполучення "сакральне мистецтво" на означення:

а) художніх об'єктів богослужебного призначення (ікони, іконостаси, храмові малювання, посуд і всі предмети, потрібні для церковної відправи);

б) практики виготовлення цих художніх об'єктів;

в) спеціалізації, за якою студентів світських художніх навчальних закладів готують для роботи в даній галузі.

Наскільки нам відомо, нове для нас поняття "сакральне мистецтво" ще не встигло потрапити до тлумачних словників і переліків офіційно визнаних спеціальностей. У минулі часи, принаймні впродовж XIX століття, поширені в Україні мови застосовували поняття "церковне мистецтво", "церковное искусство", "sztuka cerkiewna", з розрізненням останньої, щоправда, від "sztuki koscielnej".

В Україні поняття сакральне мистецтво" швидко поширюється від початку 1990-х років у напрямі з заходу на схід, завдяки проведенню в стінах Львівської академії мистецтв двох міжнародних конференцій, присвячених "українському сакральному мистецтву" [2; 3]. Поштовхом до їх проведення став захист іще 1992 року випускниками тодішнього Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва дипломних робіт, виконаних для церкви св. Покрови у Львові. Ідею організації конференцій підтримали Український Католицький Університет ім. св. Климента Папи в Римі та Інститут народознавства АН України. Малося на меті поглибити рівень аналізу традицій українського

релігійного мистецтва, культури, а також, як зазначили у передмові до першого випуску матеріалів конференції її організатори, "утвердження гуманістичних християнських засад особистості, громадянської злагоди і розбудови Української держави" [2, 5].

У першому збірнику вміщено понад 20 статей, які розглядають проблеми духовності у мистецтві Київської Русі–України, колізії українського сакрального мистецтва, втілені в ньому ідеї національної святості. Висвітлено і конкретніші теми, наприклад, декоративне різьблення в оздобленні храму східного обряду, сакральна функція в українській кераміці XIX–початку XX століття тощо. Необхідність відрізняти "релігійне" мистецтво від "сакрального" (або "священного") підкреслив доктор богослов'я, ректор Українського Католицького Університету о. Іван Музичка (м. Рим, Італія): перше має тільки релігійний зміст, а друге, що його вживає Літургія за благословенням Церкви, має "харизму" бути знаком-символом надприродного, бути місцем Божої присутності [2, 17].

Як бачимо, ці поняття на львівських конференціях означені доволі розпливчасто, знак не відділяється від символу, поруч із ними зовсім не згадується образ, не вживається поняття "церковне мистецтво", а сфера сакрального тлумачиться вельми широко. Це закономірно випливає з термінологічної спадщини секуляризованого суспільства, особливо радянського періоду, коли протягом кількох десятиліть складалися сприятливі умови для поступової заміни слова "священне" словом "сакральне" для означення понять із релігійної сфери.

З одного боку, панівна атеїстична ідеологія прагнула витіснити на узбіччя громадського життя (разом із будь-якою інформацією богословського характеру) словá, похідні від "священного". Показово, що у радянських енциклопедичних довідниках "священне" чи "святе" дуже довго подавали у лапках. У друкованих працях з образотворчого мистецтва й архітектури замість "іконопис" здебільшого писали "давній живопис", а фотографії храмів старалися зкадрувати так, аби не було видно надбанних хрестів, інших символів християнства.

Водночас релігійна інформація порівняно ширше допускалась у радянських виданнях іноземними мовами. Цікаво, що навіть у виданому Вірменською церквою путівнику "Св. Ечміадзін" (1978) під фотографією ковчега з копієм Лонгина тільки франкомовна підтекстівка сповіщає про прободіння ним Ісуса Христа, натомість підтекстівки вірменською та російською мовами про це умовчують. З іншого боку, у радянських словниках спостерігається нейтрально-наукове пояснення понять, які походять від латинського "sacrum", і звужено-негативне тлумачення їх еллінських відповідників "ієратизм", "ієратичний" тощо. Втім, у багатьох ранніх словниках сталінської доби ці поняття взагалі відсутні, навіть "ієрархія" (у "Словнику чужомовних слів". – Харків–Київ, 1932), натомість є "сакраментальний" у смислі 'священний, обрядовий', не дуже віддаленому від первинного значення "sacramentum" як 'святиня, клятва, завдаток'.

Якщо у середні віки поняття "священне" в основному невіддільне від біблійного контексту, то від доби Відродження воно все більше від нього емансипується, стосується також романтизованої поганської давнини. Численні тому приклади дає художня культура XX століття – від "Весни священної" І. Стравинського та "Священної війни" А. Александрова та В. Лебедєва-Кумача до квазірелігійних антихристиянських містерій у більшовицьких і нацистських варіантах. Це, зокрема, схожі церемоніали зібрань членів партії та їх молодіжних організацій з клятвами на вірність. Психологічна підготовка до них починалася з урочистої обіцянки юного ленінця. Перебування у КПРС і Комсомолі було несумісним з релігійною вірою. Нацисти також заохочували своїх симпатиків до розриву з традиційною християнською церквою (передусім – католицькою), до прийняття нацистської форми атеїзму. Хоч останній називався "Gottgläubigkeit" ('віра у Бога'), Нюрнберзький трибунал звинуватив нацистів і у створенні атеїстичного режиму. Тобто з християнського погляду поняття "священне" обертається на свій антипод, іншими словами, "сакральне" стає "профанним" у точному смислі цього слова, що походить від латинського fanum – 'ідолослужіння', звідси й profanat – 'осквернений', або fanaticus – 'біснуватий, що пророкує та служить ідолам'.

Не так просто знайти адекватні альтернативні пари до "священного / сакрального". Справді, коли є термін "Священне писання" (у західноукраїнській традиції просто "Святе письмо") чи "Священна історія", то мусить бути і "священне мистецтво", хай і не зовсім у тому смислі, що встановив для "arte sacra" контрреформаційний Тридентський собор XVI ст. [4]. "Священна історія" не тотожна "церковній історії", натомість наші поняття "світський", або "мирський", альтернативні швидше церковному, ніж священному. "Мирянином" називають того, хто не є кліриком, а світське мистецтво – не церковне, хоча світський художник може бути людиною воцерковленою. Ще своєрідніша ця опозиція грецькою мовою: ἱερός – священний, антонім йому – λαϊκός (перекладається 'народний': Μουσείο Λαϊκής Τέχνης – Музей народного мистецтва, точніше б сказати – "простонародного", бо народ як нація по-грецьки – Εθνος).

На жаль, ми не мали можливості дослідити, чи вирізнявся особливим терміном священний рід мистецтва в античній естетиці, що саме вкладалось у поняття "каллокагатія" ('краса-доброта') в античні та середньовічні часи, як саме називали церковне мистецтво у Візантії[2]. Втім, очевидно, було б неправильно обмежувати сферу священного у мистецтві тільки церковними потребами. Неправильно передусім з історичного погляду, бо тяжіння до святості, праведності було тією чи іншою мірою завжди притаманне людству та відображалося так або інакше у його художній творчості.

Розгляньмо, для прикладу, таку знакову річ українського побуту, як оспіваний у фольклорі рушник. Він супроводжував наших предків через усі важливі події життя – від народження до похорону, обрамовував святі образи вдома на покуті та у храмах, з рушниками пов'язано безліч зворушливих звичаїв і поетичних вірувань, і це надає рушникові символічного та навіть священного значення для всіх українців (дещо меншою мірою символічна функція, забарвлена тисячолітнім сповідуванням християнства, виявлена у ряді інших традиційних знакових виробів: у сорочці, кожусі, хустці, вінку, шапці тощо).

Рушник, пов'язаний на могильному хресті чи повішений над родинними фотографіями, зберігає свою священну роль, а от почеплений на портрети Леніна та Сталіна – втрачає її, виходить із священної / сакральної сфери, неминуче профанується, оскільки у буквальному смислі використовується для ідолослужіння.

Тут ми підходимо до важливого висновку: не існує святості універсальної для всіх людських спільнот, і на цю роль не підходять благонамірені норми загальнолюдської моралі, правил взаємоповаги та мирного співіснування. Ікона може бути святинею для православного чи правовірного католика. Для протестанта чи атеїста ж ікона – хіба що історико-культурна цінність, а багато ревних мусульман уже кільканадцять століть не можуть спокійно дивитися на людські зображення, вважаючи їх небезпечними ідолами, що засвідчують стесані лики єгипетських і античних статуй, виколоті очі святих на іконах або храмових монументальних розписах, а у наші дні – розстріляні талібами з артилерії найбільші у світі статуї Будди в Афганістані. (Заради справедливості треба зауважити, що ікони знищували не тільки іновірці, іконоборці й атеїсти. На Москві у XVII ст. ікони, які були визнані не відповідними церковному вченню, теж ламали з попереднім виколюванням очей на зображеннях. Зрозуміло, мотиви знищення були різними, проте священність / сакральність знищуваних об'єктів таким чином явно заперечувалася).

Отже, можуть бути світові наукові конгреси, присвячені юдейському, християнському, буддійському, ісламському, індуїстському мистецтву, проте не священному / сакральному взагалі, бо за таким поняттям не стоїть загально-прийнятий і загально прийнятний об'єкт дослідження. Будь-які предмети можуть потрапляти у священне смислове поле – освячені вода, ладан, їжа, плоди, вино, мед, олія тощо, навіть коробка сірників, якими затеплюють лампади.

Більш плодотворним для мистецтвознавчого застосування видається нам поняття "канонічне мистецтво", хоча й тут ми маємо справу з різними його тлумаченнями. Втім, один із сучасних дослідників, іконописець і мистецтвознавець Олесь Клименко, вважає, що нетотожні розуміння терміну "канон" у науці найчастіше не стільки суперечать, скільки доповнюють одне одне, розкриваючи різні аспекти, пов'язані з нормативністю православного мистецтва на тлі нормативності інших культурних традицій [5].

Справді, існуючі визначення канону є більше загальними підходами, ніж конкретними дефініціями, що випливають із певних догматів. У сучасних науковців ці визначення швидше окреслюють не саме поняття, а закономірність його постання й умоглядні параметри. Наприклад, на думку видатного православного естетика Олексія Федоровича Лосєва, "Канон есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений. Эта модель оказывается образцом и критерием положительной оценки произведений искусства, воплощающих художественный канон" [6]. У тому ж збірнику (с. 153) читаємо у Лазаря Ізраїлевича Ремпеля: "Изобразительный канон это общая закономерность сложившейся художественной системы, это закон структуры образов и строения формы одновременно". Цей автор, використовуючи слова Фрідріха Шіллера, пише про канон як "совершенный подъем от случайного ко всеобщему и необходимому".

Потреба в тому, що називають "іконописний канон" виникає тоді, коли постають чужі впливи, і з'являється необхідність документально зафіксувати те, що до цього міцно сиділо у соборній свідомості церкви. В іконі порушення "канону" особливо відчутне, оскільки ікона це насамперед образ, тоді як у зодчестві ми знаємо, що архітектурна форма храму не обов'язково має бути витвором християнського майстра, оскільки вона не є, строго кажучи, образотворчою. Відомі приклади, коли язичницькі храми перетворювалися на православні – Парфенон у Афінах, Пантеон у Римі. Натомість у іконописі були випадки, коли не зовсім православний підхід до творчості викликав несприйняття церковних людей.

Поняття "канонічності" у традиційному мистецтві, не тільки церковному, стало предметом аналізу ряду поважних авторів, від о. Павла Флоренського та Юрія Лотмана до Віктора Бичкова, Леоніда Успенського, архімандрита Рафаїла, Георгія Вагнера, Марії Некрасової. Їхні наукові праці демонструють обережне, достатньо приблизне, часто метафоричне застосування поняття "канон" у мистецтвознавстві, похідне від його богословського розуміння та часом не тотожне останньому. В той же час уже набили оскому словосполучення на зразок: канонічна архітектура, канонічний іконопис, канонічна іконографія, канонічний іконостас, що дедалі частіше повторюються засобами масової інформації, як світськими так і церковними, поступово проникаючи в понятєвий апарат сучасного мистецтвознавства. Позбавлені чіткого загальнозрозумілого змісту, подібні словосполучення водночас ніби передбачають, що поряд "канонічної" ще існує, відповідно, "неканонічна" архітектура, "неканонічний" іконопис, спів і так далі. Але коли постає питання, а за якими принципами ті чи інші пам'ятки або

новітні споруди потрапляють у ту чи іншу категорію, серйозно аргументованої відповіді ми не чуємо. Досі ніхто на проаналізував, що є стабільне, константне, власне "канонічне", і що – змінне, рухоме, багатоваріантне, непринципове в церковному мистецтві відносно літургійного канону, рішень церковних соборів, діянь отців церкви, історичної традиційності тощо.

Мало переконують спроби деяких авторів виводити "сакральне мистецтво" з "онтологічного", або "ідеаціонального", що його відомий американський соціолог російського походження Пітірім Сорокін іще у 1930-х рр. теоретично відрізняв від "ідеологічного" та "чуттєвого" мистецтва, вважаючи "ідеаціональне" найбільш духовним [7]. З таким пов'язують утвердження трансцендентних ідей, поетику величавості, лаконічність, символічність, відсутність елементів розважальності тощо [8].

На нашу думку, було б принаймні непродуктивним пов'язувати зі сферою священного самі тільки риси величавості, так званого ієратизму, монументальності, що панували досі у церковному мистецтві, тон якому задавали у Римі, Царгороді й інших столицях. У християнському ідеалі все мистецтво, як і всі галузі життя, мають бути освяченими, священними. Людей хвилюють масштаби, їм хочеться безмежного, переможного, тріумфального. А небо благословляє немічне, малослівне, недостатнє... Людина – громадянин, Бог – біженець. І якщо художник – привілейована особа, творчість – категорія богоподібна, то правдивий "портрет" якого-небудь яблучка може бути ближче до істини, ніж багатофігурна композиція на біблійну тему, і зображуючи будь-яку, на перший погляд, і неважливу річ – квітку, грушку, віруючий художник або глядач шукатиме на них відбиток руки Того, от него же вся биша [9][3].

Висновки. Закінчуючи статтю, мушу визнати, що змінив у процесі роботи над нею своє попереднє радше негативне ставлення до сучасного мирського вживання поняття "сакральне мистецтво" замість уживаного раніше "церковне мистецтво". Головне причина – справді священному церковному мистецтву нині ще не можна навчити у світському навчальному закладі, а у духовних такої спеціалізації поки що нема (за винятком регентських училищ). З іншого боку, ті речі храмового вжитку, що продукуються сьогодні для зорового оформлення православного богослужіння (вироби майстерень у Софріно та подібних їм) сьогодні можуть претендувати хіба що на назву художнього ремесла, проте їм іще далеко до справді творчого мистецтва, до якого подібні предмети належали ще пару століть тому. Тому й музичний бік православного Богослужіння нині значно перевищує за своєю естетичною якістю зоровий.

Щодо альтернативи "канонічне мистецтво", то його предмет і об'єкт визначені у літературі так само дуже розпливчасто, зрештою, відповідно до складності самого цього поняття. Не розкрито також принципові відмінності мистецтва "канонічного" у порівнянні з "церковним", "релігійним", "священним", "ієратичним" тощо. Тому така ж невиразність змісту та меж поняття "сакральне мистецтво" (що звучить, завдяки латинському кореню, дещо науково-абстраговано для православного вуха) стає за сьогоднішніх умов не недоліком, а перевагою. Доводиться визнати, що це розпливчасте поняття адекватно відповідає означуваній ним реалії – не зовсім священній, не зовсім церковній, не зовсім мистецькій творчості.

Сьогодні постає необхідність з'ясувати, наскільки специфічно "працює" поняття "канон" у термінологічному полі богослов'я та мистецтвознавства, у сферах вербальній, візуальній, аудіальній, у галузях словесності, музики, архітектури, образотворчого та декоративного мистецтва, розрізнити в цьому понятті вузьке значення та ширші, переносні. Адже двохтисячолітня спадщина церковного мистецтва засвідчує доволі широкий "плюралізм" у зовнішньому, тілесному вираженні храмових форм і богослужебних предметів, які є символічним вираженням таїн віровчення. Очевидно, канон тільки тоді плодотворно діє на творчий процес, коли він є внутрішнім настроєм, тобто, коли художник став частиною церковного середовища і створювані ним ікони, священний посуд, облачення тощо можна буде по-справжньому називати справді церковним мистецтвом, а не тільки умовно "сакральним".

Примітки

[1] Висловлюю вдячність за вказівку на це джерело й іншу допомогу кандидату мистецтвознавства Олексію Іллічу Овчаренку.

[2] Цікаво, що аналогічний дуже широкий підхід до розуміння християнського мистецтва виявлено у листі до митців Папи Римського Іоанна Павла II, опублікованому того ж 1999 року (переклад Яреми Кравця українською мовою з французької у журналі "Українське мистецтво", 2004, №3, с. 113-118). І можна тільки пошкодувати, що аналогічні документи православної думки сьогодні рідко коли стають відомими, на відміну від соборних рішень на цю тему в минулому.

[3] Показово, що мови народів православного, східного та протестантського світів (наприклад, амхарська, арабська, іврит, ідиш, вірменська, данська, голландська, німецька, турецька, фінська тощо) здебільшого розрізняють поняття "сакральне" та "священне" в нашому розумінні, на відміну від мов народів, де переважає католицизм.

Література

1. Безансон Ален. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества; перевод с французского М. Розанова / Ален Безансон. – М.: МИК, 1999. – 422 с.

2. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи / Матеріали міжнародної наукової конференції (Львів, 4-5 травня 1993 р.). Редакційна колегія: Еммануїл Мисько (голова), о. Іван Музичка (заступник голови), Дмитро Крвавич (заступник голови), Володимир Бадяк (секретар), Володимир Овсійчук. – Львів: Монастир Монахів Студійського Уставу, Видавничий відділ "Свічадо", 1994. – 168 с.

3. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи (Українське сакральне мистецтво XIII–XV століть) / Матеріали третьої наукової конференції (Львів, 4-5 травня 1995 р.). Редакційна колегія: Еммануїл Мисько (голова), о. Іван Музичка, Дмитро Крвавич, Володимир Овсійчук, Володимир Бадяк (секретар) . – Львів: Інститут народознавства НАН України, – 2001. – 120 с., іл.

4. Итальянское искусство в странах Западной Европы от Возрождения до начала XX в. – М.: Искусство, 1988.

5. Клименко Олесь. До проблеми вивчення канону в іконописі / Олесь Клименко // Ант (Київ). – 2002. – № 7-9. – С. 59-64.

6. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона / Алексей Федорович Лосев // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: сб. статей. – М., 1973. – С. 5-15.

7. Сорокин П. Социальная и культурная динамика: Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений; Перевод с англ. В. В. Сапова / Питирим Сорокин. – Санкт-Петербург: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2000. – 1054 с.

8. Крвавич Д. Універсалізм дизайну як мистецтва ідеї, форми та функції / Дмитро Крвавич // Академ-дизайн: Вісник української академії дизайну (Львів). – 2003. – № 1. – С. 126-144.

9. Сучасне мистецтво і народна творчість // Народне мистецтво (Київ). – 1999. – № 3-4.

References

1. Besançon, A. (1999). Forbidden image. Intellectual History of Iconoclasm. (M. Rozanov, Trans). Moscow: MIC [in Russian].

2. Mysko, E. (Eds.). (1994). Ukrainian sacral art, tradition, modernity and prospects. Proceedings of the International Conference (Lviv, 4-5 May 1993). Lviv: The monastery of the Studite Order, Publishing department "Svichado" [in Ukrainian].

3. Mysko, E. (Eds.). (2001). Ukrainian sacral art, tradition, modernity, perspectives. Proceedings of the Third International Conference (Lviv, 4-5 May 1995). Lviv Institute of Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

4. Italian Art in the countries of Western Europe from the Renaissance to the early 20th century. (1988). Moscow: Art publishing house [in Russian].

5. Klymenko, O. (2000). Regarding the problem of "Canon" study in the icon painting. Ant (Kyiv), 7-9, 59-64 [in Ukrainian].

6. Losev, A. F. (1973). On the concept of the Artistic Canon. Canon problem in the Ancient and Medieval Art of Asia and Africa. Moscow [in Russian].

7. Sorokin, P. (2000). Cultural dynamics: A Study of Change in Major Systems of Art, Truth, Ethics, Law and Social Relationships. (V.V. Sapova, Trans). Sankt-Petersburg: Russian Christian Humanitarian Institute [in Russian].

8. Krvavych, D. (2003). Universalism of design as an art of idea, form and function. Academ-design: Visnyk ukrainskoi academii dyzainu, 1, 126-144 [in Ukrainian].

9. Contemporary art and Folk art. (1999). Narodne mystetsctvo (Kyiv), 3-4, 35 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.12.2016 р.

УДК 781.2+348(07)

Шульгіна Валерія Дмитрівна
доктор мистецтвознавства, професор,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
shulgina_v@voliacable.com;
Рябінко Світлана Миколаївна
викладач кафедри академічного
та естрадного вокалу
Київського університету ім. Бориса Грінченка
svr-user@yandex.ua

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ОСОБИСТОСТІ У СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Мета роботи – аналіз творчої діяльності особистості як основної складової мистецької освіти. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні психологічних та мистецтвознавчих концепцій творчості у розробці сучасної парадигми мистецької освіти. **Наукова новизна** роботи полягає у компаративному розгляді концепцій творчості як парадигми мистецької освіти та введенні поняття "едукація" як триєдиного процесу засвоєння мистецьких знань, умінь і навичок, естетичного розвитку та творчого виховання особистості. **Висновки.** З'ясовано, що особливість мистецької педагогіки зумовлена тим, що вона знаходиться на стику науки та мистецтва, оскільки має на меті дослідження процесів навчання і виховання особистості засобами мистецтва. Сучасна теорія української мистецької освіти перебуває на шляху виявлення об'єктивних закономірностей навчання мистецтву, вироблення науково обґрунтованих рекомендацій щодо формування художньо розвиненої культуротворчої особистості XXI ст.

Ключові слова: мистецька освіта, мистецька педагогіка, едукація, кредитно-модульна технологія, НАКККіМ, творча діяльність, психологія творчості.

Шульгина Валерия Дмитриевна, *доктор искусствоведения, профессор, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств;* ***Рябинко Светлана Николаевна,*** *преподаватель кафедры академического и эстрадного вокала Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко*

Творческая деятельность личности в системе художественного образования Украины: европейский контекст

Цель работы – анализ проблематики творческой деятельности личности как основной составляющей художественного образования. **Методология** исследования базируется на применении психологических и искусствоведческих концепций творчества в разработке современной парадигмы художественного образования. **Научная новизна** работы заключается в компаративном анализе концепций творчества как парадигмы художественного образования и введении понятия "эдукации" как триединого процесса усвоения художественных знаний, умений и навыков, эстетического развития и творческого воспитания личности. **Выводы.** Установлено, что специфика педагогики искусства заключается в том, что она находится на стыке науки и искусства, поскольку имеет своей целью исследование процессов обучения и воспитания личности средствами искусства. Современная теория украинского художественного образования находится на пути выявления объективных закономерностей обучения искусству, разработки научно обоснованных рекомендаций по формированию художественно развитой культуротворческой личности XXI века.

Ключевые слова: художественное образование, педагогика искусства, эдукация, кредитно-модульная технология, НАРККиИ, творческая деятельность, психология творчества.

Shulgina Valeria, *D.Sc. in Arts, professor, professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts;* ***Ryabinko Svetlana,*** *lecturer of the Academic and pop vocal chair, the Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University*

Creative Activity of the Individual in the System of Art Education in Ukraine: European Context

Purpose of Article. The purpose of this work is to consider the individual creativity as the main component of art education. **Methodology.** The research methodology is to apply psychological concepts of art and creativity in the development of modern art education paradigm. **Scientific novelty.** The scientific novelty is the comparative analysis of the concepts of creativity as a paradigm of art education and the introduction of the concept of "education" as a three-pronged process of studying of the art knowledge and skills of aesthetic education and creative personality. **Conclusions.** It was found that the feature of Art pedagogy is its intersection of science and art. Its main goal is to analyse the processes of learning and teaching by art. The modern theory of Ukrainian art education is the way to identify the objective laws of art education, development of scientifically based recommendations on the formation of culture-developed artistic personality of the XXI century.

Keywords: art education, Art pedagogy, education, credit-module technology, NAKKKiM, creativity, psychology of creativity.

Актуальність теми дослідження. Українська мистецька освіта як цілісна система грунтується на фундаментальних принципах національної освіти й виховання: народність, природовідповідність, культуровідповідність, гуманізм, демократизм, етнізація, історизм. Саме гуманізація вищої і середньої школи,

© Шульгіна В. Д., 2017
© Рябінко С. М., 2017

зокрема мистецької освіти, передбачає зміцнення органічного зв'язку навчання з витоками національної культури, європейськими та світовими традиціями, досягненнями вітчизняного й світового мистецтва.

Мета статті полягає у розгляді творчої діяльності особистості як основної складової мистецької освіти.

У формулюванні змісту мистецької освіти сучасна наука спирається на поняття "едукація" як триєдиний процес засвоєння мистецьких знань, умінь і навичок, естетичного розвитку та художнього виховання особистості. Зміст мистецької освіти охоплює систему культурологічних і спеціальних мистецько-історичних знань, способи діяльності, інтелектуальні й практичні вміння сприйняття, виконання та створення артефактів, досвід творчої діяльності й емоційно-ціннісного ставлення до мистецтва на феноменологічному рівні. Мистецька освіта розглядається як процес і результат засвоєння учнями системи знань, умінь і навичок, формування на їхній основі естетичного світогляду, гуманістичних якостей особистості, розвиток художніх здібностей і творчого потенціалу.

Основним шляхом здобуття мистецької освіти є навчання як процес едукації особистості в єдності освітньої, мотиваційної, виховної та розвиваючої функцій. У процесі навчання особистість засвоює різні способи діяльності: від репродуктивної (за зразком) до перетворюючої та творчої. Традиційна інформативна функція в освіті поступово замінюється діяльнісним компонентом.

Сучасна психологія відносить творчу (або евристичну) діяльність до діяльності найвищого рівня, коли щоразу ставляться нові завдання, котрі мають оригінальне вирішення (Б.Г. Ананьєв, П.К. Анохін, М.О. Бернштейн, О.М. Ле¬онтьєв, В.М. М'ясищев, Б.М. Теплов, С.Л. Рубінштейн, Г.С. Костюк). Творчий процес, зумовлений об'єктивними і суб'єктивними факторами, і є постановкою та розв'язанням нових художніх завдань. У такому розумінні останній як ціле завжди є цілеспрямованим, і наявність у ньому несвідомих і підсвідомих моментів не змінює його характеру. Унікальний характер творчого процесу в мистецтві детермінується, з одного боку, особливостями того художнього завдання, яке ставить і вирішує автор, а з іншого – своєрідністю його особистості, що виявляється у постановці та розв'язанні завдання.

Отже, теорія творчості у процесі мистецької освіти повинна спиратися на фундаментальні положення психології. Як справедливо відзначає А.І. Муха, спеціальні теорії окремих видів художньої творчості нині тільки-но розробляються.

Значний внесок у вирішення проблеми теорії музично-творчого процесу зробив А.І. Муха – музикознавець, композитор, автор фундаментальних праць "Процес композиторської творчості", "Теорія музичної творчості і деякі питання її методології" та інших. Привертає увагу його комплексний підхід до вирішення проблеми, ядром якої він вважає "виявлення внутрішнього психологічного механізму творчості (як складається); поряд з цим слід враховувати особливості суб'єкта творчості (хто складає); його цілі, мотиви, інтереси, потреби, завдання (для чого, чому складає); у світлі конкретних соціально-історичних обставин (коли складає), з точки зору умов і передумов різного роду. Не можна нехтувати й специфікою творчих результатів (що створюється)" [4, 36].

Як вважає чеський учений І. Поледняк, у дослідженні проблем творчості важливими є різні аспекти: психологія творчого художнього процесу, художньої особистості, специфічних аспектів складання та виконання музики, творчості як музично-педагогічної категорії.

У розвитку зарубіжних теорій дитячої творчості значну роль свого часу відіграли системи Ф. Фребеля, М. Монтессорі, З. Фрейда, Д. Дьюї. На думку італійського педагога і лікаря М. Монтессорі, художній розвиток дитини проходить під впливом біологічних та соціальних факторів. Однак ці два фактори впливають на дитину осібно. Спочатку відбувається дозрівання біологічних задатків у галузі сенсорики, такої важливої для художнього розвитку. Монтессорі розробила систему тренувань слуху й зору. По-перше, усі вправи на розрізнення звуків, кольорів, форм вона будує зовсім ізольовано одна від одної та від виражальних функцій, що вони виконують як засоби художніх творів; по-друге, всі вправи по засвоєнню окремих ознак речей виконуються без систематичного керівництва. Монтессорі вважає, що спочатку важливо створити лише певне середовище, яке сприяло б саморозвитку дитини, в тому числі й художньому.

Теорія невтручання в процес творчого розвитку дитини поширена і в наш час серед зарубіжних педагогів і вчених. Так, у дитсадках США діти самостійно користуються художніми матеріалами: "Перші їхні кроки в галузі мистецтва зазвичай робляться вільно, без допомоги і впливу викладача. Дитина сама обирає тему й самостійно експериментує, звикаючи користуватися художніми матеріалами для зображення того, що вона бачить і відчуває у цьому віці. Все мотивується тим, що дитина буцімто готова до творчих виявів, а сучасна культура і техніка – умови, які перешкоджають творчому розвиткові. В дитині все вже закладено від природи, їй тільки треба саморозвиватися" [2, 10-11].

Професор Вейсмантель (ФРН) вважає, що роль педагога зводиться лише до розкриття і виявлення того, що є в дитині. Це призводить до заперечення керівної ролі педагога. Такий висновок професора Вейсмантель виявляє біогенетичний підхід до розв'язання питання художньо-творчого виховання.

Отже, не дивлячись на деякі різні підходи щодо розв'язання проблеми творчого розвитку дитини, загальним у цих концепціях є відмова від цілеспрямованого педагогічного керівництва.

Інший характер мають погляди професора естетики Сассекського університету (Велика Британія) Пітера Еббса[1]. Концепція виховання творчості, викладена у його працях, є якоюсь мірою синтезом сучасної естетичної і педагогічної думки Великої Британії, Канади, США. Художня діяльність, за Еббсом, це –

активізація естетичного поля. Процес сприймання мистецтв він розглядає як своєрідний політ у мистецький космос, що об'єднує евристичне з гедоністичним. Головним у педагогічній системі, як він вважає, повинно бути естетичне поле, що забезпечить гармонійне виховання творчої особистості. Учений акцентує увагу на проблемі оновлення педагогічної системи. Оскільки головною її ознакою є здатність виховати творчу особистість, то саме закономірність формування умінь виробляти оригінальні ідеї у різноманітних сферах діяльності (наукова, мистецька) становить особливий інтерес. П. Еббс звертає увагу на неадекватність між рівнем освіченості особистості та її творчою реалізацією. Він висуває гіпотезу про цінність стимулювання фантазії, уявного та перцептуального мислення, а тому рекомендує внести до планів університетів, коледжів, середніх шкіл казки, міфи, притчі, легенди, які ігноруються програмами, позаяк вони, так би мовити, не затребувані високорозвиненим індустріальним суспільством.

Естетично ідеальна педагогічна система може бути побудована лише за умови усвідомлення шляхів формування творчої індивідуальності.

Творчість, за Еббсом, є умовою людського існування, найвищим здобутком людини і, водночас, щоденним явищем. Вона нерозривно пов'язана з умінням мріяти. Мрії, сновидіння, фантазії стають імпульсом для створення художніх образів у формі поезії, музики, живопису тощо. Схильність до мрій, що грунтується на здатності підсвідомого уявляти образи, демонструє притаманність ірраціонального біологічній природі людини. Отже, творчість є трансформуванням уявно-образного мислення в конкретну культурологічну діяльність. Творчо обдаровані люди – це ті, хто вибрав процес практичного втілення елементів уявно-перцептивного мислення способом життя (modus operandi). Вони начебто відкривають себе для сприйняття початкового високопотенційного підсвідомого матеріалу, а потім за допомогою раціональних, чітко спланованих дій створюють доступні культурні форми. Проте Еббс не є прихильником інтуїтивної теорії творчості. На противагу цій концепції, вчений вважає такий підхід неповним. Творчий процес, за ним, визначається чотирма параметрами: несвідоме, свідоме, традиція, інновація. Учений моделює творче мислення як діалектичний рух у кординатній площині двох взаємоперпендикулярних осей: вертикальної (свідоме-несвідоме) і горизонтальної (традиційне-нове) [8].

Аналізуючи творче мислення композиторів, Еббс наводить приклади, коли джерелом сюжетів сонат, увертюр були уявні образи, фантазії, мрії, сновидіння (Вагнер, Стравінський). Він констатує: щоб стати творчою особистістю, необхідно розвинути вміння відчуженого мисленнєвого змалювання образів для надання мозку можливості мріяти, увійти у лабіринт асоціацій, у сюрреалістичне ірраціональне середовище, а потім трансформувати уявне у конкретний продукт, описавши його традиційними термінами. Одночасно Еббс звертає увагу на те, що у творчому акті беруть участь символи, які базуються на специфічній сфері людської діяльності. Музичні видіння інтерпретують музичні категорії, філософські мрії – філософські поняття. "Не випадково, – пише Еббс, – Вагнер не тільки чув у своїх мріях музичні звуки, а й зміг інтерпретувати їх у новаторському для XIX ст. музичному стилі. Він глибоко знав традиційні підходи, майстерно володів ними" [8, 20]. Отже, невід'ємною складовою творчого процесу є ознайомлення особистості з досвідом, набутим людством. За Еббсом, цей бік творчості представлений рухом вздовж горизонтальної осі від традиції до новаторства.

Визначаючи приховану енергію несвідомого як передумову творчого процесу, Еббс справедливо зазначає, що творчий продукт може бути сприйнятим, якщо він представлений у загальнодоступній системі символів. Інакше справжнім творцем може стати тільки особистість, яка має глибокі знання у певній сфері діяльності. Дарунки з потаємного підсвідомого являються особистостям, які глибоко освічені і свідомо, наполегливо займаються певною проблемою. У всі часи новий твір, нова теорія є певним повтором відомих підходів і водночас оригінальною формою їх інтерпретації. Виходячи з цих міркувань, Т. Еббс виробив конкретні рекомендації з методики формування творчості особистості. Предмет пізнання повинен бути вивчений відносно системи підсвідомого (вертикальна вісь). Слово "помріймо" має стати звичним для учнів. Підпорядковуючи мозок підсвідомому, педагог мусить стимулювати різноманітні примхливі, на перший погляд, абсолютно безвідносні до теми вивчення фантазії, проєкти. Водночас, він повинен вдаватися до класичних засобів розв'язання навчальної проблеми, вводячи вихованця у традиційний ритм пізнання (горизонтальна вісь). Саме викладання цих двох ритмів, тобто складний рух думки одночасно вздовж вертикальної та горизонтальної осей створює резонансну напруженість полів свідомого і несвідомого, яка дає творчий результат [8, 22–25]. Цінність думок Еббса полягає у тому, що вони не мають характеру абстрактних тверджень. Вчений володіє рідкісним талантом трансформувати теоретичні наукові положення у конкретні методичні рекомендації. В основі його концепції естетизації педагогічного процесу – осмислення ідей Дж. Дьюї, Г. Ріда, Д. Гомбріча та інших. Розроблена П. Еббсом теорія творчого процесу покладена в основу практичної діяльності викладачів мистецтвознавчих та гуманітарних дисциплін.

Надзвичайно цікавими і актуальними для теорії і практики педагогічного керівництва творчою діяльністю є погляди Ентоні Сторра на природу творчого процесу, взаємозв'язок між естетизацією та індивідуалізацією творчості. Розуміння функціональної єдності цих понять, на думку вченого, є необхідною передумовою успішної діяльності педагога.

Аналізуючи природу творчого процесу в контексті проблеми розвитку особистості, Сторр стверджує, що при виявленні нестандартного мислення, оригінальних рішень учнів педагогічний процес набуває максимально індивідуалізованого забарвлення. Зважаючи на те, що індивідуалізований педагогічний про-

цес передбачає творчу самореалізацію особистості, вчений обґрунтував тотожність творчого й індивідуалізованого виховання, а використавши комплексний аналіз, виявив спільну природу творчого процесу в науковій і мистецькій галузях. Ця єдність простежується в особливому стані активної уяви. Наукове відкриття, аналогічно художньому шедевру, народжується шляхом інтеграції протилежних за змістом або формою елементів через дивовижний синтез непримітних для стороннього спостереження деталей, результатом якої є упорядкування розрізнених ланок у цілісну картину. Достовірність єдиної теорії творчого процесу Е. Сторр підтверджує суто науковими відкриттями І. Ньютона, А. Ейнштейна, Ч. Дарвіна, вивченням особливостей новаторського підходу в музиці Л. ван Бетховена, Р. Вагнера. За Сторром, невід'ємною рисою будь-якого творчого процесу є орієнтація на пошук краси і гармонії.

Отже, британський учений встановлює такий функціональний взаємозв'язок: індивідуалізований навчальний процес за своєю суттю є творчим і естетичним. Справедливою є і зворотна залежність: естетичне виховання є творчим та індивідуалізованим.

Проблемам творчості приділяють увагу не тільки педагоги, а й видатні діячі мистецтв. Так, Майкл Тіппет, відомий британський композитор, у праці "Мистецтво, судження, віра" [11], аналізуючи природу музики, доходить висновку, що кожний видатний художній твір – "це геніальне просвітлення митця, яке надає підсвідомому, інтуїтивному визначеної форми" [11, 42].

Композитор тлумачить творчий процес як втечу від реального світу речей у таємничий, так само реальний світ почуттів, емоцій. Митець підкреслює, що творча особистість особливо у сучасну технократичну епоху не може жити без "страви для душі ... Перебуваючи у музичному середовищі, ми безпосередньо відчуваємо політ душі, субстанцію психіки" [11, 49]. Композитор наполягає на широкому впровадженні мистецтва як засобу виховання творчої особистості в усі ланки національної системи освіти Британії.

Дискусійний характер мають міркування відомого британського режисера Пітера Брука щодо виховної ролі мистецтва. У статті "Об'єднуюча культура" він розглядає сутність мистецтв у культурологічному контексті, а термін "культура" диференціює на три складові: культура державна, культура індивідуальна, транскультура. Культура державна та індивідуальна мають власний потенціал й функціонують як "офіційна і неофіційна", "запланована і незапланована". "Транскультура" виникає на стику двох інших і забезпечує контакт між різними мовами, категоріями і поколіннями.

Пітер Брук створив міжнародний центр театральних досліджень у Парижі, де на практиці зафіксував виникнення цієї транскультури. Не можна погодитися з думкою митця про те, що найбільш глибоко індивідуальність актора проявляється, якщо він звільняється від соціально-національних стереотипів, штампів, встановлює контакти з різними людьми, започатковує нові способи взаємодії, нове спілкування. Відзначаючи важливу інтегруючу роль мистецтва, Брук недооцінює національні культури, без яких не може виникнути транскультура і які є неповторним мозаїчним фундаментом світової "транскультури".

Загальну теорію виховання почуттів на всіх рівнях британської системи освіти (від ясельних шкіл до коледжів) розробив викладач Кембриджського університету Рекс Гібсон, який виступає проти засилля в суспільстві інструментально-раціональної педагогіки, котра пішла у наступ, прикриваючись потребами суспільства у менеджменті та організації господарської діяльності. У завуальованій формі ця виховна технологія, по суті, є однією з головних теорій, які пропонуються студентам коледжів.

На основі проведеного дослідження Гібсон виробив рекомендації для втілення системи "активного естетичного виховання":

– вивчення різних видів мистецтв;

– виховання почуттів у процесі вивчення всіх дисциплін;

– емпатія (мистецтво співпереживання), яка повинна стати невід'ємною частиною різних навчальних програм;

– створення атмосфери співчуття, співпереживання, взаєморозуміння;

– спрямування виховання на формування творчої особистості.

Щодо творчості особистості цікаві думки висловлює Дж. Бенток, професор педагогіки Лейкастерського університету. Учений визначає такі функції мистецтва у виховному процесі: людинотворча ("перетворення простої натури малюка у багатогранну особистість"); квазітерапевтична ("можливість виявити свої почуття, емоції"); контрольно-регулююча ("здійснення контролю над формою і способами самовираження") [9].

Основними методичними підходами у вихованні Бенток вважає причетність школярів до культурної спадщини й творчої діяльності, а щодо творчої самореалізації особистості, то він стоїть на позиціях спонтанності художньої діяльності і відстоює її як "втечу від агресії сучасного суспільства до особистості" [9, 152], підкреслює необхідність обережного ставлення педагогів до дитячої творчої імпульсивності та застерігає від надмірного захоплення нею. "Переведення імпульсивного в загальноприйняті символічні форми і є управління експресією" [9, 153].

Бенток націлює педагогів на виховання в учнів уміння бачити незвичайне, фантастичне у повсякденному житті. Він апелює до досвіду народних та авторських казок, у яких фантазії і реальність переплелися в дивовижних формах; наводить слова Чехова про художню уяву як про вміння описувати почуття, що виникають під час споглядання місячного променя у склі розбитої пляшки.

Врахування суб'єктивних і об'єктивних факторів дитячої творчості, вміле поєднання експресивної і контрольованої діяльності Бенток відносить до найважливіших умов становлення творчості дитини.

Необхідною умовою реалізації активного естетичного виховання, на думку професора філософії та виховання Колумбійського університету (США) М.Грін, виступає спеціальна підготовка учителів, до якої входять курси хореографії, образотворчого мистецтва, музики, драми [10], особливістю яких є інтеграція творчої діяльності педагогів. Програма естетичної підготовки охоплює також відвідування музеїв, театрів, концертів тощо; запрошення професійних митців (художників, композиторів, хореографів, режисерів) до викладання відповідних курсів. Внаслідок такої підготовки ці педагоги, за свідченням М.Грін, показали (порівняно з учителями, які не навчались за такими програмами) вищий рівень комунікативних умінь, грамотно застосовували основні мистецтвознавчі категорії, вміло створювали сприятливу атмосферу, знаходили можливості для використання театрального, музичного, хореографічного, образотворчого мистецтва на заняттях з учнями.

Аналогічних поглядів щодо залучення студентів до творчої діяльності дотримується Дж.Едді, професор драми в Бейлор-Університеті, консультант Рокфеллерівського фонду "Мистецтво і виховання", який вважає, що суттєвим компонентом навчальних планів педагогічних коледжів мають стати мистецтвознавчі дисципліни. Тільки відчувши на собі магію творчості, педагог намагатиметься реалізувати її у навчанні учнів.

Дж.Едді підкреслює, що вчителі старшого покоління повинні пройти спеціальну перепідготовку при різноманітних інститутах виховання. Інакше ніякі методичні рекомендації не врятують від поверхового використання мистецтв у навчальному процесі.

Офіційне приєднання України до 44 країн-учасниць Болонського процесу (19 травня 2005 р.) зобов'язало Україну узгодити національний стандарт вищої освіти та національне законодавство про працю, привести державний і галузеві стандарти вищої освіти у відповідність загальноєвропейському стандарту вищої освіти. В умовах відкритого інформаційного простору, який ми розуміємо як духовно-енергетичне інформаційне поле і культуру як його сучасний стан, особливого значення набуває виконання пілотних європейських проектів. Мистецька освіта в Україні, що набула високого гуманістичного рівня, має бути зорієнтована на розвиток власних традицій і засвоєння зарубіжних інноваційних технологій, на впровадження загальноєвропейської системи критеріїв і методів оцінки якості освіти. Європейська спільнота зараз спрямована на активний обмін і, певною мірою, на уніфікацію освіти, що дає можливість і право молодому спеціалісту вільно пересуватися й професійно влаштовуватися у світовому просторі. Європейська мобільність є одним з базових принципів Болонського руху.

Події та заходи, що отримали назву Болонський процес, вражають своєю динамікою й масштабами. Положення Болонської декларації охоплюють шість базових напрямків: введення загальноєвропейської системи порівняння освітніх кваліфікацій (ступенів), запровадження двоступеневої системи вищої освіти, створення єдиної системи взаємного заліку термінів і обсягів навчання, забезпечення мобільності студентів, професорсько-викладацького й адміністративного персоналу університетів, створення загальноєвропейської системи критеріїв і методів оцінки рівня освіти, пропаганда європейських вимірів вищої освіти, співпраця й розвиток програм і проектів, що поєднують навчання, дослідження і практику.

Визначення затверджених в документах Болонського процесу етапів і напрямів реформування, кінцевою метою яких є розбудова "Європи знань", в країнах-учасницях здійснюється за різними варіантами копіювального та інноваційного сценаріїв [1].

Усвідомлення нової ситуації, пов'язаної зі створенням техногенного суспільства і його переходом до суспільства інформаційного, вимагає розроблення відповідної наукової парадигми сучасної національної освіти, яка сприятиме самореалізації індивідів і цілих спільнот. Основна проблема, що об'єднує пошуки вчених різних країн, є проблема гуманізації освіти (відповідно доктрині національної освіти). Це пов'язано з еволюцією сучасних філософських поглядів, згідно з якими центром наукової картини світу стає людина з її пошуками смислу життя, свободи вибору, самоактуалізації, творчості, способів управління власним розвитком. Гуманізація освіти передбачає як процеси інтеграції, так і диференціації, тобто засвоєння прогресивного зарубіжного досвіду й збереження та розвиток власних національних освітніх надбань і традицій, зокрема в галузі мистецької освіти, високий рівень якої визнаний у всьому світі.

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв впроваджує інноваційний, на відміну від копіювального, сценарій реформування національної вищої освіти в контексті європейського вибору України. Розроблення НАКККіМ власного варіанта узгодження стандартів вищої освіти за спеціальністю "Музичне мистецтво" базується на наступних концепціях, характерних для європейської освіти:

– випереджаючої освіти;
– гнучкості та швидкої адаптації майбутніх фахівців до змін;
– наскрізної освіти;
– конкурентоспроможності освітніх послуг;
– прозорості,
– неподільності наукової й викладацької діяльності;
– автономності [1].

Кредитно-модульна освітня технологія може бути застосована в мистецькій освіті за умов перегляду й усвідомлення її сутності на рівні адаптованості до індивідуальних особливостей суб'єкта

учіння; урахування педагогічного принципу концентризму та варіативного підходу до тематичного наповнення специфічного змісту, уможливлює оновлення програм навчання в освітньому просторі вищої школи та вирішення цієї технології в структурі відповідного закладу.

Практичною складовою кредитно-модульної технології є оновлення програм з окремих дисциплін, в яких досягнуто компромісне узгодження між змістом навчання, яке має глибоко специфічні традиції історичного та професійного становлення з уніфікованими формами їхнього узгодження в межах кредитно-модульної системи, яка вносить корективи в навчальні плани вищих освітніх закладів [6].

Концепція програм базується на педагогічному принципі концентризму, який передбачає необхідність повертатися до раніше вивченого матеріалу для засвоєння складних понять зі збагаченням їх новими науково-теоретичними положеннями.

Висновки. Особливість мистецької педагогіки полягає в тому, що вона перебуває на стику науки та мистецтва, оскільки має на меті дослідження процесів навчання й виховання особистості засобами мистецтва. Звідси народжується проблема зв'язку педагогічної науки з художньою творчістю. Сучасна українська мистецька педагогіка перебуває на шляху виявлення об'єктивних закономірностей виховання та навчання мистецтву, вироблення науково обґрунтованих рекомендацій щодо формування художньо розвиненої культуротворчої особистості XXI ст.

Національне відродження, що його зараз переживає Україна, як і багато інших держав сучасного світу, не зводиться до простої реставрації культурних надбань попередніх епох. Воно потребує особливого бачення національної культури. Це подвиг воскресіння того, що не минає, має наскрізне, універсальне буття для нації, а тому й для усього людства. "Шлях до чотирьох свобод", запропонований ЄС, – це шлях через посилення ролі культури. Безперечно, що збереження національної ідентичності кожної з держав є головною умовою існування ЄС. Такий шлях обирає й Україна, включаючись в європейський освітянський процес.

Примітки

[1] Пітер Еббс викладає курси "Мистецтво і виховання" та "Мистецтво мовлення". За його редакцією опубліковано серію монографій, збірників статей з проблем естетики і творчості.

Література

1. Болонський процес: етапи і напрямки реформування системи вищої освіти: Інформаційно-методичні матеріали / Уклад.: Рижкова С.А., Власова Г.В. – К.: ДАКККіМ, 2006.
2. Ветлугина Н.А. Музыкальное развитие ребенка / Н.А. Ветлугина. – М.: Просвещение, 1968.
3. ІР НБУВ, ф. 62 спр. 159. арк. 6.
4. Муха А.И. Процесс композиторского творчества / А.И. Муха. – К.: Муз. Україна, 1979.
5. Олексюк О.М. Музично-педагогічний процес у вищій школі: Посібник / О.М. Олексюк. – К.: Знання України, 2009.
6. Типові навчальні програми. Основний музичний інструмент – фортепіано. (2-е вид., доп.) Автор – А.П.Гуральник. – К.: НПУ, 2007.
7. Энгельмейер П.К. Теория творчества / П.К. Энгельмейер. – СПб.: Образование, 1910.
8. Abbs P. A is for Aesthetic: Essays on Creative and Aesthetic / P. Abbs. – London, 1989.
9. Bantock G.H. The Arts in Education // The Symbolic Order. / Ed. P.Abbs. – London, 1989.
10. Greene M. Art Worlds in School // The Symbolic Order / Ed. P.Abbs. – London, 1989.
11. Tippet M. Art, Judgement and Belief // The Symbolic Order / M. Tippet. – London, 1989.

References

1. Ryzhkova, S.A. & Vlasova, H.V. (2006). Bologna process: phases and areas of reform of higher education. Information and training materials. Kyiv, DAKKKiM [in Ukrainian].
2. Vetluhyna, N.A. (1968). Musical development of the child. Moscow, Prosveshchenye [in Russian].
3. IR NBUV, fund 62, dossier 159, sheet 6 [in Ukrainian].
4. Mukha, A.Y. (1979). The process of composer creativity. Kyiv, Muz. Ukraina [in Russian].
5. Oleksiuk, O.M. (2009). Musically pedagogical process in higher education. Kyiv, Znannia Ukrainy [in Ukrainian].
6. Huralnyk, A.P. (2007). The main instrument – piano. Typical training programs. Kyiv, NPU [in Ukrainian].
7. Enhelmeier, P.K. (1910). Theory of creativity. St. Petersburg, Obrazovanye [in Russian].
8. Abbs, P. (1989). A is for Aesthetic: Essays on Creative and Aesthetic. London [in English].
9. Bantock, G.H. (1989). The Arts in Education. The Symbolic Order. P. Abbs (Ed.). London [in English].
10. Greene, M. (1989). Art Worlds in School. The Symbolic Order. P. Abbs (Ed.). London [in English].
11. Tippet, M. (1989). Art, Judgement and Belief. The Symbolic Order. London [in English].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2017 р.

УДК 7.03

Платонов Борис Олексійович
доктор технічних наук,
старший науковий співробітник, професор
кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, оцінювач
boris.platonov@gmail.com

АНАЛІЗ ПРИБУТКОВОСТІ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА

Серед значної частини дослідників ринків творів мистецтва, оцінювачів поширена думка, що інвестування у твори мистецтва є найбільш ефективним, що воно практично аналогічно грошовим інвестиціям. **Мета роботи** – перевірити, наскільки це відповідає дійсності. **Методологія.** На базі моделі поведінки в часі вартості грошового депозиту, покладеного в банк, застосований відомий оцінювачам прийом, який дає змогу розрахувати прибуток від рухомого майна за аналогією з прибутком від грошового депозиту. Як відправні для розрахунку були використані дані загальновідомих продажів найдорожчих картин, а також усереднені дані про продажі, оприлюднені в працях аналітиків художніх ринків. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що у визначенні вартості був застосований теоретично найбільш ефективний варіант розрахунку прибутку (який рідко застосовується), коли накопичення базується на неперервному нарахуванні на депозит складних відсотків. Математична модель, що описує такий варіант, істотно прискорила проведення необхідних розрахунків, а в підсумку дала можливість полегшити спільну інтерпретацію результатів початкових і топових значень вартостей творів мистецтва. **Висновки.** Проведені розрахунки показали, що уявлення про рівнозначність інвестування у твори мистецтва інвестуванню грошима є хибним. Тільки для незначної частки – не більше за 15% від усієї маси творів, які обертаються на ринку – можна очікувати ефективності інвестування, аналогічного інвестуванню грошима. Тільки близько 4% творів через тривалий період після створення (біля 100 років) можуть потрапити у світовий ТОП найдорожчих. Осмислення отриманих результатів допоможе оцінювачам та аналітикам художніх ринків творів мистецтва коректніше вибудовувати аналогії для різних форм інвестування.

Ключові слова: твори мистецтва, інвестування, прибуток, вартість у часі банківського депозиту, ризики зміни вартості творів мистецтва.

Платонов Борис Алексеевич, *доктор технических наук, старший научный сотрудник, профессор кафедры искусствоведческой экспертизи Национальной академии руководящих кадров культури и искусств, оценщик*

Анализ доходности произведений искусства

Среди значительной части исследователей рынков произведений искусства, оценщиков распространено мнение, что инвестирование в произведения искусства является самым эффективным, что оно практически аналогично денежным инвестициям. **Цель работы** – проверить, насколько это соответствует действительности. **Методология**. На базе модели поведения во времени стоимости денежного депозита, положенного в банк, был применен известный оценщикам прием, который позволяет рассчитать прибыль от движимого имущества по аналогии с прибылью от денежного депозита. Как отправные для расчета были использованы данные общеизвестных продаж самых дорогих картин, а также усредненные данные о продажах, опубликованные в работах некоторых аналитиков художественных рынков. **Научная новизна** работы заключается в том, что при определении стоимости был применен вариант расчета прибыли, теоретически наиболее эффективный, но применяемый крайне редко, когда рост накоплений базируется на непрерывном начислении на депозит сложных процентов. Математическая модель, описывающая такой вариант, существенно ускорила проведение необходимых расчетов, а в итоге облегчила совместную интерпретацию результатов начальных и топовых значений стоимостей произведений искусства. **Выводы.** Проведенные расчеты показали, что представление о равнозначности инвестирования в произведения искусства инвестированию деньгами в большинстве случаев является ошибочным. Только для незначительной доли – не большей 15% от всей массы произведений, обращающихся на рынке – можно ожидать эффективности инвестирования, аналогичного инвестированию деньгами. И только около 4% произведений через длительный период после создания (около 100 лет) могут попасть в мировой ТОП самых дорогих. Осмысление полученных результатов поможет оценщикам и аналитикам рынков произведений искусства корректнее строить аналогии для разных форм инвестирования.

Ключевые слова: произведения искусства, инвестирование, прибыль, стоимость во времени банковского депозита, риски, изменения стоимости произведений искусства.

Platonov Borys, *D.Sc. in Technical sciences, appraiser, professor of the Expert appraisal of art chair, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Fine art profitability analysis

Purpose of Article. Among significant part of the society it is widely believed that investing in artwork is very effective, almost equivalent to monetary investment. The aim of the work is to check whether this is true. **Methodology.** Based on the model of cash deposit value growth in time, the author uses the method, well-known to appraisers, that allows to calculate the profit from movable property by analogy with the profit from a bank deposit. The basis for calculations is the data on the sale of the most expensive four paintings, as well as the averaged data on the sales of paintings published in some sources. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the work lies in the fact that in determining the value the author has used the most effective option of profits for the calculation. However, it used very rarely. The mathematical model, used in the work has allowed to significantly simplify carrying out various calculations that in the end ensured mutual graphical interpretation of the results of the initial and top values of the values of

© Платонов Б. О., 2017

paintings. **Conclusions.** The calculations showed that the idea of the equivalence of investing in artwork to monetary investing is in most cases incorrect. Only from a small percentage, no more than 15%, of the total weight of works, traded in the market, you can expect the efficiency of investing equivalent to monetary investing, and only about 4% of works over a long period after the creation (about 100 years) can become the world TOP of the most expensive ones.

Keywords: artwork, investing, profit, the cost of bank deposit, risks, changes in the value of works of art.

Актуальність теми дослідження. Роздумам про суть цінності творів мистецтва та їх можливу оцінку присвячені праці численних дослідників різних галузей знань: філософів, психологів, культурологів [8; 12; 13; 14]. Аналітики ринків творів мистецтва і оцінювачі також замислюються про закономірності процесів, що там відбуваються, та про їх невідповідність характеристикам звичайних ринків. Адже такі відмінності добре відомі й на них, наприклад, вказує П.Доссі [2]. З іншого боку, постійно мусується ідея, що інвестування в твори мистецтва є найвигіднішою сферою примноження капіталу, а топові твори мистецтва є своєрідним еквівалентом грошей [2; 3; 11]. Спробуємо проаналізувати, якою мірою ці уявлення відповідають реальному життю. Пам'ятаючи загальновідомий вислів, що приписується відомому хіміку Д.І. Менделееву "Наука починається там, де починаються вимірювання", для проведення аналізу вказаних уявлень скористаємось інструментами, які застосовують оцінювачі майна, прогнозуючи майбутню вартість об'єктів оцінки. Популярним при цьому є прийом, що в рамках витратного підходу пов'язаний з розрахунком зміни в часі прибутку від грошового депозиту, покладеного в надійний банк.

Існують різні варіанти розрахунку цього прибутку, але теоретично найвигіднішим з них є той, що передбачає накопичення прибутку при неперервному нарахуванні складних відсотків на депозит. Формула, що визначає зростання вартості депозиту для такої дисципліни нарахування відсотків, має вигляд

$$S^n = S_0\, e^{\,pn/100} \qquad (1),$$

а задача його знаходження в загальному вигляді формулюється так [1]: "В банк вноситься на депозит первісний вклад величиною S_0 грошових одиниць. Банк виплачує щорічно $p\%$ річних. Необхідно визначити розмір вкладу S^n через n років. Для більшості ***інвесторів, несхильних до ризиків*** (виділено нами), зростання вартості депозиту, покладеного за умовами відповідно формулі 1, є найбільш бажаним. Сам закон зміни вартості, що описується формулою 1, в математиці називається експоненціальним". На практиці оцінювачами при знаходженні S^n розглядаються ще й різноманітні ризики, які можуть суттєво зменшити його розмір, але в подальших розрахунках для "несхильних до ризиків інвесторів" буде врахований тільки фактор ризику від інфляції. Перевіримо розрахунками, в якій мірі може бути задоволена прибутком категорія "неризикуючих" інвесторів.

Нагадуємо, що далеко не всі твори мистецтва, які попадають на ринок, приносять прибуток. Є різні погляди на "успішність" на ринку творів мистецтва, яка пов'язана з існуванням прибутку від володіння ними та його величиною. Їх можна знайти, наприклад, в [8; 9; 11; 13] та багатьох інших роботах. Нам представляються як найбільш узагальнюючі дані, наведені у книжці відомого арт-консультанта з Німеччини П. Доссі: "Якщо виходити з того, що мистецтво в середньому приносить прибуток в 5-8 % річних, лише один відсоток пропозицій мистецького ринку досягає прибутковості 20%, ще 4 відсотки – більш як 10%, наступні 5 відсотків – більш як 5%, 5 відсотків – до 5%, для 20 відсотків продаж з прибутком – справа нереальна, а 65 відсотків що залишились – збиткові" [2, 47]. Чи так воно є насправді стверджувати важко, адже жодне з проаналізованих нами джерел не містить подібної комплексної стратифікації прибутків. Але величину середньорічного росту в 20% для творів сучасного мистецтва можна зустріти, наприклад, й в [11], а величини середньорічного росту близького до 5% описані в [9].

На підставі даних П.Доссі (назвемо їх "розподілом Доссі") проаналізуємо можливий ріст вартості творів мистецтва різної прибутковості. Для цього побудуємо таблицю 1, в яку внесемо результати зроблених за формулою 1 розрахунків, вважаючи, що первісний вклад дорівнює одній умовній грошової одиниці, тобто S_0=1. Розрахунок зростання вартості депозиту згідно з "розподілу Доссі" зроблено для п'ятирічного періоду по кожній групі відсоткового показника прибутку (таких груп шість, помічені відповідними римськими цифрами). Показники шостої групи (VI) не досліджуються через їх збитковість, для четвертої (IV) групи (до 5%) – розмір збільшення умовно обирається як 3%, для п'ятої (V) групи "продаж з прибутком – справа нереальна [2,47]" – як 1%. Розмір відсотків груп (I – III) відповідає наведеним П. Доссі. Розмір $p\%$ річних для розрахунку обирається з колонки 3 Таблиці 1.

Наукова новизна. Для проведення подальшого аналізу на підставі Таблиці 1 побудуємо графічну модель (Рис.1) з п'ятьох експонент, кожна з котрих відповідає даним строк таблиці, означених римськими цифрами від I до V (відповідно номерів груп колонки 1 таблиці). По вісі ординат на цьому графіку (вверх) відкладені значення S^n, а по вісі абсцис (праворуч) відкладені відповідні роки (від першого до п'ятого), для яких був проведений розрахунок прибутку.

Сімейство експонент, наведене на Рис. 1, графічно ілюструє накопичення за п'ятирічний період п'ятьох одиничних депозитів, одночасно покладених у банк під різні відсотки. Усі експоненти Рис.у 1 виходять з однієї точці $S^n = S_0$=1 та зростають залежно від розміру відсотків, які нараховуються на кожний вклад. На графіку додатково нанесені дві точки **t1** й **t2**, які мають додати, що за допомогою наведеної моделі досить просто отримати орієнтовне значення S^n у будь який точці абсциси (в наведеному випадку це значення S^{t1} або S^{t2}, їх різниця і навіть значення S^n в проміжках між кривими сімейства,

коли розмір відсотку зростання не буде дорівнювати величинам "розподілу Доссі"). Природно, що експоненти моделі можуть бути подовжені у правий бік за межі дослідженого п'ятирічного періоду.

Таблиця 1

Зростання вартостей депозитів відповідно до "розподілу Доссі"

Номер групи	Відсоток в спектрі	Збільшення, р% річних	S^1, n = 1	S^2, n = 2	S^3, n = 3	S^4, n = 4	S^5, n = 5
Перша (I)	1%	20%	1,22	1,49	1,82	2,23	2,27
Друга (II)	4%	10%	1,11	1,22	1,35	1,49	1,65
Третя (III)	5%	5%	1,05	1,11	1,16	1,22	1,28
Четверта (IV)	5%	3%	1,03	1,06	1,09	1,13	1,16
П'ята (V)	20%	1%	1,01	1,02	1,03	1,04	1,05
Шоста (VI)	65%	збиткові					
Середня	-	для 5/8%%	1,05/1,08	1,11/1,17	1,16/1,27	1,22/1,38	1,28/1,49

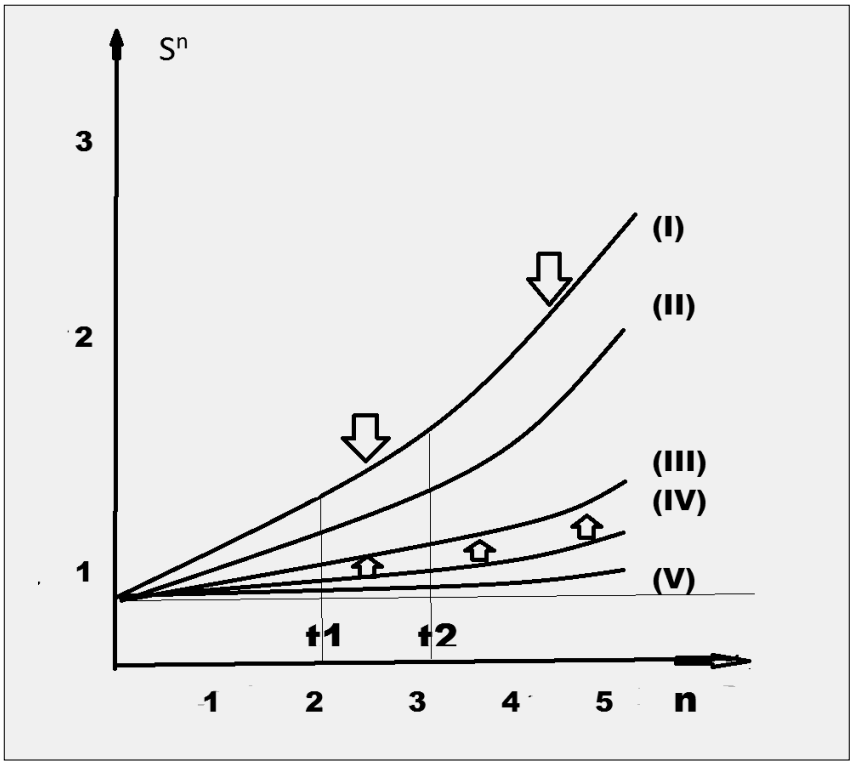


Рис. 1. Графічна модель змін S^n згідно з "розподілом Доссі"

Конкретне значення показників зміни вартості депозиту на підставі моделі можна визначити, підставивши в S_0 замість одиниці реальну величину його первісної вартості. Наприклад, якщо S_0 **=1000** грошових одиниць, номер групи II (більше 10%) , n **= 5** (через 5 років) то оціночна вартість такого твору мистецтва може скласти S^5 ***=1650 (1000*1,65)*** грошових одиниць. За вимогами більшості стандартів оцінки, наприклад МСО, RICS та ін. [6; 7], для творів мистецтва визначається не ринкова, а оціночна (fair value) вартість.

Аналіз за п'ятирічний період моделі "розподілу Доссі" з урахуванням індексу інфляції грошей, який знижує розмір прибутку, ймовірно, дасть часткову відповідь на питання – в який мірі твори мистецтва можна вважати еквівалентом грошей? Для індексів інфляції притаманних "європейській традиції (the European Tradition)" [12], ця величина в середньому знаходиться в районі 3%, наприклад, для США, Англії, Канади [2]. Враховуючи цю величину можна зробити висновок, що в цих країнах 15% творів мистецтва (експоненти груп з номерами I–IY, прибуток від яких перебільшує 3%), можна вважати еквівалентними грошам, – від них можна очікувати прибуток не менший, ніж вид вкладеного грошового депозиту. В Україні, де індекс інфляції, наприклад, 2016 року складає біля 11%, про еквівалентність грошам можна говорити тільки для 5% (експоненти груп з номерами I– II, прибуток від яких перебільшує 11%)) творів мистецтва.

Загальний висновок по "розподілу Доссі": для різних країн прибуток від інвестування в твори мистецтва є далеко не еквівалентним прибутку від банківських депозитів, які вважаються прийнятними для інвесторів, "несхильних до ризиків". Еквівалентності в середньому можна очікувати тільки від 5-15%% інвестицій. Можливо, справа в тому, що був проаналізований не дуже довгий, тільки п'ятирічний, період? Адже

дослідники ринків творів мистецтва, серед яких, наприклад, дуже відомі й авторитетні автори, посилання на роботи яких наведені в бібліографії [2;3;8;10], стверджують, що інвестування в твори мистецтва слід розглядати як довгострокове (зазвичай цей термін досить довгий, не менш як десять років) вкладення інвестором грошей з очікуванням у майбутньому прибутку.

Перевіримо розрахунками, наскільки це може відповідати дійсності. Для проведення аналізу, щоб мати додаткову впевненість у надійності результатів, залучимо дані по деяким найдорожчим об'єктам, що були продані на світових ринках творів мистецтва за останні роки. В мережі Інтернет є багато сайтів з інформацією про такі продажі, скористуємося даними, що були оприлюднені в статті Катерини Васильєвої на сайті [4]. Для розрахунків застосуємо формулу 2, що перетворена з формули 1 й фактично є формальним записом наступної задачі: "Якими мусили б бути відсотки на банківський депозит p, щоб за період n від часу створення до часу продажу ціни на них Sn досягли величин, за яки вони були продані?". Отож:

$$p = 100\ ln\ (S^n / S_0) / n \qquad (2),$$

де усі змінні вже описані для формули 1 раніше, а ***ln*** є символом натурального логарифму.

Для розрахунків умовно приймаємо S_0 =1000 дол. США. В принципі, для кожної з залучених для аналізу картин, наприклад, на підставі "моделі трьох активів" [5] могла би бути розрахована конкретна величина S_0. Але наразі подібна точність не є потрібною через велику різницю (майже в 1000 разів) величин S_0 та S^n.

В нижченаведену таблицю 2 зведені автори, назви, роки створення й продажу, ціни чотирьох картин, проданих в XXI сторіччі на відкритих торгах й за договором [6]. Назвемо умовно цю вибірку з чотирьох картин TOP4. Цікаво, що твори, продані "за договором", як правило, є дорожчими тих, що продані на аукціонах. Пояснення цього феномена у нас немає.

Таблиця 2

Дані TOP4 відомих картин, проданих в 2012- 2016 рр. [4]

Тип торгів / Найменування	За договором		Відкриті аукціони	
Художник, назва роботи	Поль Гоген "Коли весілля"	Поль Сезанн "Гравці в карти"	Пабло Пікассо "Оголена, зелене листя й бюст"	Едвард Мунк "Викрик"
Рік створення – рік продажу	1892 – 2016	1890 – 2012	1932 – 2016	1895 – 2012
Різниця між роками створення й продажу ***(n)***	124	116	78	117
Сучасна ціна твору, млн. дол. S^n	300	250	106,5	120
Відсоток банківського депозиту ***(p)***	10,17	10,19	14,84	10,00

Дані Таблиці 2 дають підстави зробити деякі дуже цікаві висновки. По-перше. Слід констатувати правоту тих, хто стверджує про потрібність довгостроковості вкладу. Розрахунок дає уявлення про довготу строку – за даними Таблиці 2 вона має нараховувати близько ста (78–124) років. Чи погодяться інвестори на такий строк? По-друге. Розмір відсотку банківського депозиту по TOP4 ***(p)*** високий (10 – 15%%). Подібний же відсоток (мається на увазі менша його межа -10 %) є присутнім (група II) і в "розподілі Доссі". Потрете. Відомо, що розмір річного відсотку по банківських депозитах є досить сталим й таким, що прагне до зменшення, але різним в різних країнах. Наприклад, в країнах "європейської традиції" [12] цей відсоток складає 1-2%%, в Україні він зараз є в районі 5%. Враховуючи ці міркування, треба зробити висновок, що існують твори мистецтва, інвестування в які значно вигідніші прибутку від депозитного вкладу.

Висновки. Підсумовуючи наведене, слід констатувати, що ні "розподіл Доссі" для початкового періоду появи творів мистецтва на ринку, ні дані топових продажів творів (TOP4) не дають підстав їх ототожнити з дією найефективніших банківських механізмів отримання грошового прибутку – на початковому етапі ці механізми можуть вигравати, а на довгостроковому втрачати. Але саме уявлення про повну аналогічність поведінки вартості грошей і творів мистецтва, на наше глибоке переконання є хибним. Можна таке стверджувати, як показав проведений аналіз, тільки для незначної частки, від 5 до 15 відсотків, творів на ринку (залежно від ризиків, властивих конкретній країни).

Ще одна думка. Медіанна експонента кривих, сконцентрованих на Рис. 1 в області, обмеженій знизу й зверху вертикальними стрілками (відповідає 10% росту прибутковості – група II), показує майже повне співпадіння з розміром більшості відсотків, наведених в нижньої стрічці Таблиці 2. Цей

факт підводить до думки, що з великою вірогідністю не більше 4% творів мистецтва (як в Таблиці 1), які обертаються на художніх ринках, здатні принести прибутки, схожі з ТОП 4.

Правда, щоб хоча би приблизно й заздалегідь окреслити, якими конкретно будуть ці твори, треба поглянути на них, як на це вказує низка дослідників, крізь призму аксіологічної цінності. Ось що пише про це Рената Таньчук, коли розмірковує про цінність колекцій: "Сфери справжнього шедевру – це царини досконалості й знання. Сфера справжнього шедевру – це царина "політики досконалості", в якій ми торкаємось фундаментальних соціальних цінностей, що стосуються "доброго" й "поганого", а також "високого" й "низького"… В свою чергу, зона справжнього артефакту є сферою "політики знання", що стосується "істинного" та "помилкового", причому "істинність" чи "помилковість" розглядаються відповідно до існуючих стандартів. Об'єкти, які класифікують як справжні артефакти, мають такий статус в силу колективного переконання в тому, що вони містять в собі "знання про світ, що розкривається шляхом використання інтелектуально коректних технік й процедур" [8, 279]. Й ще: " Об'єкти, що відносяться до справжнього шедевру, мають високу грошову цінність… До сфери справжнього артефакту відносяться об'єкти, що вважаються "справжніми" (sincere), "автентичними" (genuine), культурно "істинними" (culturally true)" [8, 278].

Література

1. Высшая математика для экономистов / Н.Ш. Кремер и др.]; под ред. проф. Н.Ш. Кремера.- 3-е изд. – М.: ЮНИТИ – ДИАНА, 2007.
2. Досси П. Продано! Искусство и деньги / Досси П. – СПб.: Лимбус Пресс, ООО "Издательство К.Тублина", 2011. – 288 с.
3. Жюдит Бенаму-Юэ. Цена искусства [пер. с фр. Ю. Гинзбург]. – М. : АРТМЕДИА ГРУП, 2008. – 159 с. : 15 л. ил.
4. Катя Васильева. 15 самых дорогих картин в мире Электронный ресурс / Катя Васильева. – Режим доступа: https://art-holst.com.ua/samie-dorogie-kartiny.
5. Платонов Б.О. Модель трех активов как эффективний инструмент оценщика в анализе стоимости культурных ценностей / Платонов Б.О. // Культура і Сучасність: альманах. – К. : Міленіум, 2013. – №2. – С. 96–102.
6. Профессиональные стандарты оценки RICS. Январь 2014 года. Включает текст международных стандартов оценки МСО.- Режим доступа: Электронный ресурс. www.rics.org/standards.
7. Про затвердження Інструкції про порядок визначення оціночної та страхової вартості пам'яток Музейного фонду України / Н А К А З Міністерства культури і мистецтв України від 13.07.98 №325 (зі змінами) / Електронний ресурс. – Режим доступу: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/z0496-98.
8. Рената Таньчук. Искусство коллекционирования. Коллекционирование как форма культурной активности / пер. с польск. М.В. Григорьева / Рената Таньчук. – Х.: Изд-во "Гуманитарный центр", 2016. – 372 с.
9. Руководство по инвестированию на рынке предметов искусства / С. Скатерщиков, В. Кориневский, О. Яковенко, К. Пихлер, Т.Цимке, Н. Хансен. – М.: Альпина Бизнес Букс, 2006. – 224 с.
10. Торнтон С. Семь дней в искусстве / Сара Торнтон; пер.с англ. А.Обрадович. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 352с
11. Хук Ф. Завтрак у Sotheby's: Мир искусства от А до Я / Филип Хук; пер. С англ. В.Ахтырской. – СПб.: Азбука, Азбука-Артикус, 2015. – 416с.:ил. – (Арт-книга).
12. Pearce Susan M. On collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition, "The Collecting Cultures Series", London – New – York, 1995.
13. Robert Cumming. Art. – London, New York, Munich, Melbourne, and Delhi, 2005.
14. Thompson Michael. Rubbish Theory. – Oxford – New York – Toronto, 1979.

References

1. Kremer, N. Sh. (Eds.). (3rd ed.). (2007). High mathematics for economists. Moscow: UNITI – DIANA [in Russian].
2. Dossi, P. (2011). Sold! Art and Money. SPb.: Limbus Press [in Russian].
3. Benhamou-huet, J. (2008). Art Business. (Yu. Ginzburg, Trans.). Moscow: ARTMEDIA GRUP [in Russian].
4. Vasileva, K. (03 May, 2016). 15 the most expensive pictures in the world. Retrieved from https://art-holst.com.ua/samie-dorogie-kartiny [in Russian].
5. Platonov, B. O. (2013). The Model of the three actives as the effective instrument of an appraiser in the analysis of the value of cultural works. Kultura i Suchasnist, 2, 96 – 102 [in Ukrainian].
6. Professional standards of appraising RICS. (2014, January). Included the text of the international standards of appraising MSO. Retrieved from www.rics.org/standards [in Russian].
7. Order of the Ministry of Culture and Arts №325 from 13.07.98 "On the fixing of the instruction on the order of the defining of the appraised and insurance value of the objects of the Museum Fund of Ukraine". Retrieved from http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/z0496-98 [in Ukrainian].
8. Tanchuk, R. (2016). Art of collecting. Collecting as a form of cultural activity. (M. Grigoreva, Trans.). Kharkiv: " Gumanitarnyy tsentr" [in Ukrainian].
9. Skatershchikov, C. & Korinevskiy, V. & Yakovenko, O. & Pikhler, K. & Tsimke, T. & Khansen, N. (2006). The Instruction of the investment in the market of the artworks. Moscow: Alpina Biznes Buks [in Russian].
10. Tornton, S. (2014). Seven days in Art. (A. Obradovich, Trans.). SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus [in Russian].
11. Hook, Ph. (2015). Breakfast at Sotheby's: World of Art from A to Z. (V. Akhtyrskay, Trans.). SPb.: Azbuka, Azbuka-Artikus [in Russian].
12. Pearce, S.-M. (1995). On collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition, "The Collecting Cultures Series". London – New – York [in English].
13. Cumming, R. (2005). Art. London, New York, Munich, Melbourne, and Delhi [in English].
14. Thompson Michael. (1979). Rubbish Theory. Oxford – New York – Toronto [in English].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2017 р.

УДК 7.038.6

Афоніна Олена Сталівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
aolena7@gmail.com

КОДОВІ ОБРАЗИ ТА ПРИЙОМИ "ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ" У БАЛЕТІ "МАЙСТЕР І МАРГАРИТА" ДАВИДА АВДИША

Мета роботи – визначити коди-образи і прийоми "подвійного кодування" в сучасному балеті "Майстер і Маргарита". **Методологія** дослідження полягає в застосуванні системного підходу, який дає змогу виявити особливості прийомів "подвійного кодування" в постмодерністичному хореографічному творі. **Наукова новизна** роботи полягає у вивченні прийомів "подвійного кодування" в балеті Д. Авдиша "Майстер і Маргарита". Досвід минулої культури у вигляді кодів-образів роману М. Булгакова презентований у постмодерністському хореографічному творі початку XXI ст. Увесь балет представляє собою образну тканину з цитат, алюзій, ремінісценцій, deja-vu. Його рекламна привабливість пов'язана з використанням відомої назви "Майстер і Маргарита" та образів роману. Цей експериментальний твір Д. Авдиша віддзеркалює важливий принцип "подвійного кодування" – привабливість балету масовому глядачу й інтелектуалу. Характерними прикметами цього постмодерністського твору є цитати, алюзії, ремінісценції як художні прийоми "подвійного кодування". Еклектичність стилістичних засобів, музична фрагментарність і сюжетна невизначеність створюють умови для подвійного розкодування цього балету. Розкодування хореографічних емблем відбувається через функції семантики, засоби трансформації знаків, символів та кодів та включення їх в систему інтертекстуальності. **Висновки.** Феномен подвійного кодування у балеті "Майстер і Маргарита" пов'язаний зі структурою хореографічного і музичного текстів. Як постмодерністський текст, він включає до себе художні образи із раніше створеного тематичного матеріалу, технік авангарду та популярної культури – це стосується музики і хореографії, світлового і сценічного оформлень.

Ключові слова: код, подвійне кодування, балет, цитата, алюзія, ремінісценція, "Майстер і Маргарита".

Афонина Елена Стальевна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Кодовые образы и приемы "двойного кодирования" в балете "Мастер и Маргарита" Давида Авдыша

Цель работы. Определить особенности кодов-образов и приемов "двойного кодирования" в современном балете "Мастер и Маргарита". **Методология** исследования заключается в применении системного подхода, который позволяет выявить особенности приемов "двойного кодирования" в постмодернистском хореографическом произведении. **Научная новизна** состоит в определении приемов "двойного кодирования" в балете Д. Авдыша "Мастер и Маргарита". Опыт прошлой культуры в виде кодов-образов романа М. Булгакова представлен в постмодернистском хореографическом произведении начала XXI века. Весь балет – это своеобразная ткань из цитат, аллюзий, реминисценций, deja-vu. Его рекламная привлекательность связана с использованием известного названия "Мастер и Маргарита" и кодов-образов романа. Этот экспериментальное произведение Д. Авдыша отражает важный принцип "двойного кодирования", а именно, привлекательность балета массовому зрителю и интеллектуалу. Характерными приметами этого постмодернистского произведения являются цитаты, аллюзии, реминисценции как художественные приемы "двойного кодирования". Эклектичность стилистических средств, музыкальная фрагментарность и сюжетная неопределенность создают условия для двойного декодирования содержания этого балета. Декодирование хореографических эмблем происходит через функции семантики, средства трансформации знаков, символов и кодов, и включение их в систему интертекстуальности. **Выводы**. Феномен двойного кодирования в балете "Мастер и Маргарита" связан со структурой хореографического и музыкального текстов. Как постмодернистский текст, он включает в себя художественные образы из ранее созданного тематического материала, техник авангарда и популярной культуры – это касается музыки и хореографии, светового и сценического оформлений.

Ключевые слова: код, двойное кодирование, балет, цитата, аллюзия, реминисценция, "Мастер и Маргарита".

Aphonina Olena, *PhD in Arts, associate professor, doctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The Code Images and Techniques of "Double Coding" in the Ballet "The Master and Margarita" of David Avdysh

Purpose of Article. The purpose of the article is to identify the features of the code, images and methods of "double coding" in the modern ballet "The Master and Margarita". **Methodology.** The methodology of the study is to apply a systematic approach that allowed the researcher to identify particular methods of "double coding" in the post-modern choreographic works. **Scientific novelty.** Scientific novelty consists in determining the methods of "double coding" in the ballet "The Master and Margarita" of D. Avdysh. The experience of past culture in the form of codes, images of the novel, written by Mikhail Bulgakov, was presented in the post-modern choreographic works of the beginning of XXI century. The whole ballet is a kind of tissue of quotations, allusions, reminiscences, deja vu. His appeal of advertising associated with the use of well-known names of "The Master and Margarita" and code-images of the novel. This experimental work of D. Avdysh reflects an important principle of "double coding", namely, the ballet appeal to the mass audience and intellectuals. Characteristic features of post-modern works are quotations, allusions, reminiscences as the artistic techniques of "double coding". Eclectic stylistic means that the musical story fragmentary and uncertainty create conditions for dual decoding the content of this ballet. Decoding dance posters are going in a way of the semantics of a function, means of the transformation, signs, symbols and codes, and their inclusion in the system of intertextuality. **Conclusions.** "Double coding" phenomenon in "The Master and Margarita" ballet is associated with the structure of choreographic and musical

© Афоніна О. С., 2017

texts., it as a postmodern text includes artistic images from a previously created thematic material and techniques of avant-garde and popular culture. It comes to music and choreography, lighting and stage design.

Keywords: code, double coding, ballet, quotation, allusion, reminiscence, "The Master and Margarita".

Актуальність теми дослідження. Просякнення балетів цитатами, алюзіями, ремінісценціями в лібрето і музиці є яскравою ознакою нашого часу. Наприклад, тільки із назв дитячих балетів сучасного українського композитора Андрія Бондаренка "Муха-цокотуха" (за мотивами вірша К. Чуковського, 2008), "Маугліана" (за мотивами казки Р. Кіплінга, 2009), "Аліса в Дивокраї" (за мотивами казки Л. Керрола, 2011), "Снігова королева" (за мотивами казки Г.-Х. Андерсена, 2013), музикою С. Прокоф'єва, І. Стравінського, Й. Штрауса, російським та іншим етнонаціональним фольклором стає відкриттям "відомих кодів" у цих творах. Поєднуючи в своїй балетній музиці відомі сюжетні лінії казок різних часів та майстерно імітуючи стиль різних композиторів, А. Бондаренко створює балети, комбінуючи у власній творчості різні засоби семіотичного кодування (Ч. Дженкс). З цього приводу У. Еко пише, що, роблячи стрибок у минуле, автори спрямовуються у майбутнє.

Мета дослідження – визначити особливості кодів-образів і процесу "подвійного кодування" в сучасному балеті "Майстер і Маргарита" Давида Авдиша.

Основний виклад матеріалу. Цікавим прикладом, де реалізуються коди постмодерністського дискурсу як ознаки подвійного кодування, є балет "Майстер і Маргарита" Давида Авдиша (2013, Київ) за мотивами однойменного роману Михайла Булгакова. Створена версія балету відповідає новому, але вторинному тексту. Прийоми, які є характерними для техніки постмодерністського письма, активно використовуються авторами балету. Саме такими прийомами, які зумовлені феноменом подвійного кодування, автори балету звертаються до різних верств публіки, включають до перегляду балету як любителів класики, так і сучасного балету.

Кожен глядач вибирає свої улюблені "коди" із нової версії балету-фантасмагорії "Майстер і Маргарита". Цитати, алюзії і ремінісценції як прийоми "подвійного кодування" в мистецтві пронизують увесь балет. Хоча жанр балету не завжди активно реагує на нову естетичну реальність, але індивідуальні художні стратегії хореографів, композиторів, оформлювачів проявляють інтерес до створення та розкодування комбінованих чи інтертекстуальних творів. Аналіз техніки розкодування подібного постмодерністичного твору виявляє стирання існуючих кордонів між елітарною та масовою культурами, що у цьому балеті-фантасмагорії, перш за все, стосується музики. Сценічні дії балету розгортаються під симфонічну музику Д. Шостаковича (яка є тут домінуючою і це не випадково, бо сюжетні події співпадають із життям, творчістю та естетичними поглядами композитора), Г. Берліоза, Г. Малера, Ж. Оффенбаха та клавірну – Й.-С. Баха, з піснями воєнного часу, наприклад, "Синенька хустинка", крім того, звучать канкан, радянські пісні-марші та ін.. На нашу думку, дихотомія масового та елітарного музичного оформлення забезпечує в балеті і діалог, і гру з семантикою та метафоричністю, тобто радикальний плюралізм як вияв "подвійного кодування" (за визначення Ч. Дженкса).

Дії роману М. Булгакова, який критики іноді називають "фантастичним, фантасмагоричним чи "романом у романі", що вже відповідає естетиці постмодернізму, хоча за часом з ним не співпадає та балету-фантасмагорії Д. Авдиша розгортаються в трьох різних планах, забезпечуючи чітку семіотичну структуру: реалістичний світ московського життя 20-30-х років ХХ століття, єршалаїмського світу з Біблії та фантастичного світу Воланда з його свитою-оточенням. Структура жанру "роман у романі" надає можливості авторам наблизитись до подій часової дистанції у дві тисячі років, що для твору постмодерної естетики є характерним явищем. Критик Лесскіс називає роман "подвійним". У розвитку сюжету роману спостерігається абсурдність, протиріччя, порушення звичної логіки з кабарешним весіллям та трагедійною розв'язкою.

Балет, попри такі романні особливості, вибудований логічно, послідовно, що адекватно розкриває навіть те, що складно сприймається в романі. Крім того, так само, як у музиці існує звернення до різних музичних шарів, так і в хореографії відбувається поєднання різних балетних стилів: класики і сучасності. Але побудова хореографічних номерів включає ті самі романні особливості – містичні та фантастичні (політ Маргарити, розп'яття Ієшуа, прообразом якого є біблійний Христос, перетворення Воланда ї компанії, зустріч з Понтієм Пилатом), жартівливі і саркастичні (кіт Бегемот, Коров'єв, Азазелло, Гелла, поети-сатирики Берліоз і Бездомний), ліричні (сцена Майстра і Маргарити).

Перефразований вираз Р. Барта про зв'язок між світом кодів, на нашу думку, реалізується у зверненні автора балету до образів потойбічного світу, створюючи умови для "подвійного кодування" з абсурдизмом (Ж. Ліотар). Такий прийом надає можливість розкрити суспільні проблеми, сучасні для авторів та відкрити вічну подвійність природи людини. Власно несприйняття Булгаковим радянської дійсності і породили в романі і, відповідно, в балеті масу кодів-образів, які відносяться до різних світів, як онтологічних, так і культурно-історичних. До того ж, у балеті його постановники, хореографи плідно використовують низку музичних творів, які відносяться до різних жанрів, стилів, епох з метою організації художньо-естетичної цілісності.

З точки зору семіотики та естетики "подвійного кодування", то алюзіями пронизана уся тканина балету. Отже, перша дія балету починається з номеру "Рукописи не горять" на музику Й. Баха. На фоні вогню з'являється Майстер. Він намагається йти в ногу із часом, бо його серце розривається, воно не погоджується із тим, що написано в рукописі. Майстер бере до рук рукопис і кидає листи паперу до вогню. На екрані

з'являється той, про кого він написав. Одночасно під музику Баха розгортається невеличка, але вагома сцена зустрічі глядача з Майстром і починається його зникнення, яке нагадує політ листочків тексту до вогню. Він, швидко обертаючись, зникає, у сцені тортурів людей та їхнього спалення в крематоріях.

Ця сцена переходить у наступний номер "Москва будується", що викликає низку асоціацій, про які не написано в рукописах Майстра. А може й написано. І ось вони – будівельники Москви. Символічно, що ними є персонажі з якогось фільму чи-то жахів, чи сатирично-карикатурних сюжетів. І якби не музика Д. Шостаковича, то можна було б уявити й інший розвиток подій. Особливо це стосується фасону одягу жінок: чорні шкіряні плащі з червоними підкладками і на голові шкіряні кепки (шкіряний одяг тоді носили в НКВС).

Москва будується у вогні та диму, у зломі людських доль. Музика Д. Шостаковича настільки адекватно передає той стан, що відповідає тортурам, спаленню, жахіттю, що здається, – це її спеціальне призначення саме для цього балетного номеру. І ось Москва з'являється із пилу і вогню, що алюзійно приводить уяву до розпеченої доменної печі, в якій згоріли людські долі.

Далі перед нами поет Бездомний, який знаходить рукопис. Його оточують різні люди, але не зрозуміло, що ними рухає: чи вони цікавляться його знахідкою, чи вони мають інший інтерес. У наступній сцені "Берліоз і Бездомний" перший намагається підкорити другого. Тоталітарна система в образі цілого нквсівського загалу розчавлюють Бездомного, який стає гвинтиком цієї репресивної системи. Зустріч Берліоза і Бездомного, як в музиці (Д. Шостакович), так і пластиці (Д. Авдиш) підкреслює іронічне ставлення авторів до соціальної й містичної дійсності.

В цілому балетна вистава концентрує основні моменти роману М. Булгакова та засобами пластики, музики, міміки та ін. розкриває систему кодів роману. У повній темряві поява Воланда з-під сцени нагадує нам, що Воланд – представник потойбічного світу і з'явився для того, щоби зробити свої метафізичні справи. Воланд випробовує людство на міцність через спокусливі обіцянки і зваблення. Появу Воланда супроводжує дзвін (у музиці символ грому небесного, або дзвін як попередження про наближення біди чи то висловлювання свого ставлення до історичних подій [1]. У даній сцені, де булгаковський Воланд є породженням смутних часів, дзвін символізує прихід нечистої сили і якихось подальших нереальних подій. Увесь вигляд Воланда та його пластично-танцювальні рухи підкреслюють зв'язок потойбічного та реального світу з ілюзіями позачасовості та позапросторовості. Цей зв'язок між світом кодів з різних часів і світом передзнань у мистецтві постмодернізму є одним із проявів подвійного кодування (У. Еко). Крім того, у музиці і танцях нової балетної постановки тонко передається булгаковська іронія.

Оригінальна поява Воланда віддзеркалює дії роману, які розпочинаються в Москві на Патріарших ставках. У балеті Авдиша Воланд у здійснені його плану покликаний допомогти Маргариті зрозуміти, що "Ісус" дійсно існує, та знайти себе в потойбічному світі, який, до речі, є більш людяним, гуманістичним, ніж реальний, земний. Йому допомагають в цьому загадкові персонажі Фагот-Коров'єв та кіт Бегемот – номер "Воланд і кампанія". Поступово (в інших сценах) цей супровід збільшується – до "кампанії" долучаються Берліоз, Азазелло, Гелла, багаточисельні грішники, запрошені на бал. Після соло Воланда на другому плані сцени починається "Таємна вечеря". Східна мелодія супроводжує дії, які відбуваються як на леонардівській картині, коли Ісус звертається до апостолів, виникає яскрава ремінісценція на живописне полотно майстра. Сцена тут поділена на два плани. На першому – Воланд та Ієшуа, на другому – з Тайної вечері виокремлюється Іуда.

У наступному номері "Ієшуа та Іуда" кожен персонаж знаходиться у своєму світі. Хоча вся сцена викликає асоціації з цирковим номером – не вистачає тільки тварин. Але замість них з'являються східні воїни. Іуда танцює в білому одязі. Його рухи поєднують стилістику класики і модерну, що вельми гостро підкреслює подвійність його наміру. Сцена закінчується дуже виразно – усі розчиняються у просторі.

Наступна сцена "Ієшуа і Пілат", яка відбувається під внутрішньо напружену музику Д. Шостаковича, одразу викликає кілька асоціації. Театральність акторської гри цих персонажів, їхні значущі пози та жестикуляція відправляють уяву глядачів до класичних традицій в театральному мистецтві. Хоча, на відміну від напруженої музики, у хореографічних рухах Ієшуа і Пілата спостерігаємо діалогічність. Крім того, від хореографічної інтерпретації душевного стану Ієшуа і Пілата виникають алюзії на передачу почуттів у малярстві. Страх і каяття, кохання і відчай трактовані танцюристами, як у творах художників на їхніх роботах. Відразу згадуються поради італійського художника Леонардо да Вінчі своїм учням: "Старанно намагайтеся спостерігати за тими, хто говорить один з одним, рухаючи руками, і, якщо це люди, до яких можна наблизитися, намагайтеся послухати, яка причина спонукає їх до тих рухів, які вони виробляють… Спостерігайте тих, хто сміється, тих, хто плаче, роздивляйтеся тих, хто кричить від гніву, і такий увесь стан нашої душі" [2, 376].

Сцена "Бичування" починається дуже театрально. Окрашені в червоне, як кров, кати наближаються до Ієшуа, Пілат опиняється на другому плані. Він намагається продертися до Ієшуа, але йому це не вдається. Ієшуа розпинають. І у наступній сцені "Патріарші ставки", яка контрастує з попередньою, НКВС-ці в червоному і з червоними лозунгами в руках "Ура!", "План", "Вперед" та ін. крокують під окремі акорди баяна, що викликає асоціації з радянськими святами.

Контрастне зіставлення номерів активізує увагу глядачів. І вже наступний іронічно-сатиричний номер "Коров'єв, Бегемот і Берліоз" починається як цирковий номер. Коров'єв і Бегемот демонструють свої фізичні можливості, начебто вихваляючись один перед одним. Вишукують і у залі серед глядачів,

хто з ними б помірявся силою, як у цирковій виставі. Берліоз спочатку з ними навіть спілкується, але стрімголов з'являються нквсниці, і він стає часткою їхньої "системи". Позаду, виїжджає, на перший погляд, вантажівка, але яка при наближенні стає тюремною камерою. Та їх насправді навіть не одна, а аж три. Усе відбувається у темряві, тільки вогники від машин-камер висвітлюють сцену. Біля однієї з камер збираються нквсниці та після того, як вони побачили щось у камері, всі разом вигукують "Ааа-аа!", і в однієї з них в руках голова людини – це "Смерть Берліоза".

Номер "Облава" займає не тільки сцену, бо й нквсниці нишпорять із ліхтариками по глядацькій залі в партері у пошуках заблукалих. У повній темряві дівчата-нквсниці як кордебалет, що, крокуючи, танцює. Якби не музика Д. Шостаковича, а щось джазове, то можна було б подумати, що це просто банальний канкан. Поступово світло стає почергово червоним або чорним, та з'являється вже інший асоціативний ряд, що нагадує шабаш відьом. Після нього починаються катування. На стільцях сидять затриманні в облаві, а за столом трійця, яка спостерігає за їхнім катуваннями. Після знищення затриманих дівчата вже на столі, але ще не танцюють, а тільки роздумують. І тут на першому плані з'являється поет Бездомний ("Божевілля Бездомного"). Тепер вже Бездомний на столі, а потім у камері, схожій на клітку для пташок. У "Божевільні" Бездомний зустрічається із Майстром. Майстер його відпускає і починається "Розповідь Майстра про Пілата".

У наступній сцені "Розп'яття" звучить така ж само музика Д. Шостаковича, яка звучала в балеті при побудові Москви, що створює певну художньо-образну арку. Тоталітарна давнина і авторитарна сучасність завжди проти особистої свободи, свободи слова і дії. Так завдяки музиці розкривається протестний дух булгаковського тексту. Хореограф наближає глядача до тексту М. Булгакова через асоціативно-образний і смисловий ряди в їх подвійному кодуванні. Тобто відбувається поєднання кодів літературних, музичних, хореографічних, що впливає на синтетичне створення усіх художніх образів у балеті.

Сцени "Іуда", "Ніза і звабление Іуди" (використана музика – "Dead can dance") дуже привабливі. В першій з них, не дивлячись на європейську мелодії, на відміну від другої, східної, все ж відчувається східні мотиви за сценічною тематикою. Далі номер "Смерть Іуди", коли після катування Іуду знищили: хореографія вільна на музику Шостаковича. І таким само контрастом починається номер "Спогад про першу зустріч Майстра і Маргарити" з романтичною музикою. Тут любовна сцена у стилістиці класичної хореографії викликає масу емоцій і алюзій на відомі балетні твори.

Під музику Баха, як і на самому початку, йде "Розповідь Майстра про написання роману". Із розчинених дверей виходить Маргарита. Несподівано змінюється музика і в домі у Майстра, як птахи нещастя, кружляють нквсниці. А ось час для Майстра і Маргарити спресувався – про що повідомляє музика з підрахунком годин – "Бім-Бом". Майстра забрали, і в Маргарити залишилися лише спогади. Але незабаром вони з Майстром зустрічаються вже в іншому вимірі.

Починається "Обшук". Багато людей, схожих на шпиків, які стежать за Маргаритою, читають газетки, вибудовується цілий кордебалет. Ця сцена переходить у наступну – "Знищення рукописів", яка закінчується дуже цікавою хореографічною знахідкою. Адже коли рукописи знищено, відбувається тоталітаристське святкування перемоги над свободою слова.

Сенс сцени "Самотність Маргарити" під тему Шостаковича – "система" хоче знищити Маргариту, як і рукописи Майстра. Але це виявляється не так просто. Сцена закінчується поетично: рукописи метафорично перетворюються на снігопад, а від Маргарити "система" відмовляється, і насамкінець вона руйнується.

Друга дія починається із "Похорон Берліоза", який у балеті, за словами В. Туркевича, є втіленням "універсального коваля пролетарського мистецтва, навіть творцем нової суспільної релігії. У вогні й диму осатаніло кують залізо вірно спрямовані пролетарі, а попереду в червоній сорочці крокує Берліоз. За свою ідейну непохитність і віру в ефемерне й недосяжне прекрасне майбутнє, він, як і слід було чекати, розплачується не чим іншим, як власним життям. І знову як притишений кінокадр часу – алюзія епохи прапорів" [3]. Коров'єв та Бегемот йдуть по різні руки від Дами, яка несе голову Берліоза. В трьох вони погралися з головою, як м'ячем, потім Дама поклала почергово свої ніжки на Коров'єва та Бегемота, і похорон триває далі. По боках процесію супроводжують нквсів-ці.

НКВС-на компанія в балеті втілена в образі жінок, одягнутих в кабаретово-військову форму, яка є своєрідним рефреном і символом радянського терору. Влада знущається над Ієшуа і будь-який наказ влади нквски готові виконувати в той же час. Вони слухняно і "оперативно" затоптують Маргариту, а у сцені поховання урядової особи ридають під замовлення. У сцені з Ієшуа вони карають будь-який прояв свободи. Але, коли треба, ці "жінки-кати" швидко перетворюються на артисток вар'єте з виконанням канкану, який плавно переходить у бойовий танець революційних часів. Розіграна таким чином "епоха перетворень" викликає деякі асоціації із сучасними часами, коли теж дуже швидко окремі партії змінюють свої назви, лідерів, гасла.

Трансформація ж образу Маргарити відбувається протягом двох дій: від жінки-трудівниці до жінки-коханки, яка віддає душу Воланду і перетворюється на відьму-королеву на його балу мертвяків.

Фантасмагоричний бал, влаштований Воландом, ніщо інше, як алюзія до світу живих, до душ людей, які вже давно мертві. Маргарита є королевою балу і втіленням живої душі, яка має кохання Майстра. Образ Майстра теж викликає певні ремінісценції до містифікованих образів. В цілому перша частина балету хоча і біблійна, все одно викликає асоціації із страшними подіями 20-х – 30-х років XX ст. Сила влади і сила людських мас є символом-кодом епохи та породженням зла і диявола.

Наукова новизна роботи полягає у вивченні прийомів "подвійного кодування" в балеті Д. Авдиша "Майстер і Маргарита". Досвід минулої культури у вигляді кодів-образів роману М. Булгакова презентований у постмодерністському хореографічному творі початку XXI ст. Увесь балет представляє собою образну тканину з цитат, алюзій, ремінісценцій, deja-vu. Його рекламна привабливість пов'язана з використанням відомої назви "Майстер і Маргарита" та образів роману. Цей експериментальний твір Д. Авдиша віддзеркалює важливий принцип "подвійного кодування" як привабливість балету масовому глядачу й інтелектуалу. Характерними прикметами цього постмодерністського твору є "цитати, монтаж різних дискурсів, розширення категорії текстуальності, різного роду трансгресії" (Липовецький), в тому числі у хореографічному тексті балету.

Хореографічна мова як мова пластичних рухів так само є різновидом "комунікативних архетипів" (Д. Кірнарська), які виокремлюються у специфічних балетних рухах: заклик, прохання, медитація, гра.

Еклектичність стилістичних засобів, музична фрагментарність і сюжетна невизначеність створюють умови для подвійного розкодування змісту цього балету. При цьому музичні твори, які не були спеціально призначені для цього балету, стали своєрідними кодами з подальшим процесом розкодування. Розкодування хореографічних емблем відбувається через функції семантики, засоби трансформації знаків, символів та кодів та включення їх в систему інтертекстуальності.

Висновки. Отже, у балеті "Майстер і Маргарита" феномен подвійного кодування перш за все пов'язаний зі структурою хореографічного і музичного текстів. Як постмодерністський текст, він включає до себе художні образи із раніше створеного тематичного матеріалу і технік авангарду та популярної культури – це стосується музики і хореографії, світлового і сценічного оформлень. Внаслідок цього автори "апелюють до мас і до професіоналів", що є характерною рисою подвійного кодування в мистецтві. Крім того, відбувається перегравання першоджерел: не тільки літературного, а й музичного, бо музика була написана не спеціально для балетної вистави, тому використовується навіть з деконструктивним переінакшенням. "Мовна гра" в музиці, як і хореографічна гра, створюють той "радикальний еклектизм" у всьому творі через пародійне співставлення текстуальних світів, про яке говорив Ч. Дженкс.

Література

1. Краткая энциклопедия символов // Александр Грефенштейн [Электронный ресурс]. – Режим доступу : http://www.symbolarium.ru/index.php.

2. Леонардо да Винчи. Суждение о науке и искусстве / Леонардо да Винчи. – СПб.: Азбука, 2001. – 704 с.

3. Туркевич В. "Майстер і Маргарита" мовою балету /Туркевич Василь // День. – №83, 2007.

References

1. Short encyclopedia of symbols. Alexander Grefenshteyn. Retrieved from: http://www.symbolarium.ru/index.php/ [in Russian].

2. Leonardo da Vinci. (2001). The Judgment of the Science and Art. SPb : Azbuka. [in Russian].

3. Turkevich, Vasil (2007). "The Master and Margarita" in a language of a ballet. Newspaper "Day", 83. Retrieved from https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/mayster-i-margarita-movoyu-baletu [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.12.2016 р.

UDC 781.6+783.6

Varakuta Maryna
PhD in Arts, associated professor
of the History and theory of Music Chair,
Mikhail Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music
amilomarina@i.ua

THE MEANING OF THE CONCERT PHENOMENON PRINCIPLE IN A CONTEMPORARY CHORAL CONCERT (M. SKORYK "SACRED CONCERT")

Purpose of Article. The concert phenomenon is a style attribute of a choral concert genre of the late XVII-XVIII centuries. In choral concerts of the modern Ukrainian composers this phenomenon is being reinterpreted a lot. The purposes of the work are to determine and to characterize the concert attributes in choral concerts of baroque and classicism stages, and to analyze the contemporary examples of a choral concert genre, whereas the concert features lose its leading meanings. **Methodology.** The methodology of the research is based on historical-typological and genre-stylistic methods. The historical-typological method is connected with the problems of historical evolution of the Ukrainian sacred music, the genre-stylistic method deals with the questions of contemporary music analysis. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the work is defined by the fact that the interaction of the concepts "concert – concert phenomenon" in the genre of sacred concert did not get proper interpretation in scientific literature. **Conclusions.** The conclusions lay in justifying the reasons according to which the authors of the modern choral concerts gradually refuse from the concert phenomenon attributes in their works.

Keywords: choral concert, sacred concert, concertness, sacredness, liturgical text.

© Varakuta M., 2017

Варакута Марина Іванівна, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії та теорії музики Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

Значення принципу концертності у сучасному хоровому концерті (на прикладі "Духовного концерту" М. Скорика)

Принцип концертності є стильовим атрибутом жанру хорового концерту кінця XVII–XVIII ст. У хорових концертах сучасних українських композиторів цей принцип багато в чому переосмислюється. **Метою роботи** є виявлення і характеристика ознак концертності у хорових концертах барокового і класичного етапів та аналіз сучасних зразків жанру хорового концерту, в яких ознаки концертності втрачають своє провідне значення. **Методологія** дослідження ґрунтується на історико-типологічному і жанрово-стильовому методах. Історико-типологічний метод пов'язаний з проблемами історичної еволюції української духовної музики, жанрово-стильовий – з питаннями аналізу сучасної музики. **Наукова новизна** роботи визначається тим, що взаємодія понять "концерт – концертність" у жанрі духовного концерту не одержала належного висвітлення в науковій літературі. **Висновки** полягають в обґрунтуванні причин, за якими автори сучасних хорових концертів поступово відмовляються від атрибутів концертності у своїх творах.

Ключові слова: хоровий концерт, духовний концерт, концертність, сакральність, літургійний текст.

Варакута Марина Ивановна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки*

Значение принципа концертности в современном хоровом концерте (на примере "Духовного концерта" М. Скорика)

Принцип концертности является стилевым атрибутом жанра хорового концерта конца XVII–XVIII века. В хоровых концертах современных украинских композиторов этот принцип во многом переосмысливается. **Целью работы** является определение и характеристика признака концертности в хоровых концертах барочного и классического этапов, а также анализ современных образцов жанра хорового концерта, в которых признаки концертности теряют свое ведущее значение. **Методология** исследования базируется на историко-типологическом и жанрово-стилевом методах. Историко-типологический метод связан с проблемами исторической эволюции украинской духовной музыки, а жанрово-стилевой – с вопросами анализа современной музыки. **Научная новизна** работы определяется тем, что взаимодействие понятий "концерт – концертность" в жанре духовного концерта не получило надлежащего освещения в научной литературе. **Выводы** заключаются в обосновании причин, по которым авторы хоровых концертов постепенно отказываются от атрибутов концертности в своих произведениях.

Ключевые слова: хоровой концерт, духовный концерт, концертность, сакральность, литургический текст.

The problem. The genre of choral concert is one of the most widespread in Ukrainian music. Having overwhelmed moments of golden age and decay, it has revived in recent decades, proving the importance of such phenomenon as genetic memory of the national music culture. The endurance of the genre is due to the birth of new forms of its existence, which correspond to the changed life conditions and are adjusted to the new needs of society. On this path, the genre underwent transformation of some important attributes, which have earlier defined its genre-stylistic essence and eventually lost this meaning due to extraordinarily powerful external influences. These attributes include the concert phenomenon: preserving the genre name "concert", composers quite often deprive their choral works of features of the concert phenomenon. The reasons for this have not been studied.

The analysis of recent researches and publications. Genre of choral concert has been studied in the great amount of scientific works. The concert phenomenon principles as stylistic attribute of part style music language were analyzed in the works by N. O. Herasymova-Persydska. M. Rytsareva, T. Gusarchuk, A. Kutsevych and others wrote about the concert phenomenon in choral concerts by D. Bortnyansky, M. Berezovsky, A. Vedel and S. Dehtyariov. Genre modifications of choral works of Ukrainian composers of the turn-of-the XVIII-XIX-centuries, including the aspect of the concert phenomenon, were studied by L. Parkhomenko, A. Tereschenko, L. Korniy. The problems of the revival of choral concert genre a 'Capella in Ukrainian music at the end of XX – beginning of XXI centuries were mentioned in several dissertation researches and scientific publications over the last two decades (L. Ryazantseva, H. Batychko, V, Osypenko, Y. Kyrylenko and others). The examination of the existing scientific literature has shown that the problem we have chosen did not get the proper coverage.

The aim of our research is to define the reasons for conscious or unconscious rejection of immanently attributable concert phenomenon principles by modern choral concerts' authors.

We chose for the analysis work "Sacred concert" by Myroslav Skoryk as its musical language is deprived of concert phenomenon features.

The basic matter. Genre of choral concert in Ukrainian music is deeply rooted. Its beginning is bound with works of the first significantly professional Ukrainian musician Mykola Pavlovych Dyletsky (1630-1690), who lived in Kyiv (according to I. Korneev), the alumnus of Wilno school of church singing. In the second half of XVII century Wilno, the capital of the Grand Duchy of Lithuania, had multi-religious environment and was integrated with European culture due to the multilevel interactions. That is why the alumni of Wilno school had excellent musical education and were familiar with the latest composing techniques. One of such techniques of the XVII century became the technique of giving concerts, which gave birth to a new style school of musical art. Nowadays, it is known as style concerto, i.e. concert style.

Eastern Orthodox Church in the Grand Duchy of Lithuania had polyphonic singing, which was developing during XVII century mostly in non-concert forms. At the times of M. Dyletsky, under the influence of

secular and church music of the West tradition, which sounded in Wilno, polyphonic singing was enriched with features of concert style. In its depths a new genre was formed – a part song concert with principles of master performance, peculiar to secular instrumental music of Western European Baroque.

Among the main features of the concert style in the Ukrainian choral concert of Baroque and partially, Classicism, N. Herasymova-Persydska, a prominent researcher of that period indicates the following:

1. Polychoirness, operating massive choir sounding, which creates conditions for contrast of dynamics and invoice.
2. Complicated melodics of instrumental type, with prolonged figurative descants.
3. Developed imitation system, based on the principle of "contest" between voices.
4. Rhythmical flexibility of voices.
5. Rapid tempo, extraordinary mobility of every voice, constant insertions and exclusions of parts.
6. Exarticulation of several ensemble syllables (2 soloists + bass) from the choir tutti and their contrasting during the whole composition.
7. Successive joining of choirs, which creates space-phonic effects [2].

The most famous work in concert genre by M. Dyletsky is the eight-voice part song concert "Thy entered the church" ("Вошел єси во церков"). This work embodies all features of the new concert style that is why M. Dyletsky mentioned it in his treatise "Musical grammar". Features of the concert phenomenon can also be found in some other great choral cycles by M. Dyletsky – in the famous Sunday canon and Divine Services, although these compositions do not have direct relation to the genre of part song concert.

A remarkable contribution to the development of concert genre and concert phenomenon was made by another famous composer of the part song period V. Tytov (1650-1715). Until now it is not established, what composing school he belonged to and got musical education, but in the imitative-polyphonic technique of his extremely brilliant polychoir concerts and liturgies, we may feel influences of Italian Renaissance polyphonic school.

In the compositions of the second half of the XVIII century features of choral concert genre became stable. Concert cycle developed its structure and became a body of several contrasting parts, each of which relied on certain genre ground, which were shown through peculiarities of theme and principles of musical motion. The main significance, as it had been before, was given to the features of the concert phenomenon, which determined a specific character of style of language in choral concert at that time [6]. Unlike during a part song period, a clear differentiation between concert and liturgy appeared. As a consequence, features of a concert style were removed from a liturgical cycle.

If the development of choral concert of the second half of XVII-XVIII centuries comprises the classical period and is labeled by the researchers as Golden Age of Ukrainian sacred music (L. Korniy), then its revival in the-turn-of XX-XXI centuries progresses under the name of neo-style and the genre itself gradually loses its leading position and ties with church liturgical music [5]. This happens due to a significant broadening of the genre grounds of choral music of the XIX-XX centuries. In virtue of that, compositions of concert genre are deprived of their immanent features, which include characteristics of a concert style. We come across examples of such genre transformation of sacred music already at the end of XIX century (we mark as an example famous concert "Do not reject me in senium" ("Не отвержи мене во время старости") by P. Chesnokov for bass and mixed choir). The works of composers of the turn-of-the XX-XXI centuries accelerate and increase this tendency.

As a bright example of the new approach to the definition of notion of the concert phenomenon in genre system of modern choir music we may name "Sacred concert" written by the famous Ukrainian composer Myroslav Skoryk. This work was written in 1998 and reflected the inner necessity of Ukrainian musicians in creating sacred music, as it became possible only now, after the notorious times of a long ideological ban on any demonstrations of religiousness and sacredness.

The premiere of the work was on the sixth Ukrainian international music festival "Kiev-Musik-Fest" of 1998 year (the executants are a municipal chamber choir "Kiev", the conductor is Mykola Hobdych). In 2003 the concert was edited in a new redaction.

"Sacred concert" was composed for soprano, tenor and mixed choir. The Ukrainian translations of different canonical texts are the text base. These are liturgical and commemorative prayers (Trisagion, Pater Noster, Ektenia, a requiem) and psalmus ("Who lives under the Almighty God protection", "The blessed innocent who live according to the Lord's obligation"). Some texts are repeated along with the music themes (for example, "Holy God"). M. Skoryk explained that during his work with the composition he interfered in the text to make it closer to the plan:

"I took the text and used the most important to my mind words that fit me in sounding, rhythm. However, at the same time I kept a storyline, an idea, content. <…> This corresponds to my tasks" [cited from 3, 421].

T. Gusarchuk calls this Concert a composition of a tragic conception, a concert-requiem where "a master thinks over a persistent problem of life and death, adding to his reasoning the religious ones, seeking agreement and answers, finding and losing them, thereby constantly – from the first till the last measure – keeping the listeners in an intense anticipation, as each of us needs this response" [3, 421].

In the Concert music the restrained emotions prevail, the slow tempos dominate (Lento, Andante, Larhetto), among the dynamic marks the priority is given to p mark which is overcome only in a dramatic climax ("I cry

and greet") where the true tragic emotions are burst through the external restraint. The inner struggle runs "asymptomatic", varying from the side of hope to the side of disappointment, heartache and moral suffering.

The texture of the analyzed composition distinctly is divided into relief and background. The lead singers are the bearers of the melodious basis. They have separate solo parts that sound accompanied by the choir and only in one structure are united into a duet. The choir performs a background function where a chordal voice-leading with a chorale texture basis prevails. The long-term pedal notes often occur in the choral sections. Against their background the expressive melodic cues of soloists sound. The melodic lines of solo and choral parties are built on simple intonation turns close to the expressive human speech. It does not have complicated masterful vocal and intra component singing warm-up of the jubilus type being peculiar for the native choral concert genre.

The general arrangement of the Concert arises from the sequence of various text music structures, some of them are repeated over a distance. Harsh contrasts are absent here, each successive utterance as if grows from a prior one and continues it. A large number of little structures are combined into three large sections (A, B, C) that are alternated like rondeau form (A – B – A1 – C – A2) with the features of reprise (between A and A2). Such structural models are not typical for the choral concert genre which aims at rhythmicity and contrast.

T. Gusarchuk analyzing this Concert points out that the composition reflects M. Skoryk's tendency to a conscious prop on the native choral music traditions – a part concert, M. Berezovsky, Bortniansky and A. Vedel's legacy, and notes that a composer tried "to slightly refresh these traditions by the new harmonies and modulations, unexpected and keen ones", as "a transition from a canonical tradition to the new harmonies, modulations and sonsonance should be gradual" [3, 435]. The prop on the traditions causes, to a researcher's mind, the manifestation of two factors of the concert phenomenon: the first is texture-timbre dramaturgy, the second is the availability of cetrifugated arrangements. In addition to this, each of the concert phenomenon factors is embodied in a new way: the texture aspect is realized by combining a choral tutti, solo parts (soprano and tenor) as well as the soloists of the ensemble (a duet of soprano and tenor), imitation is embodied for reproducing the recurrent verbs dealing with the transfer of energy movement ("will save", "won't stumble", "will come") [3, 433].

The mentioned above factors can only indirectly be considered manifestations of the concert phenomenon that are typical to a choral concert genre as they are very extremely common in music and happen in the compositions of various genres. To our mind, a composer deliberately prevents the typical features of a concert phenomenon in "Sacred Concert" to reproduce the necessary figurative-emotional state associated with the penitential-requiem theme and to reflect the frankest feelings of a person who addresses to God in a rough time: a desire to pray, faith, requests, expectations, desire for the salvation of a soul, a desire to become stronger and wiser despite the tribulations.

The artful concert phenomenon would be absolutely irrelevant in such figurative-thoughtful context. The preservation of a genre name "concert" reflects a specific, individual interpretation of the genre in the works of a contemporary author. This resulted in the selection of only a few genre traits, the features of the concert phenomenon in the traditional sense turned out to be redundant.

M. Skoryk's "Sacred Concert" according to content and imagery completely comes under a definition "music of sorrow". M. Gogol wrote about music of sorrow that "it does not sound anywhere in a way it sounds at the Ukrainians" [cited: from 1], in this sense it approaches to the figurative-emotional concepts of A. Vedel's choral concerts.

The conclusions. The analysis of M. Skoryk's "Sacred concert" showed that the features of concert phenomenon indirectly typical for this genre are represented rather indirectly and this is connected with the author's individual interpretation of the choral concert genre which preserves the inner generalized philosophical pithiness and the depth, but changes the outer manifestations and techniques to reflect the informative concepts. Such aspirations are observed in the works of other composers and these are the reasons of the absence of the strongly expressed features of the concert phenomenon in the choral concerts of our times.

Thus, at the present stage of the evolution of a choral concert genre the principles of the concert phenomenon are gradually losing the sense of the obligatory genre attribute. This does not downplay the genre, but rather expands the genre boundaries by the individual understanding of its specificity and verbal and stylistic innovations.

Література

1. Бермес І. Хорова творчість Мирослава Скорика (на прикладі обробки "Хиляються ворота" / І. Бермес. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vpu/Myst/2008_14/statti/Bermes.pdf.

2. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні XVII–XVIII ст. / Н. Герасимова-Персидська. – К.: Музична Україна, 1978. – 181 с.

3. Гусарчук Т. "Духовний концерт" Мирослава Скорика: концепційна трансгресія та її інтонаційне втілення / Т. Гусарчук // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2013. – Вип. 86. – С. 419–436.

4. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л. Кияновська. – Львів : Сполом, 1998. – 216 с.

5. Рязанцева Л. Про еволюцію жанру хорового концерту в російській та українській музиці XVII-XX століть / Л. Рязанцева // Музичне мистецтво [Упоряд. Т. В. Тукова, О. В. Скрипник]. – Донецьк : Юго-Восток, 2006. – Вип. 6. – С. 51–60.

6. Шуміліна О. А. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій): Монографія / О. Шуміліна. – Донецьк : Браво, 2012. – 299 с.

References

1. Bermes, I. (2008). Myroslav Skoryk's choral works (on the basis of "Gates is moving" processing). Retrieved from http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/ Soc_Gum/Vpu/Myst/2008_14/statti/Bermes.pdf [in Ukrainian].

2. Herasimova-Persidska, N. O. (1978). Choral concert in Ukraine of the XVII-XVIII centuries. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].

3. Gusarchuk, N. (2013). Myroslav Skoryk's "Sacred concert": conceptional transgression and its intonational realization. Scientific reporter of P. I. Chaykovsky National Music Academy of Ukraine, 86, 419–436 [in Ukrainian].

4. Kyyanovska, L. (1998). Myroslav Skoryk: a creative portrait of the composer in the mirror of the era. Lviv, Spolom [in Ukrainian].

5. Ryazantseva, L. (2006). About the evolution of the choral concert genre in the Russian and Ukrainian music of XVII-XX centuries. Music art. T. Tukova, O. Skrypnyk (Eds.). 6. (pp. 51-60). Donetsk: Yugo-Vostok [in Ukrainian].

6. Shumilina, O. A. (2012). The Stylistic dynamics of the Ukrainian sacred music of XVII-XVIII centuries (on the basis of the manuscripts). Donetsk: "Bravo" [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 24.11.2016 р.

УДК 793.3

Герц Ірина Іванівна
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри сучасної хореографії
Київського національного
університету культури і мистецтв
Ira-herts@ ukr.net

ФОРМУВАННЯ УМІНЬ І НАВИЧОК СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ ЯК МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ХОРЕОГРАФІЇ

Метою статті є визначення основних творчих здібностей у студентів хореографічної спеціалізації для формування у них професійних умінь та навичок для майбутнього викладання хореографії. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, мистецтвознавчого і системного методів дослідження показників професійних функцій хореографа, його майстерності у викладацькій діяльності, готовності до саморозвитку. **Наукова новизна** статті полягає в удосконаленні положень щодо: використання у навчальному процесі спеціальних прийомів і методів; визначення об'єктивних критеріїв показників образної оригінальності в хореографічній діяльності; поетапних теоретико-практичних методів протягом навчання у вищому навчальному закладі. У **висновках** відзначено, що, по-перше, завданням вищої спеціальної освіти є підготовка й виховання фахівця, здатного творчо мислити, застосовувати отримані знання та використовувати їх у художньо-творчій і сценічній діяльності; по-друге, актуальним завданням вищої хореографічної освіти є підготовка не лише виконавців, а й самостійних митців, всебічно обдарованих особистостей, творчих індивідуальностей; по-третє, перед викладачами кафедри сучасної хореографії стоїть завдання інтегрувати практичні знання і навички майбутнього спеціаліста з хореографічного мистецтва з психолого-педагогічною складовою навчання хореографічним дисциплінам.

Ключові слова: хореограф, викладач, хореографічна підготовка, професійне навчання.

Герц Ирина Ивановна, *заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры современной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Формирование умений и навыков студентов-хореографов как будущих преподавателей хореографии

Целью статьи является определение основных творческих способностей у студентов хореографической специализации для формирования у них профессиональных умений и навыков для преподавания хореографии. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, функционального, искусствоведческого и системного методов исследования показателей профессиональных функций хореографа, его мастерства в преподавательской деятельности, готовности к саморазвитию. **Научная новизна** статьи заключается в совершенствовании положений относительно: использования в учебном процессе специальных приемов и методов; определения объективных критериев показателей образной оригинальности в хореографической деятельности; поэтапных теоретико-практических методов на протяжении обучения в высшем учебном заведении. В **выводах** отмечено, что, во-первых, задачей высшего специального образования является подготовка и воспитание специалиста, способного творчески мыслить, применять полученные знания и использовать их в художественно-творческой и сценической деятельности; во-вторых, актуальной задачей высшего хореографического образования является подготовка не только исполнителей, но и самостоятельных художников, всесторонне одаренных личностей, творческих индивидуальностей; в-третьих, перед преподавателями кафедры современной хо-

© Герц І. І., 2017

реографии стоит задача интегрировать практические знания и навыки будущего специалиста с психолого-педагогической составляющей обучения хореографическим дисциплинам.

Ключевые слова: хореограф, преподаватель, профессиональное обучение, хореографическая подготовка.

Herts Iryna, *Honoured Cultural Worker of Ukraine, associate professor of the Modern Choreography chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

Developing abilities and skills of students majoring in choreography as the future lecturers of the choreography

Purpose of Article. The article is to define the basic creative skills of the students specialization Choreography for the formation of their professional skills and knowledge for future choreographic work. **Methodology.** The research methodology is to apply analytical, function, art and systematic methods to research the performance features of professional choreographers, their skills in teaching, readiness for self-development. **Scientific novelty.** The novelty of the paper is to improve the provisions, relating to: the use of special techniques and methods in the educational process; the determination of objective criteria of originality in the performance of imaginative choreographic activities; phased theoretical and practical methods for teaching in higher education. **Conclusions.** The conclusions noted the following positions: first of all, the challenge of higher special education is training and education specialist who can think creatively apply knowledge in artistic, creative and stage activities; secondly, the urgent task of higher choreographic education is to prepare not only artists, but also independent artists comprehensively gifted personalities, creative individuals; thirdly, the task of the lecturer of contemporary choreography is to integrate the practical knowledge and skills of the future expert choreography of psycho-pedagogical training component choreographic disciplines.

Keywords: choreographer, lecturer.

Постановка проблеми. Формування нового інформаційно-комунікативного середовища не може не торкатися проблем розвитку системи творчості. У цих умовах завданням вищої спеціальної освіти є підготовка і виховання фахівця, здатного творчо мислити, застосовувати отримані знання та використовувати їх у художньо-творчій та сценічній діяльності. Актуальним завданням вищої хореографічної освіти є підготовка не лише виконавців, а й самостійних митців, всебічно обдарованих особистостей, творчих індивідуальностей.

Огляд останніх публікацій з теми. Проблема професійної підготовки хореографа розглядалася в працях Т. О. Благової, О. О. Таранцева, А. М. Тарасюк, Л. Ю. Цвєткової та ін. Варто також відзначити педагогічні дослідження фахівців у галузі хореографії І. М. Антипової, Г. О. Березової, А. Я. Ваганової, Є. В. Зайцева та ін. Однак, незважаючи на наявні праці, проблема професійної підготовки хореографа-педагога вимагає додаткового аналізу з точки зору формування професійних умінь і навичок у майбутніх викладачів хореографії та керівників хореографічних колективів.

Метою статті є розкриття специфіки формування умінь і навичок у процесі професійної підготовки студентів хореографічної спеціалізації як майбутніх викладачів мистецтва хореографії.

Виклад проблеми. За визначенням сучасної дослідниці І. Ю. Степанової, "якість професійної підготовки розуміється як сукупність визначених показників, наявність яких забезпечує готовність майбутніх спеціалістів до успішного виконання професійних функцій. До основних показників віднесено: 1) професійна компетентність; 2) сформованість педагогічного мислення, яке розглядається як здатність до синтезування знань і способів діяльності з різних галузей і використання їх на практиці; 3) розвиток викладацьких здібностей як індивідуально-психологічних особливостей людини; 4) особистий досвід, який є інструментом професійної діяльності; 5) професійна позиція, яка виявляється у ставленні до майбутньої виробничої діяльності, прагнення до досягнення високих результатів; 6) творчий стиль навчання як спосіб діяльності, який характеризується прагненням до пошуку нестандартних рішень поставлених завдань" [8, 10]. Виходячи з цього положення, метою професійної підготовки у вищому навчальному закладі є розвиток особистості студента і формування його готовності до педагогічної діяльності.

Професійна майстерність хореографа – це володіння методикою викладання хореографічних дисциплін, методикою роботи з хореографічним колективом; накопичення знань та умінь для вирішення творчих завдань; набуття навичок вирішення організаційних і творчих питань та їх використання у процесі професійної діяльності; готовність до самоосвіти і саморозвитку, до професійного зростання; вміння вибудовувати індивідуальний план підвищення професійної майстерності. Отже, перед викладачами кафедри сучасної хореографії стоїть завдання інтегрувати теоретичні знання і практичні навички майбутнього фахівця з хореографічного мистецтва з психолого-педагогічною складовою навчання хореографічним дисциплінам.

Викладацька діяльність майбутнього хореографа дає можливість розвивати не лише його пізнавальні, аналітичні, а й організаторські та управлінські здібності, пам'ять, вміння подавати хореографічний матеріал. Самореалізація у викладацькій діяльності розвиває нові особистісні якості, допомагає отримувати нові професійні знання, здійснювати хореографічні постановки. Для того, щоб набути навички викладання, необхідні активізація самостійності та ініціативності, усвідомлення значущості професії, можливість здійснювати творчі задуми [7]. Для цього потрібні теоретичні знання і вміння, які можна буде реалізовувати в освітніх закладах та хореографічних колективах. Потреба в саморозвитку, пошук нової інформації, поповнення теоретичних знань сприяє покращенню професійної діяльності. Студентам потрібно оволодіти вмінням проведення хореографічного заняття, широко

використовуючи імпровізацію та креативність, а також забезпечити доступність хореографічного матеріалу, враховуючи можливості учнів. Необхідно підтримувати атмосферу творчості, довіри і терпимості в спілкуванні з учнями [6].

Формування професійних умінь і навичок студентів здійснюється в процесі навчальної діяльності. Істотну роль при цьому відіграє взаємозв'язок теоретичних і практичних знань, контакт викладача і студента. Важливою умовою для розвитку хореографічної майстерності студента є особистісно-орієнтований підхід, що передбачає часткову зміну змісту навчальної роботи, використання варіативності методів і форм, враховуючи особливості кожного студента для забезпечення його гармонійного розвитку [9].

Для набуття професійних умінь і навичок у процесі вивчення хореографічних дисциплін студента навчають добирати, аналізувати, систематизувати матеріал у відповідності з цілями навчання, з урахуванням рівня підготовки учнів; здійснювати обробку хореографічного тексту у відповідності з конкретними завданнями, прогнозувати можливі помилки і труднощі. Студент набуває навичок планування роботи, контролювання дисципліни та управління ініціативою майбутніх учнів. Під час лекційних занять студента ознайомлюють з навчальними програмами, підручниками та посібниками з подальшим їхнім обговоренням та аналізом. Це сприяє розвитку ерудиції студента в сфері хореографічного мистецтва та освіти, створює умови для його професійного самовизначення і самореалізації [2].

Для створення умов розвитку особистості студента необхідне також спілкування з видатними діячами хореографічного мистецтва, участь студентів в обговореннях, дискусіях тощо. Це дає змогу сформувати активну, самостійну позицію майбутнього викладача, спонукати студента до проектно-дослідницької діяльності, розвинути конструктивні навички роботи. Одним з важливих засобів навчання майбутнього викладача хореографічних дисциплін є відеоматеріали, які необхідно використовувати в практичному навчанні, одночасно з словесним поясненням. Практичний показ, коли студенти повторюють матеріал за викладачем, успішно поєднується з переглядом відеоматеріалів з записаними рухами та аналізом переглянутого.

Основним завданням викладача вищого навчального закладу є допомога студенту в усвідомленні необхідності самостійних пошуків, що сприятиме розвитку його теоретичного мислення та формуванню індивідуального стилю викладання. Набуття професійних навичок відбувається в кілька етапів. Спочатку студенти ознайомлюються з уміннями, які демонструє викладач, усвідомлюючи їхню значущість. Потім, частіше за все, намагаються копіювати ці дії. Далі – грамотне виконання практичних завдань з подальшим їхнім аналізом і коригуванням. Студент не лише навчається визначеним діям, а й усвідомлює їх, узагальнює, перетворюючи на систему, переосмислює, що розвиває його особистість. Заняття починаються з бесіди зі студентами, метою якої є визначення їхнього емоційного стану та міри зацікавленості. Ефективність заняття залежить від уміння викладача проаналізувати всі обставини, якщо необхідно вносити зміни в план дій. Таким чином, у процесі занять формується професійна майстерність майбутнього хореографа, викладач виявляє та розвиває його здібності організовувати самостійну хореографічну діяльність (викладацьку, організаторську, постановочну), відбувається закріплення й удосконалення теорії та методики викладання хореографічних дисциплін.

Одним з найбільш дієвих засобів формування творчої діяльності студента є самостійна робота. У процесі самостійної роботи студент, спираючись на отримані знання і набутий практичний досвід, реалізує власний задум [9; 10]. Проблема формування творчої особистості студента особливо актуальна для ВНЗ культури і мистецтв, факультетів художньої творчості, випускники яких свою професійну діяльність здійснюватимуть у сфері хореографічного мистецтва. Розвиток творчості студентів передбачає використання в навчальному процесі спеціальних методів, організацію продуктивного творчого мислення, що ґрунтуються на відповідних принципах.

Творчий підхід викладача може проявитися в застосуванні нових засобів навчання, створенні нових комбінацій з відомих методів і прийомів навчання, або в управлінні самостійною і творчою діяльністю студентів, скерованою на створення хореографічних композицій. У першу чергу потрібно розвивати у студентів фантазію, нестандартне мислення, уяву тощо. Головне – бажання допомогти студенту в розвитку його здібностей і нахилів.

Аналізуючи процес навчання студентів хореографічної спеціалізації, можна виокремити низку ефективних форм розвитку й удосконалення творчих та викладацьких здібностей, сутність яких полягає у формуванні їхньої активної діяльності, результатом якої є народження нових мистецьких цінностей. У процесі підготовки викладача хореографічних дисциплін особливу увагу слід звертати на розвиток у студентів образного мислення, набуття навичок дослідницької діяльності, імпровізації, аналізу теоретичного матеріалу та вирішення організаційних питань [5].

Розвиток творчого мислення майбутніх фахівців будь-якого профілю завжди був одним з показників успішної діяльності вищого навчального закладу. Важливим є необхідність підготовки особистостей, які володіють потенціалом саморозвитку й самовираження у творчій праці. Хореографія завжди була й залишиться тією сферою мистецтва, яка покликана відігравати істотну роль у художньому вихованні морально-естетичної позиції людей. У зв'язку з цим вивчення природи творчого мислення фахівця-хореографа, виявлення закономірностей його формування в процесі підготовки у ВНЗ є дуже необхідним.

Дослідження, аналіз статистичних даних, кафедральних звітів та опитувань викладачів і творчих керівників свідчить, що більшість випускників ВНЗ продовжують займатися професійним і самодіяльним хореографічним мистецтвом після отримання диплому, але лише деякі з них намагаються поєднати виконавську діяльність з постановочною. Однак у практиці їхньої подальшої діяльності в якості керівників хореографічних об'єднань, ансамблів, студій, колективів часто відсутні спроби створення оригінальних танцювальних композицій (хореографічних здобутків), а композиційне мислення проявляється рідко. В процесі аналізу хореографічної практики виявляється помітний розрив між професійними вимогами до творчого характеру праці і рівнем розвитку творчого мислення фахівця-хореографа. Образна оригінальність, як провідний показник хореографічного мислення фахівця, також не завжди відзначається високими результатами. Зберігається розрив між потребою викладача залучити студента до активної навчально-пізнавальної діяльності і психологічної готовності студента до неї.

Використання теоретико-методичних принципів концепції мотиваційного навчання підвищує ефективність вирішення проблеми розвитку творчого мислення майбутніх хореографів за рахунок формування у студентів психологічної готовності до творчого здійснення професійної діяльності. Вирішення навчально-творчих хореографічних завдань є основним засобом формування професійного мислення студентів-хореографів. З цього погляду доцільним є вивчення природи професійного мислення хореографа.

Хореографічне мислення, що є опосередкованим пізнанням, можливе в зв'язку з руховою (тілесно-чуттєвою) активністю людини. Інакше кажучи, "плоттю" хореографічного руху як виду "невербального ритму, що відчуває, є мислення" [1, 113], яке саме як "жива істота" [1, 303]. Більше того, згідно з теорією психомоторного зв'язку, будь-яка думка закінчується рухом [7, 209], а мислення хореографа особливою мовою – мовою тіла надає йому характер узагальненого відображення, з допомогою якого у свідомості формується образ. Цей образ народжується на основі відходу від дійсності в узагальнену сферу художніх символів [4].

Образна оригінальність професійного мислення визначає міру унікальності, неповторності, новизни, характеризує особливість художньої цілісності думки балетмейстера – майстра хореографічної композиції, втілену виражальними засобами танцю. Пошук образності у творчості хореографа є процесом поступової кристалізації, шліфування образу і наповнення його пластичними і танцювальними комбінаціями [3].

Визначення об'єктивних критеріїв показника образної оригінальності здійснюється в процесі аналізу практичного досвіду. Це – своєрідність образного характеру лексики, незвичайність образного характеру малюнка, новизна хореографічної метафори, цілісність, нестандартність побудови драматургії, глибина, повнота осмислення змісту танцю, досконалість, трансформація форми танцю, багатство виражальних засобів хореографічної композиції.

Розвиток творчої особистості студентів хореографічної спеціалізації відбувається з допомогою створення особливих творчих ситуацій, що сприяють народженню якісно нового художнього продукту з допомогою виконавських і постановочних дій. Творчий процес відбувається поетапно протягом навчання. Для першого етапі (1 курс) характерним є ознайомлювальний характер процесу навчання: полягає в розкритті змісту рівня знань, умінь і навичок хореографічної творчості, які дають можливість адаптуватися в умовах професійного навчання, формуються пізнавальні мотиви до хореографічної творчості.

Другий етап (2 курс навчання) – тренувально-накопичувальний: полягає в удосконаленні базових знань, умінь і навичок хореографічної творчості, у накопиченні художнього досвіду. На цьому етапі у студента є можливість сформувати професійний інтерес як стійкий мотив до занять хореографічною творчістю.

Третій етап (3 курс навчання) – дослідницько-пошуковий. Суть полягає в цілеспрямованому пошуку власного художнього стилю і творчого методу в професії, що сприятиме професійно-особистісному зростанню студента. На цьому етапі з'являються психологічні мотивації: бажання діяти, ставити перед собою мету і досягати успіху.

Четвертий етап (4 курс) характеризується художньо-комунікативним характером навчання і скерований на втілення власних хореографічних ідей, професійної орієнтації в безпосередньому спілкуванні з викладачами, з виконавцями (однокурсниками) через спілкування постановника (студента), а також спілкування із глядачами. Даний етап навчання є важливим у формуванні творчої потреби, домінантами якої стають самостійність, результативність діяльності, бажання творити.

На п'ятому етапі (5 курс навчання) студенти набувають навички аналізу власної хореографічної творчості, коригування художніх задумів і способів їхньої реалізації, усвідомлення перспектив професійного зростання, формулювання цілей і завдань, пов'язаних з майбутньою професійною діяльністю. Характерними на цьому етапі є особистісні ініціативи студента, творчий пошук, сформованість настанови на самореалізацію та успіх.

Творчість – це складний процес продуктивного перетворення дійсності, діяльність, у результаті якої утворюється щось якісно нове, щось, що вирізняється неповторністю, оригінальністю. Творчість передбачає оригінальний склад мислення, тобто спроможність постійно руйнувати звичні межі накопиченого досвіду [5]. Творчість – це властивість людини витончено відчувати і розуміти прекрасне.

Специфічні якості творчої особистості пов'язуються з фантазією, уявою, відхиленням від шаблону, оригінальністю, суб'єктивністю. Важлива спроможність творця – геніальність. Вона виражається незвичайною концентрацією, напруженою увагою і сприйняттям, умінням бачити суть речей, інтуїцією, передбаченням.

Хореографічна творчість дає широкий простір для розвитку творчого потенціалу студентів, дає змогу разом з виконавською практикою використовувати такий елемент, як імпровізація. При створенні навчальних завдань на танцювальну імпровізацію необхідно спиратися на хореографічну підготовку, тематику імпровізації і музичний матеріал, які можуть викликати у студентів позитивний емоційний відгук. Специфіка імпровізації як найбільш активного виду творчості полягає в тому, що студент, передаючи в танці своє індивідуальне ставлення до музичного образу, нікого не повторює, а створює зовсім новий продукт творчості. Але комплексу спеціальних знань і умінь не завжди буває достатньо для успішної професійної діяльності. Іноді випускники освітянських закладів стикаються з труднощами саме у викладацькій діяльності.

Висновки. Отже, важливою складовою професійної підготовки студента є виробнича практика, що передбачає забезпечення безперервного і послідовного оволодіння студентами навичками професійної діяльності, допомагає зрозуміти сутність і специфіку викладацької роботи, сформувати комунікативні навички майбутнього викладача, розвинути організаційні уміння, оволодівати різними методами і формами викладання. Під час реалізації творчих проектів у сфері сучасної хореографії студентам надається можливість самостійно отримувати знання та уміння, а згодом використовувати їх у майбутній професійній діяльності.

Література

1. Бернштейн Н. А. Биомеханика и физиология движений : избр. психол. тр. / Н. А. Бернштейн. – Москва : Изд-во НПО "МОДЭК", 1997. – 608 с.
2. Газарова Е. Г. Психология телесности / Е. Г Газарова. – М. : Ин-т общегуманит. исследований, 2002. – 192 с.
3. Герасимова И. А. Имя, образ, понятие / И. А. Герасимова // Мысль и искусство аргументации / ред. И. А. Герасимова. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – С. 113–144.
4. Дійнека К. Рух, дихання, психофізичне виховання / К. Дінейка. – К. : Здоров'я, 1988. – 176 с.
5. Лук А. Н. Психология творчества / А. Н. Лук. – М. : Наука, 1978. – 127 с.
6. Лях В. И. Совершенствование специфических координационных способностей / В. И. Лях // Физическая культура в школе. – 2001. – № 2. – С. 7–14.
7. Сеченов И. М. Элементы мысли / И. М. Сеченов. – СП. : Питер, 2001. – 403 с.
8. Степанова И. Ю. Становление профессионального потенциала педагога в процессе подготовки / И. Ю. Степанова. – Красноярск : Сибирский федеральный ун-т, 2012. – 399 с.
9. Тарасов Н. И. Классический танец : учебн. / Н. И. Тарасов. – М. : Лань, 2005. – 496 с.
10. Цвєткова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю : підруч. / Л. Ю. Цвєткова. – К. : Альтерпрес, 2013. – 324 с.

References

1. Bernshtein, N.A. (1998). Biomechanics and physiology of movements: selected psychological works. Moscow: Publishing House "MODEK" [in Russian].
2. Gazarova, Ye.G. (2002). Psychology of corporeality. Moscow: Institut obshchegumanitarnykh issledovanii [in Russian].
3. Gerasymova, I.A. (2003). Name, image, concept. Thought and the art of argumentation. I.A. Gerasymova (Ed.). Moscow: Progress-Traditsiia [in Russian].
4. Dijneka, K. (1984). Movement, breathing, mind-body education. Kyiv: Zdorovia [in Ukrainian].
5. Luk, A.N. (1978). Psychology of creativity. Publishing House: Nauka [in Russian].
6. Liakh, V.I. (2001). Enhancement of specific coordination capacities. Fizicheskaia kultura v shkole [Physical training at school], 2, 7-14 [in Russian].
7. Sechenov, I.M. (2001). Elements of thought. Publishing House "Piter" [in Russian].
8. Stepanova, I.Yu. (2012). Development of the educator's professional potential in the course of preparation. Siberian Federal University [in Russian].
9. Tarasov, N.I. (2005). A classical dance. Textbook. Moscow: Lan [in Russian].
10. Tsvetkova, L.Yu. (2013). Methodology of teaching a classical dance. Textbook. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.12.2016 р.

УДК 792.57

Гусакова Ніна Миколаївна
кандидат педагогічних наук, професор
Київського національного університету
культури і мистецтв;
Зайцева Ірина Євгенівна
кандидат педагогічних наук, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв

АМЕРИКАНСЬКИЙ МЮЗИКЛ: ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА ЖАНРОУТВОРЕННЯ

Метою роботи є обґрунтування процесу становлення американського мюзиклу як особливого різновиду видовищних форм, історичного аспекту даної форми, визначення особливостей жанрових ознак мюзиклу. **Методологія** полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, порівняльного, мистецтвознавчого, системного методів дослідження ролі американського мюзиклу, витоків видовищно-розважальних форм та їх значення у сучасному театральному мистецтві. **Наукова новизна** дослідження полягає у ствердженні, що загальна тенденція театралізації з кінця 80-х років минулого століття дала підстави для зростання ролі театральності у соціокультурній реальності. **Висновки:** По-перше, бродвейський мюзикл, з його блиском, фантазією, ритмічним тактом, став особливим товаром, який визнали і яким захоплювалися у всьому світі, хоча його форма запозичена з багатьох джерел; по-друге, з кінця 80-х років минулого століття серед західних теоретиків набули популярності ідея про маскарадний, карнавальний характер суспільного життя і засоби його відтворення; по-третє, "Чорний шахрай" проклав шлях мюзиклу на американській сцені, започаткувавши традицію розкішних розважальних видовищ із застосуванням різних сценічних ефектів та використанням танцювальних номерів; вчетверте, саме створенню яскравих номерів приділяли головну увагу в структурі партитури музичної комедії, вставляли їх за порадою виконавців, оскільки вони справляли найбільше враження на глядачів. Відповідно, зростала роль композитора-пісняра; по-п`яте, на початку XIX ст. центром створення музичних комедій замість Старого Світу стає Америка. Бродвей перетворюються на столицю світового шоу-бізнесу, а мюзикл – на провідний жанр; і останнє, питання про сучасний стан класичного американського жанру мюзиклу періодично постає перед театральними продюсерами і критиками. Воно викликає дискусії, породжує різні прогнози щодо подальшого існування традиційного бродвейського шоу, зокрема песимістичні.

Ключові слова: музична комедія, едвардіанська музична комедія, національний американський мюзикл, сучасні різновиди американського мюзиклу.

Гусакова Нина Николаевна, *кандидат педагогических наук, профессор кафедры режиссуры и актерского искусства Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Зайцева Ирина Евгениевна,*** *кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры и актерского искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Американский мюзикл: вопросы становления и жанрообразования

Целью работы является обоснование процесса становления американского мюзикла как особой разновидности зрелищных форм, исторического аспекта данной формы, определения особенностей жанровых признаков мюзикла. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, функционального, сравнительного, искусствоведческого, системного методов исследования роли американского мюзикла в сценическом искусстве, истоков зрелищно-развлекательных форм и их значения в современном театральном искусстве. **Научная новизна** исследования заключается в утверждении, что общая тенденция театрализации с конца 80-х годов прошлого века дала основания для роста роли театральности в социокультурной реальности. **Выводы.** Во-первых, бродвейский мюзикл, с его блеском, фантазией, ритмическим тактом, стал особым товаром, который признали и которым восхищались во всем мире, хотя форма его заимствована из многих источников; во-вторых, с конца 80-х годов прошлого века среди западных теоретиков приобрела популярность идея о маскарадном, карнавальном характере общественной жизни и средств его воспроизведения; в-третьих, "Черный плут" проложил путь мюзиклу на американской сцене, положив начало традиции роскошных развлекательных зрелищ с применением различных сценических эффектов и использованием танцевальных номеров; четвертый, именно созданию ярких номеров уделяли главное внимание в структуре партитуры музыкальной комедии, вставляли их по совету исполнителей, поскольку они производили впечатление на зрителей. Соответственно, возрастала роль композитора-песенника; в-пятых, в начале XIX века центром создания музыкальных комедий вместо Старого Света становится Америка. Бродвей превращается в столицу мирового шоу-бизнеса, а мюзикл – на ведущий жанр; и последнее, вопрос о современном состоянии классического американского жанра мюзикла периодически возникает перед театральными продюсерами и критиками. Он вызывает дискуссии, порождает различные прогнозы относительно дальнейшего существования традиционного бродвейского шоу, в том числе пессимистичные.

Ключевые слова: музыкальная комедия, эдвардианская музыкальная комедия, национальный американский мюзикл, современные разновидности американского мюзикла.

Gusakova Nina, *PhD in Pedagogic, professor of the direction and actor's mastery chair, Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Zaitseva Irina,*** *PhD in Pedagogic, associate professor of the direction and actor's mastery chair, Kyiv National University of Culture and Arts.*

American Musical: the Process of Formation and Issue of Genre Creation

Purpose of Article. The aim of the study is to give reasons for the American musical's process of formation as a special variety of show forms, the historical aspect of this form, the definition of genre signs of musical and their features. **Methodology.** Research methodology consists in applying analytical, functional, comparative and art studying, systematic research methods of the American musical's role in stage art, the study of these show forms origins and their importance in modern theatre. **Scentific**

© Гусакова Н. М., 2017
© Зайцева І. Є., 2017

novelty. The scientific novelty of the research lies in the assertion that the general trend of theatrical forms since the late 80s of the last century gave reasons for increasing of the theatricality role in the socio-cultural reality. **Conclusion.** As a result of the research it can be concluded the following: firstly, the Broadway musical with its brilliance, imagination, rhythmic tact became a special commodity, recognized and admired throughout the world, although its forms were borrowed from many sources; secondly, since the late 80s of the last century an idea of a fancy, carnival nature of social life and the means of its reproduction became popular among Western theorists; thirdly, "Black crook" paved the way for musical to the American scene, launching tradition of luxury entertainment spectacles with various stage effects and dance numbers; fourthly – the most attention was paid to the creation of bright numbers in the structure of the musical comedy score, they were inserted on the advice of artists and kept a strong impression on the audience. According to this the role of the composer-songwriter was growing; fifthly, at the beginning of the XIX century the USA became a centre of musical comedies instead of the Old World. Broadway turned to the capital of the world show business, and gradually musical was turning into a leading genre; and finally – the question of the current state of the classic American genre of the musical theatre periodically rises for producers and critics. It causes debates, generates various predictions about the continued existence of traditional Broadway show, including pessimistic ones.

Keywords: musical comedy, Edwardian musical comedy, national American musical, modern varieties of the American musical.

З кінця 80-х років минулого століття серед західних теоретиків набули популярності ідея про маскарадний, карнавальний характер суспільного життя і засоби його відтворення. Загальна тенденція театралізації всіх форм суспільної свідомості дала підстави стверджувати про зростання ролі театральності у соціокультурній реальності. Сучасне життя перетворилося на "шоу-бізнес", де "все – від політики до поетики стало театральним" (Г. Алмер). Виникла ціла наука про природу видовища – теорія "перформансу". У зв'язку з цим на початку третього тисячоліття посилюється інтерес до видовищних жанрів, зокрема таких, як мюзикл. Відомо багато дослідників цього жанру. Серед них такі українські, західноєвропейські, американські, російські автори, як А. Вайлдер, С. Грин, М. Еттінгер, Ч. Міченер, Р. Нортер. Сі. М. Сміт, Л. Фенк, Д.М. Флінн, Є. Шот Я. Бережанська, С. Бушуєва, М. Грінберг, М. Добрюха, В. Дряпіка, О. Єзерська. М. Єлісєєва, Е. Кампус, В. Конен, Т. Кудінова, В. Курбанов, А. Орелович, Ю. Рибчинський, М. Тараканов, Г. Татарченко, Т. Швачко та інші. У працях науковців-теоретиків, статтях критиків, композиторів, режисерів, акторів музичного театру, яких би аспектів становлення, еволюції чи сучасного стану мюзиклу вони не торкалися, найчастіше простежується звернення до естетики та канонів американського мюзиклу. В історії світового театрального мистецтва традиційно цей жанр пов'язують передусім з Бродвеєм. Як відомо, у США мюзикл вважають національним надбанням і найпопулярнішою візитівкою американського театру.

Бродвейський мюзикл, з його блиском, фантазією, ритмічним тактом, став особливим товаром, який визнали і яким захоплювалися у всьому світі, хоча форма його запозичена з багатьох джерел, до яких можна віднести баладну оперу, "театр менестрелів", екстраваганцу, бурлеск, водевіль, оперету, ревю та джаз. Відзначимо, що в європейських країнах ще в XVIII столітті стали популярними музично-комедійні вистави, такі, як італійська опера-буфф, французька комічна опера, англійська баладна опера. Попередниками останньої вважають вистави комічного характеру під назвою "дроллс" у виконанні мандрівних комедіантів XVI століття. Оригінальна музика не властива жанру "баладної опери", вона радше являє собою обробку популярних народних мелодій, так званий міський фольклор [4, 72]. Найбільш раннім прикладом музичної комедії зазвичай вважається "Опера жебраків" Джона Гея, постановка якої вперше була здійснена в Лондоні у 1728 р. За жанром цей твір "баладна опера", в ній використовувалися популярні пісні того часу і в сатиричній формі висміювалися і корумповані політичні лідери, і витіюватий стиль італійської опери.

Америка побачила першу баладну оперу в 1750 році, коли мандрівна трупа запропонувала північноамериканську прем'єру "Опери жебраків". Цей жанр став відомим. У 1866 році відбулася важлива подія в історії молодого американського театру – у Нью-Йорку на Бродвеї в театрі "Ніблос Гарден" відбулася прем'єра музично-драматичної вистави "Чорний шахрай", від якого починається історія мюзиклу як жанру. Автором сценарію, що не відрізнявся художньою цілісністю і справляв враження деякої недоробки, виступив Чарльз М.Баррас. В основу мелодраматичного сюжету було покладено фрагменти "Фауста" Гете. Вистава вразила небувалою масштабністю постановки, чудовими сценічними ефектами, що запам'ятовувалися своєю видовищністю, як наприклад, політ відьом, вознесіння янголів чи лютий ураган [5].

Музична партитура була складена з популярних номерів того часу, але особливого шарму дії надавали танцювальні номери. Уільям Вітлей, менеджер "Ніблос Гарден", великого залу, що знаходився на розі Бродвею та Принс-стріт, запросив балетну трупу з Франції. Він розраховував на те, що особливої популярності виставі надасть участь в неї напівоголених чарівних танцівниць з паризьким блиском та вишуканістю. У серпні 1866 року балетна трупа перетнула Атлантику, а її спонсор Генри Джарретт став співпродюсером бродвейської постановки. Кордебалет із ста красунь-білявок вражав глядачів небаченим шиком. Вони були одягнуті в розкішні туалети з шовку та мережив, доволі відверті на той час, які залишали оголеними руки і ноги. І хоча виставу критикували священнослужителі та більшість редакторів друкованих видань, засуджуючи гріховну демонстрацію оголеної плоті на сцені, це ніяк не позначилося на інтересі до неї глядачів. Вистава тривала п'ять годин і йшла близько п'ятиста вечорів підряд. Вона мала колосальний глядацький і фінансовий успіх, знайшовши відгук у найрізноманітніших прошарків американської публіки, підкоривши її захоплюючим видовищем. З того часу вистави, прикрашені піснями і танцями, стали одними з головних для тих, хто прагнув прилучитися до театрального мистецтва на Великому Білому Шляху.

"Чорний шахрай" проклав шлях мюзиклу, започаткувавши традицію розкішних розважальних видовищ із застосуванням різних сценічних ефектів та використанням танцювальних номерів. Слід відзначити, що об'єднання в одній виставі балетної і драматичної трупи дозволило виявити "нову, золотоносно-драматичну жилу" [1, 172]. Успіх "Чорного шахрая" на багато років наперед визначив форму подібних вистав: під час виконання музичних номерів дія призупинялася, жарти, що звучали у виставі, як правило, мали небагато спільного з самим сюжетом, який відрізнявся мелодраматизмом і схематичністю.

Перше використання терміна "музична комедія" стосується творів Джорджа Едвардса в лондонському театрі "Веселощі", на сцені якого у 1874 році з'явилася вистава "Еванджеліно" на музику Е. Райса. Заслуга Д. Едвардса у розвитку музичної комедії дуже велика. Він відкриває новий популярний жанр вистав. Музична комедія як мистецтво синтетичне первісно запозичила елементи з оперети, бурлеску, мюзик-холу, ревю. Вона була двоактною з обов'язковими танцювальними номерами не завжди безпосередньо пов'язаними з сюжетом. Головним змістом таких вистав були пісні і танці. З розвитком музичної комедії все більше виявлялося зближення музики з сюжетом, що й послужило плідним ґрунтом для виникнення сучасної музичної драматургії.

Стиль едвардіанської музичної комедії сприяв співробітництву театральних диригентів і композиторів-піснярів, які створювали мелодії, що легко запам'ятовуються, і соло для індивідуальних виконавців. Саме створенню яскравих номерів приділяли головну увагу в структурі партитури музичної комедії, вставляли їх за порадою виконавців, – вони справляли найбільше враження на глядачів. Відповідно, зростала роль композитора-пісняра. Вокальний рівень виконавців був не завжди достатньо високим, тобто музична комедія ставила до них нижчі вимоги, ніж опера і оперета . Таким чином з'явилися музичні вистави, в яких були задіяні найрізноманітніші вокальні жанри і стилі, чого доти історія театру не знала.

У 1897 році в Лондоні було показано американську музичну комедію "Красуня Нью-Йорку" Густава Каркера з акторкою Едною Мей у головній ролі. Ця вистава підкорила англійську публіку. З цього моменту практика гастрольних турне відома як в Англії, так і в Америці: вистави, поставлені на англійській сцені, демонструються американському глядачу і навпаки. На становлення американського музично-розважального театру немалий вплив мали європейські сатиричні бурлески, екзотичні екстравагранци, вар'єте, які будувалися за концертним принципом, і театр менестрелів, створений під впливом афроамериканської культури, де головними героями виступали веселуни-негри. Всі згадані жанри розважального театру за формою близькі до американського водевілю. Починаючи з другої половини XIX сторіччя американський водевіль став дуже популярним жанром на сценічних майданчиках Америки – була сформована ціла індустрія прокату театральних розваг. Саме тут, у "водевільній імперії", викристалізувався тип акторської гри, необхідний для синтетичного жанру мюзиклу.

На початку XX століття настали роки активного ввезення в Америку оперет. Проте інтерес до європейських оперет був недовгим, бо американська публіка виявилася далекою від казкового світу аристократів старої Європи, які найчастіші й були головними героями опереткових сюжетів. Чудові мелодії, європейські вальси, безумовно користувалися популярністю, запам'ятовувалися. Одначе регтайм (синкопований танцювальний ритм) вже сприяв появі нового стилю популярної музики. Пізніше, у 20-ті роки, джазові ритми разом з танцями типу чечітка будуть лунати не тільки з естради, а й вийдуть на сцену Бродвею.

Найбільш успішним композитором першого десятиліття XX століття можна назвати Джорджа М. Кохана, твори якого передували стилю американської музичної комедії. Його "Маля Джонні Джонс" ("Little Johnny Jones", 1904р.) з простим сюжетом із зображенням американського характеру, з піснями і танцями, що сприяли розкриттю дії, як наприклад, "Зверни увагу на Бродвей" ("Give my regards to Broadway") контрастували з романтичною тематикою та ідеалізованими характерами європейських творів цього жанру.

Можливо, через внесок композиторів публіка виділяла саме музичний театр, який водночас був і головним популяризатором пісні, бо ера радіо з його масовою аудиторією була ще попереду. На початку XX століття композитори були більш відомими, ніж поети чи письменники-лібретисти. Віктор Херберт, Рудольф Фрімль, Зигмунд Ромберг, Джером Керн, Джордж Гершвін та Вінцент Юманс були найвідомішими фігурами перші два десятиліття, так само як і Джордж М. Кохан та Ірвін Берлін, які писали слова до музики, тим самим допомагаючи підготувати публіку до більшого розуміння значення лірики. Належне визнання за свій внесок згодом здобули такі особистості як Я.Л. Водхауз, Отто Харбах, Оскар Хаммерстайн II, Іра Гершвін та Б.Г. де Сильва, але це сталося після появи Лоренца Харта, який розділив славу з композиторами Річардом Роджерсом і Коулом Портером, що дозволило підняти написання лібрето на той самий рівень громадської оцінки, що й написання музики.

Знадобилося більше часу, щоб визначити значення сценарію чи лібрето, а не тільки окремих успішних музичних номерів. Це також було чинником у популяризації театрального огляду, яке переробляло сценарії на короткі жартівливі чи сатиричні скетчі, зберігаючи сюжетні лінії. Флоренц Зігфельд був, без сумніву, домінуючою фігурою в цій справі із своїм досконало розробленим річником "Фоллійз", яким він керував. За жанром це було ревю, назва якого сформувалася не без впливу паризького мюзик-холу "Фолій Берже" ("Follies Bergere"), а також назви колонки "Жарти дня" ("Follies of the Day") в газеті "Нью-Йорк Таймс" журналіста Гаррі Б.Сміта. У кінцевому варіанті ревю "Жарти року" ("Follies of the Year") перетворилися на "Follies of 1907". На бродвейську сцену було перенесено популярні у Старому Світі французькі ревю з усім блиском їх оформлення. Конкуруючі ноумени Джордж Байт і Ерл Керолл випускали щорічник "Плітки і марнославство". Ця форма музичного театру збереглася популярною в продовж 40-х років. Першими майстрами ревю були постановники Хезард Шот, Джон Мюрей Андерсон, Вінцент Мінеллі, та такі письменники, як Говард Дитц, Артур Шварц, І. Харберг, Гарольд Арлен і Верной Дьюк.

Початок Першої світової війни 1914 року вплинув на театральне життя в Європі: центром створення музичних комедій замість Старого Світу стає Америка. Бродвей перетворюються на столицю світового шоу-бізнесу, а мюзикл – провідний жанр. Для його розвитку важливе значення мала серія постановок на сцені Принцес-театру в період з 1915 по 1918 рік, здійснена співавторами Джеромом Керном, Гаєм Болтоном и Пелемом Вудхаузом. Вони прагнули створити інтегровану виставу, в якій пісні Джерома Керна и Пела Вудхауза були б органічною частиною актуального та цікавого лібрето Гая Болтона. Успіх серії постановок на сцені Принцес-театру намітив одним з головних напрямків у розвитку американського музично-розважального театру створення єдиного стильового рішення інтегрованої вистави.

Новий етап у розвитку мюзиклу ознаменувала в 1927 році прем'єра національного американського епічного мюзиклу "Плавучий театр" ("Show boat") на музику Джерома Керна, лібрето Оскара Хаммерстайна II, з хореографією Семмі Лі, продюсером якого виступив Флоренц Зігфельд. Цей мюзикл заклав специфіку розвитку американської культури, театру, музики, втілив тему сутності американського способу життя, що стане однієї з найперспективніших в шоу-бізнесі. Значний вплив "Плавучого театру" на творчість відмічали такі відомі композитори, як Рудольф Фрімль, Джордж Гершвін та ін. Крім цього, твір Керна і Хаммерстайна сприяв першій постановці на Бродвеї сучасної музичної п'єси. Автори мюзиклів розширили тематику сюжетів, поповнили вистави популярними піснями, збагатили музичну мову. Тяжкі економічні умови розвитку країни у 30-і роки й загроза війни знайшли своє відображення у мюзиклах, розкриваючи більш реалістичне відношення до світу, особливо це було помітно у роботах Джорджа С. Кауфмана, Мосса Харта, Морі Ріскінда, Марка Бліцштайна і Гарольда Роума.

Слушно зауважити, що ускладнювалася не тільки музична мова жанру, а й хореографічна. Так, окремі танцювальні номери замінила складна хореографія, в створені якої приймали участь відомі європейські та американські балетмейстери.. Одним з перших проявив свій талант у роботі над хореографічним вирішенням мюзиклу видатний танцюрист і балетмейстер, виходець з Росії, Джордж Баланчін. Неперевершене вміння органічно зв'язувати танець із лібрето, як, наприклад, у мюзиклі "На пуантах" (1936 р.), вигідно відрізняло його творчу манеру. Можна стверджувати, що Дж.Баланчін заклав основи хореографічної мови мюзиклу, котрі далі успішно розвивалися у творчості його послідовників (А.де Мілль, Е.Соколової та інших).

З перших років існування мюзиклу склалися дві основні традиції: пісенно-танцювальний мюзикл, що наслідував водевіль і ревю, в якому музичні і хореографічні номери домінували у сюжеті часто романтичного характеру, та п'єса з музикою, тобто драматичне відгалуження мюзиклу.

Видатною художньою подією у розвитку американського театру став мюзикл "Оклахома", створений тандемом Річарда Роджерса та Оскара Хаммерстайна (співавторів дев'яти мюзиклів) у постановці режисера Рубена Мамуляна й хореографа Агнес де Мілль. "Оклахома" привертав увагу глядачів новизною сюжету і новаторськими прийомами. Мюзикл розповідав про піонерів, які підкорили південно-західне узбережжя, про дружбу меж ковбоями та фермерами. Всі події розгорталися навколо молодої пари Лорі і Керлі, почуття яких сповнені несміливості, невпевненості, і підступного Джада, який зустрівся на їхньому шляху. Тут не було традиційного для попередніх мюзиклів кордебалету в першому акті. Душевний стан героїні розкривався через танець балетної трупи. В "Оклахомі" музика, пісні, танці були єдиним цілим. Цей мюзикл чекав довгий сценічний успіх: тільки за десять років його переглянуло понад 28 мільйонів глядачів. Починаючи з 40-х років, в основному завдячуючи успіху "Оклахоми", у процесі створення мюзиклів акцент робився на створенні інтегрованої вистави, в якої пісні, танці та сценарна основа складали єдине ціле. Відтак, естетична єдність, в якій відчутний взаємозв'язок усіх елементів, – один із секретів глядацької популярності мюзиклів.

Традиційним стає звернення до відомих літературних творів, переклад яких на мову сцени – цікаве творче завдання для театру. П'єси і романи Ференца Молнара, Шекспіра, Джеймса Мікенера, Алана Патона, Марселя Пагноля, Бернарда Шоу, Вольтера, Юджина О'Ніла, Едмонда Ростана, Т.-Х. Вайта, Торнтона Вайлдера, Шолома Алейхема, Кліффорда Одетса, Сервантеса, Крістофера Ішервуда і Нікоса Казанзакіса, як Біблія, стали основою найвидатніших робіт. Отже, настає час так званих "книжкових мюзиклів".

В історію мюзиклу нову сторінку вписали постановники, які значно розширили сценічні можливості цього синтетичного жанру, значно збагативши його художню мову. Це такі режисери, як Гувер Чемпіон, Гарольд Принц, Боб Фосс, Джо Лайтон, Майкл Беннетт і Томмі Тюн. Всі вони, за винятком Принца, були хореографами, а тому в їхніх шоу танець займав домінуючу позицію, завдяки чому, мюзикли набули незабутньої яскравої хореографічної образності, візуально значно збагатилися. Як це не парадоксально, в лібрето почали віддавати перевагу більш вільній структурі, без чіткого розвитку сюжетної лінії – початок, середина, кінець. Така епізодична структура лібрето складалася з індивідуальних сцен з вкрапленням пісень та танців і була стилізованим сучасним варіантом мюзиклу.

Важко недооцінити роль, яку грає музичний театр в економічному житті Нью-Йорку. Згідно з даними "Ліги Власників Театрів і Продюсерів" дев'ять з кожних десяти доларів, витрачених на квиток до театру на Бродвеї – це квиток на мюзикли. Мільйонні прибутки додають до цього мюзикли, які йдуть поза Бродвеєм. Підраховані суми, які театрали витрачають на готелі, ресторани, магазини. Як відомо, більша частина відвідувачів бродвейських театрів – це туристи з усього світу та різних кінців Сполучених Штатів. Відвідування театру, як правило, є складовою пакету пропозицій будь-якої туристичної компанії, бо театр вважається визначною пам'яткою Нью-Йорку, якоюсь мірою його візитною карткою. На славно-

звісні вистави, що не один сезон прикрашають бродвейську сцену, квитки замовляють за декілька місяців. На думку дослідників, театр для американської публіки є одним з атрибутів світського життя, до якого нація в цілому ставиться дуже серйозно, як до власного здоров'я чи бізнесу [2, 220]. Продуманий театральний менеджмент дозволяє практикувати продаж квитків, якщо такі залишились, із значною знижкою перед початком вистави. Зрозуміло, це сприяє 100% заповненню зали глядачів.

Питання про сучасний стан класичного американського жанру мюзиклу періодично постає перед театральними продюсерами і критиками. Воно викликає дискусії, породжує різні прогнози щодо подальшого існування традиційного бродвейського шоу, зокрема песимістичні. Деякі з експертів вважають мюзикл "мертвим" жанром мистецтва, а Бродвей – атракціоном для туристів [3, 110]. Вони висловлюють думку про те, що з останньою виставою знаменитого "Кордебалету", який йшов на бродвейській сцені п'ятнадцять років (1975-1990), великий американський мюзикл поступово зник, його епоха завершилася. Проте хочуть бачити "світло в кінці тунелю", сподіваючись, що після майже двох десятиліть володарювання безталанних розваг, позбавлених змісту, стилю, завтра знов з'явиться театральний мюзикл – живий, справжній, блискучий.

Останнім часом значно зросли продюсерські інвестиції у постановки на Бродвеї. Цей факт свідчить не тільки про розширення виробництва мюзиклів, але й про необхідність урізноманітнення і збільшення реклами та пошуку спонсорів. Завдяки великим витратам на постановку, невеликим обсягам кінопрокату сценічного шоу, покази мюзиклів, навіть після демонстрації в інших країнах, рідко перевищували тисячу вистав і приносили прибуток. Відродження відомих музичних блокбастерів, хітів минулого часто відбувається на сценічних майданчиках шкіл і літніх театрів, в постановках котрих можуть брати участь фахівці театрального мистецтва. Виникають і нові мистецькі центри, такі, як оперний театр Гудспід Майкла П. Прайса у східному Хеддамі, Коннектикут, в вогнях рампи якого оживуть музичні вистави, забуті у вирі сучасного жанрового й тематичного репертуарного розмаїття. Дослідники відзначають і таку тенденцію – по всій країні несподівано виникли концертні версії збірних мюзикл-шоу.

Ще одне знакове явище не може не радувати прихильників цього жанру: низка оперних компаній включили постановки мюзиклу в свій репертуар. Всі ці факти безперечно сприяли формуванню нових аудиторій глядачів, які залучилися до широко відомих бродвейських шоу.

"З 28 нових бродвейських постановок, що побачили сцену в 90-і роки XX століття, 10 виявились дуже успішними римейками. Це не значить, що інвестори не бажають ризикувати і віддають перевагу шоу, які вже мають ім'я. Це також не значить, що глядач втомився від надмірної кількості вистав. Скоріше цей факт свідчить, що деякі сценічні постановки стали справжніми художніми перлинами, назавжди підкоривши аудиторію. А їх постановникам вдалося знайти нове цікаве вирішення відомого матеріалу, наповнити свіжістю фантазії і уяви" [5,].

Однією з великих удач більшість фахівців сучасного американського музичного театру вважають появу мюзиклу "Фальцети" (1992). Його автори композитор і поет Уільям Фінн, лібретист та режисер Джеймс Лепайн отримали за постановку дві премії "Тоні". Надзвичайно популярним став рок-мюзикл "Рент"(1996) – музика, вірші, п'єса Джонатана Ларсона.

Увагу глядачів привертає напрямок і так званих ресторанних мюзиклів-дансингів, основою цих шоу є збірка старих популярних пісень. До цього напрямку входять мюзикли, сюжет яких взятий з книг, і низка повністю безсюжетних напівревю чи танцювальних мюзиклів. Для того, щоб мюзикл успішно розвивався, потрібні нові таланти, які закріплять нові хіти на бродвейському олімпі, та численна аудиторія глядачів, яка не мислить своє дозвілля без сучасного музичного театру.

Перспективи подальших досліджень потребують вивчення питань, пов'язаних з виявом поліжанровості сучасного американського мюзиклу та перспективних шляхів його розвитку.

Література

1. Бушуева С. Мюзикл: сборник статей: [Текст]: 2 изд. доп. / С. Бушуева // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. – М.: Искусство, 1989. – С. 170-193.

2. Журбин А. Как это делалось в Америке: [Текст] /А. Журбин. – М.: Захаров, 1999. – 288 с.

3. Кампус Э. О мюзикле / Э. Кампус. – Л.: Музыка, 1983. – 128 с.

4. Denny Martin Flinn, Musical: A Grand Tour. – New York: Schirmer Books, 1997. – 302p.

5. Green, Stanley. Broadway musicals, show by show. – Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 1996. – 386p.

6. The New GROVE Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, in imenty volumes, 1980. – Meares – Mutis 12. – P. 815-822.

References

1. Bushueva, S. (2nd ed.). (1989). Musical: collected articles: enh. Art and populace in modern bourgeois society. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

2. Campus, E. (1983). On the musical. Leningrad: Muzyka [in Russian].

3. Flinn, D.-M. (1997). Musical: A Grand Tour. New York: Schirmer Books [in English].

4. Green, S. (1996). Broadway musicals, show by show. Milwaukee, Hal Leonard Corporation [in English].

5. Zhurbyn, A. (1999). How it was creating in America. Moscow: Zakharov [in Russian].

6. Sadie, S. (Ed.). (1980). The New GROVE Dictionary of Music and Musicians, edited by, in imenty volumes. Meares-Mutis 12, 815-822 [in English].

Стаття надійшла до редакції 28.12.2016 р.

УДК 792.05

Донченко Наталія Петрівна
заслужений діяч мистецтв України,
професор Київського національного університету
культури і мистецтв
donchenko.nata1@gmail.com;
Мойсеєнко Володимир Олександрович
народний артист України, професор
Київського національного університету
культури і мистецтв

СУЧАСНІ ВИДОВИЩНО-РОЗВАЖАЛЬНІ ШОУ НА ЕСТРАДІ: ДІАПАЗОН ЖАНРІВ ТА ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСУРИ

Мета роботи. Охарактеризувати особливості комедійних жанрів, проаналізувати їх використання у режисерській роботі над створенням сучасних видовищно-розважальних естрадних шоу. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, мистецтвознавчого, порівняльного та системного методів дослідження різновидів комедійних жанрів, їх особливостей, принципів втілення у видовищно-розважальному шоу та ролі режисури як цілісного механізму, що інтерпретує художній твір відповідно до його сценічної форми та дослідження видовищно-розважальних шоу на естраді як комплексних форм змішаного комедійного жанру. **Наукова новизна** дослідження полягає у: визначенні критеріїв концептуальності режисерської діяльності у створенні видовищно-розважальних шоу на естраді; обґрунтуванні особливостей професійної майстерності артиста естради; аналізі жанрових ознак сучасних видовищних комедійних шоу на естраді. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження можна зробити висновки: по-перше, у сценічному втіленні видовищно-розважального шоу лаконізм та емоційна виразність музики надає режисеру широкі можливості оригінального рішення сценічного твору; по-друге, головними особливостями видовищно-розважального шоу є високе емоційне напруження, ритмічна контрастність розвитку дії, виразне розкриття характеру персонажів; по-третє, діапазон жанрових різновидів комедій дуже широкий – від балаганної комедії, комедії фарсу до "високої" комедії, комедії плаща і шпаги, політичного памфлету; в-четвертих, мистецтво режисури видовищно-розважальних естрадних шоу передбачає об'єднання окремих номерів у єдиний цілісний сценічний твір за допомогою визначеного сценарно-режисерського ходу та застосування авторських прийомів й акцентів, як засобів творчої майстерні, за законами комедійного жанру; останнє, мистецтво режисури сценічного номеру видовищно-розважального шоу на естраді будується на спільній роботі майстра і артиста над образом.

Ключові слова: шоу, видовище, жанр, імпровізація, сценарно-режисерський хід.

Донченко Наталия Петровна, *заслуженный деятель искусств Украины, профессор Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Моисеенко Владимир Александрович,*** *народный артист Украины, профессор Киевского национального университета культуры и искусств*

Современные зрелищно-развлекательные шоу на эстраде: диапазон разновидностей и особенности режиссуры

Цель работы – охарактеризовать особенности комедийных жанров, проанализировать их использование в режиссерской работе над созданием современных зрелищно-развлекательных эстрадных шоу. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, функционального, искусствоведческого, сравнительного и системного методов исследования разных видов комедийных жанров, их особенностей, принципов воплощения в зрелищно-развлекательном шоу и роли режиссуры как целостного механизма, который интерпретирует художественное произведение относительно к его сценической форме, и исследовании зрелищно-развлекательных шоу на эстраде как комплексных форм смешанного комедийного жанра. **Научная новизна** исследования состоит в определении критериев концептуальности режиссерской деятельности в создании зрелищно-развлекательных шоу на эстраде. В обосновании особенностей профессионального мастерства артиста эстрады и в анализе жанровых признаков современных зрелищных комедийных шоу на эстраде. **Выводы.** В результате проведенного анализа исследования можно сделать следующие выводы: во-первых, в сценическом воплощении зрелищно-развлекательного шоу лаконизм и эмоциональная выразительность музыки дает режиссеру широкие возможности оригинального решения сценического произведения; во-вторых, главными особенностями зрелищно-развлекательного шоу есть высокий эмоциональный накал, ритмическая контрастность развития действия, выразительное раскрытие характера персонажей; в третьих, диапазон жанровых разновидностей комедии очень широкий – от балаганной комедии, комедии фарса до "высокой" комедии, комедии плаща и шпаги, политического памфлета; в четвертых, искусство режиссуры зрелищно-развлекательных эстрадных шоу предусматривает объединение отдельных номеров в единое целостное сценическое произведение с помощью определенного сценарно-режиссерского хода и применения авторских приемов и акцентов, как способов творческой мастерской, по законам комедийного жанра; последнее, искусство режиссуры сценического номера зрелищно-развлекательного шоу на эстраде строится на совместной работе мастера и артиста над образом.

Ключевые слова: шоу, зрелище, режиссер, артист, импровизация, сценарно-режиссерский ход.

Donchenko Natalia, *Honoured Artist of Ukraine, professor of directing and dramatic art chair, Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Moiseenko Vladimir,*** *People's Artist of Ukraine, professor of directing and stage mass celebrations chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

Modern Spectacular Entertainment Show on Stage: a Range of Varieties and Characteristics of Direction

Purpose of Article. The purposes of the article are to characterize the features of comedy's genres, to analyse their employment in directing of the modern spectacular and entertaining various shows. **Methodology.** The research methodology

© Донченко Н. П., 2017
© Мойсеєнко В. О., 2017

is to apply the analytical, functional, art history, comparative and systematic methods of research in the different kinds of comedy's genres, their characteristics, the principles of their implementation in spectacular and entertaining shows and directing as the integral mechanism. It interprets a work of art in connection with its stage forms. Furthermore, the author studies the spectacular entertainment show as a complex form of mixed comedy's genres. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the research is to define the criteria of conceptual directing activities in the creation of spectacular entertainment show on stage and to determine the features of professional skill of performers, and in the analysis of genre features of modern entertainment comedy shows. **Conclusions.** Thus, we could make the following conclusions. First of all, in the scenic embodiment of the spectacular entertainment show, the laconism and emotional expressiveness of the music give an opportunity to the director of the original decision making on stage work. Secondly, the main features of entertainment show are high emotional intensity, rhythmic contrast of the action, the expressive nature of the characters. Thirdly, a range of genre varieties of comedy is very broad from farcical comedy, slapstick comedy to "high" comedy, comedy of cloak and sword, the political pamphlet. Fourthly, the art of directing of spectacular and entertaining variety shows aims at integrating separate performances in a single united stage work by the specific scenario-directing approach and techniques. The art of directing of a performance of entertainment show is based on the cooperation between a master and an actor.

Keywords: show, performance, comedy, farce, burlesque, parody, slapstick, musical, director, actor, improvisation, scriptwriting and directing approach.

Історія сценічного мистецтва – велика скарбниця лицедійства різноманітних видовищ, які відтворюють свій час, своє національне та естетичне багатство.

Сценічне мистецтво третього тисячоліття не уповільнює свій темпоритм, і стрімко рухається у пошуках і втіленні різних нових форм і жанрів, як і у попередні віки існування людства. І головне місце у цьому творчому процесі займає комедійний жанр, з усіма його різновидами та особливостями. Треба зазначити, що режисери сучасних видовищно-розважальних шоу, вистав, концертів вітчизняного сценічного мистецтва у своїй творчій діяльності звертаються до сталих жанрів комедії та новітніх гумористичних різновидів.

Актуальність теми полягає у тому, що сьогодні завдяки неймовірним можливостям мультимедійних технологій видовищно-розважальні естрадні форми набувають не аби якої популярності. Серед них почесне місце займають комедійні сценічні дійства. Питання їх життєздатності актуально як ніколи, тому що сценічне існування їх надає телевізійна естрада, театральна естрада, естрадні майданчики парків та театрів масових дійств.

Гумор завжди посідав одне з основних місць у людському суспільстві, завдяки своїй здатності створювати добрий настрій, розвивати позитивні якості особистості. А в часи великих політичних змін комедійний жанр, як ніколи, яскраво звучить, висміюючи суспільні негаразди, і в цьому його злободенність.

Комедія, як і інші жанри сценічного мистецтва, має свої особливості та принципи сценічного втілення. Головним для режисера і артиста естради є насамперед налаштування глядача на кепкування, висміювання соціально неприпустимих явищ. Метою даної роботи є дослідження особливостей комедійних жанрів, аналіз їх використання у режисерській роботі над створенням сучасних видовищно-розважальних естрадних шоу.

У сценічному втіленні видовищно-розважального шоу лаконізм та емоційна виразність музики надає режисеру широкі можливості оригінального рішення сценічного твору. У постановці драматичного твору режисер виступає у ролі художнього критика, трактуючи й обґрунтовуючи характери дійових осіб, мотивуючи їх вчинки та поведінку відповідно до ідеї автора та надзавдання режисерської експлікації. У естрадному ж шоу інша художньо-образно побудова, інші засоби ідейно-емоційної виразності. Тому що музика тут виступає господарем дійства. Завдяки своїм властивостям музика у естрадній виставі може бути і сценічним образом, дійовою особою, наскрізною дією і, навіть засобом розкриття надзавдання сценічного твору. Режисеру Вс. Мейєрхольду належала оригінальна ідея побудови сценічної дії за законами симфонічної форми. Він взагалі вважав, що режисер повинен бути музикантом у своїй діяльності. Майстер говорив, що головним предметом у отриманні спеціальної режисерської професії повинно бути мистецтво музики і що тільки "режисер-музикант вдало здійснить постановку вистави, якщо буде володіти всіма музичними тонкощами. Бо тільки музика здатна розкрити чистоту пізнання жанрових ознак сценічного твору, такі необхідні у професії режисера-творця" [5, 344].

Головними особливостями видовищно-розважального шоу є високе емоційне напруження, ритмічна контрастність розвитку дії, виразне розкриття характеру персонажів. Структура музичного плану комедійного дійства будується на основі окремих завершених номерів – пісня, танець, пантоміма тощо. Їх головним завданням є безпосереднє підкреслення характеру дійових осіб (у комедіях характерів), зовнішніх зображальних моментів (у комедіях інтриги). Що стосується акторського виконавства, то комедійний жанр потребує від майстра сцени перебільшених елементів зовнішньої акторської техніки, яка спроможна гіперболізувати риси характеру і зовнішності персонажа, віддаючи пріоритети емоційно-вольовій сфері. Наприклад, однією з головних особливостей режисури комедійного номеру на естраді є побудова діалогу у стрімкій формі, з гострою мовною характерністю. Тобто режисер повинен враховувати особливості створення комедійного персонажу, який повинен бути естрадно персоніфікованим, за такими характерними загальними рисами образу: динамічність, рухливість, образну умовність, парадоксальність пластичного малюнку, в якому він використовує гротескове танцювання, акробатичні елементи тощо.

Діапазон жанрових різновидів комедій дуже широкий – від балаганної комедії, комедії фарсу – до "високої" комедії, комедії плаща і шпаги, політичного памфлету. Наприклад, сучасні телешоу "Вечірній Квартал" мають змішаний комедійний жанр, тому що увібрали в себе елементи багатьох комедійних

жанрів – від балагану, бурлеску до політичного памфлету. Комплексні розважальні вистави студії "Квартал 95" – це артизація – найбільш зріла форма масової культури, яка проявляється у театралізації політичних подій, у перетворенні їх на видовищну форму. Що стосується постановки цих театралізованих комплексних ігрових шоу, вона шаблонна і режисери постійно дотримуються ігрового кліше, яке притаманне авторам цього естрадного дійства, коріння якого бере свій початок з командної гри "КВК".

Розглянемо характерні риси декількох комедійних жанрів, які мають право на існування у сучасному сценічному мистецтві на естраді. Балаган як жанр театрального видовища, що розрахований на широкі народні маси сьогодні у чистому вигляді у сценічному мистецтві не існує, тому що балаган є жанром площадного театру. Але його характерні риси, як сценічного лубка з примітивними кпинами, використанням пісень, танців, акробатичних номерів, факірів та інших видовищних форм ми можемо зустріти у сучасних розважальних телевізійних проектах, наприклад "Дизель-шоу", "Велика різниця по-українські". Тут слід зазначити, що режисура цих естрадних вистав бажає, м'яко кажучи, професіоналізму. Також використання таких елементів балаганних дійств, як: декоративні ефекти, польоти, падіння, перевтілення, гігантські потвори-істоти, оживлення явищ природи, світлові та піротехнічні ефекти ми можемо побачити у сучасних постановках масових театралізованих дійств. "Балаган – це видовище, але зрима в ньому тільки <…> частина <…>, решта припускається, будучи прихованою у особливі глибини. У балагані обов'язковим є пародійний мотив. Чим більше атракціонів і трюків на одиницю сценічного часу і простору, тим краще" [7, 27].

Такий жанр, як бурлеск, який у другій половині XX століття не займав гідного місця у сценічному мистецтві, завдяки своїм жанровим особливостям, яким притаманне філігранно-комічне зображення подій, пародійність, сьогодні знаходить свого автора і глядача. Це сучасні телешоу "Київ Вечірній", "Comedy club Ukraine", телесеріали "Файна Юкрайна", "Віталька", "Одного разу в Одесі", гумор-шоу "Вар'яти". У бурлеску "велична" тема подається кострубатою, брутальною, примітивною мовою, буфонними театральними прийомами. Основна мета бурлеску полягає у руйнуванні канонічних театральних штампів. Якщо говорити про роль режисури у постановці бурлеску, то її завжди замінювала аматорська режисура – експромт, імпровізація, повна анархія та антитеатральність. Різновидом бурлеску є бурлета, головною особливістю якої є використання у виставі елементів опери, але сучасне українське сценічне мистецтво поки що не надає бурлеті свої підмостки.

Естрадне мистецтво сучасності залишається незмінним шанувальником буфонади. "Буфонада – це одночасно і жанр комедії, і окремі прийоми театральної гри. Для жанру буфонади характерними рисами є розважальність і кепкування. Буфонада передбачає відходження від реального зображення дійсності у бік перебільшення, безпредметного комізму" [6, 179]. Манеру акторської гри можна порівняти з прийомом клоунади, бо її особливістю є побудова зовнішньої сценічної дії на безпосередньому спілкуванні з глядачем, іноді заграванням з ним, на кпинах, прийомах пародіювання, передражнюванні, грі з речами, трюками, ляпасами, бійками. Яскравими представниками буфонади на українській естраді є одеський театр "Маски-шоу". Тут ми у створенні естрадного номера-буфона зустрічаємося з професійною режисурою і це доводить успішність й популярність цього естрадного театру. Бо якщо глядач у захваті, то режисер і актор донесли думку твору методом систематизації принципів втілення відповідного жанру.

Одним з різновидів комедійного жанру є пародія, без якої не відбувається ні одне видовищно-розважальне естрадне шоу. Жанровою ознакою пародії на естраді є зображення відомої персони – політика, громадського діяча, артиста, улюбленого героя художнього твору тощо. Завдання пародії полягає у карикатурному перебільшенні обраного персонажа з частковим зображенням зовнішніх ознак впізнання його персони. Про імітацію тут не йде мова, бо цей підвид жанру передбачає повне копіювання оригіналу, як би видавання його ксерокопії. Пародійний же номер естрадного шоу вимагає від артиста великої майстерності. Пародійними прийомами потрібно користуватися дуже обережно, оскільки це карикатура на відому всім людину, художній персонаж тощо. У кожного глядача індивідуальне відношення до зображувальної особи, тому артист повинен дуже філігранно подавати публіці образ, залишаючи глядацькій залі домислення суті сценічної фігури. Вдалим прикладом високої майстерності в жанрі пародії є творча діяльність українських естрадних комедійних дуетів: "Брати Шумахери", "Дикі Гуцули", комік-дует "Кролики". В їх виконавський майстерні також можна зустріти жанр фарсу і навіть гротеску. На жаль, художній смак, висока коректність рідко співпрацюють у пародіях на сучасній естраді, бо артистам не завжди вистачає високого професіоналізму, який конче потрібен при втіленні жанру пародії.

Часто-густо пародія використовується у постановках святкових видовищно-розважальних шоу де ведучими виступають відомі художні казкові персонажі.

Мистецтво режисури видовищно-розважальних естрадних шоу передбачає об'єднання окремих номерів у єдиний цілісний сценічний твір за допомогою визначеного режисерського ходу та застосування авторських прийомів й акцентів, як засобів творчої майстерні, за законами комедійного жанру. Мистецтво режисури сценічного номеру видовищно-розважального шоу на естраді будується на спільній роботі майстра і артиста над образом [1, 295].

Сценарно-режисерський хід видовищно-розважального шоу є образним рухом авторської концепції сценічного твору, який спрямований на досягнення певного впливу. Сценарно-режисерський хід несе відповідну смислову лінію дії, в основі якого ідейний початок, що визначає напрям монтажу, підказує композиційні прийоми та образно-пластичне вирішення шоу. Метафоричність, синтез виразних засобів, асоціативний зв'язок

номерів є основними складовими вдалого сценарно-режисерського ходу видовищно-розважальних естрадних шоу. Завжди потрібно пам'ятати, що в даній комедійній естрадній формі сценарно-режисерський хід не є абстрактною декламацією, він виступає певною образною сутністю загального задуму вистави [2, 181].

Головною особливістю видовищно-розважальних шоу є акторська імпровізація. Вона притаманна всім комедійним жанрам, бо володіє інструментарієм жартівливого ефекту, який і передбачений законами комедії. Імпровізація дуже складний механізм у майстерності артиста. Вона залежить насамперед від рівня кваліфікації та обдарованості майстра естради. "Ставлення до сценічної імпровізації завжди залежало від типу театру й моди на певні театральні системи, форми й жанри. Адже характер і обсяг імпровізації в кожному конкретному випадку визначається характером даної ролі, жанром п'єси та її режисерським тлумаченням, тобто коридором ролі" [3, 255]. Продуктивність імпровізації виявляється через активізацію глядача, його емоційну реакцію на вдалу кпину. Ефектна імпровізація в естрадному шоу досягається зовнішньою акторською технікою, гіперболізацією обставин, застосуванням мовних каламбурів, різких змін настрою. Імпровізація завжди буде вдалою, якщо артист майстерно її підготує. Сцена не передбачає непродуманих вчинків, будь-який не очікуваний експромт повинен бути сценічно виправданим і перевіреним у репетиційних умовах.

Поряд з літературно-комедійними жанрами на естраді існують і сучасні видовищні шоу, які можна класифікувати як винятково режисерські сценічні твори, які не мають відповідних літературних аналогів. Режисерське рішення таких типів видовищно-розважальних дійств відбувається за компільованими сценарно-режисерськими розробками класичних творів. Це – дивертисмент, мюзикл, огляд, феєрія, гепенінг [4, 377].

Мюзикл можна визначити як комплексне видовищне дійство де синтез сценічних мистецтв адаптований режисером у єдиний цілісний формат. У мюзиклі, де відбувається взаємодія видів мистецтв – танцю, слова, пісні, що визначають різні форми сприйняття, головним майстром є актор. Його художня творчість, завдяки режисерському задуму, надає мюзиклу сценічне життя. В мюзиклі, що має власні закони побудови сценічної форми, музична драматургія виступає співавтором сюжетної цілісності вистави. Отже, в мюзиклі існує дві драматургічні структури – літературна і музична. У першій – низка подій, визначення ситуативних обставин, де взаємодіють персонажі. Друга наділяє дійових осіб музичними характеристиками, при цьому найбільш яскраві можуть стати лейтмотивом сценічного твору. Режисер у мюзиклі головне завдання задуму вистави покладає на музичну драматургію, тому що вона має особливу ідейно-емоційну виразність. Завдяки особливій широкій палітрі емоцій музика сприяє вияву духовного стану дійової особи. Музична драматургія грає безцінну роль у роботі актора над образом, а саме, у акцентуванні та фіксації найбільш прихованих тонкощів рис характеру персонажу. Мюзикл розрахований на масового глядача, а звідси й величезне значення мають технічні засоби і витрати на втілення даної сценічної форми. Тут головним організатором виступають комерційні структури, які і беруть на себе грандіозні витрати і ризик прибутку від експлуатації вистав. Вітчизняна естрада поки що не може собі дозволити постановку мюзиклу на гідному рівні з причини відсутності зацікавлених джерел фінансування. Тільки завдяки гастрольній діяльності зарубіжних театрів-видовищ та телебаченню український глядач може оцінити постановки мюзиклів.

Отже, можна зробити висновки: головними особливостями видовищно-розважального шоу є високе емоційне напруження, ритмічна контрастність розвитку дії, виразне розкриття характеру персонажів; у сценічному втіленні видовищно-розважального шоу лаконізм та емоційна виразність музики надає режисеру широкі можливості оригінального рішення сценічного твору; діапазон жанрових різновидів комедій дуже широкий – від балаганної комедії, комедії фарсу – до "високої" комедії, комедії плаща і шпаги, політичного памфлету; мистецтво режисури видовищно-розважальних естрадних шоу передбачає об'єднання окремих номерів у єдиний цілісний сценічний твір за допомогою визначеного сценарно-режисерського ходу та застосування авторських прийомів й акцентів, як засобів творчої майстерні, за законами комедійного жанру.

І останнє, безумовно, майстри сучасного сценічного мистецтва режисери, сценаристи, артисти, композитори, балетмейстери шукають нові різновиди розважальних комічних форм, моделюючи і змішуючи жанри комедій, але є надія, що у майбутньому закони театрального мистецтва будуть залишатися незмінними, як потребує того істинно висока художня творчість, бо чистота жанру завжди буде продовжувати чистоту людських взаємовідносин, таку важливу емоцію суспільного буття.

Література

1. Богданов И.А. Драматургия эстрадного представления: Учебник /И.А.Богданов, И.А.Виноградский. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 424 с.
2. Донченко Н.П. Режисура та акторська майстерність: Навч. посібник / Н.П.Донченко. – К., 2006. – 260 с.
3. Клековкін Олександр. THEATRICA: [Текст] / О.Клековкін; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. – К.: Фенікс, 2012. – 800 с.
4. Клитин С.С. История искусства эстрады: Учебник. – СПб.: Издатель Е.С.Алексеева, 2008. – 448 с.
5. Мейерхольдовский сборник : документы и материалы / ред. и сост. О.Фельдман. – М.: ОГИ, 2000. – Вып. 2 : Мейерхольд и другие. – 768 с.
6. Пави П. Словарь театра / Пер. с фр.; под ред. Л.Баженовой / П. Пави. – М.: ГИТИС, 2003. – 516 с.
7. Розовский М.Г. Режиссер зрелища / М.Г.Розовский. – М.: Сов. Россия, 1973. – 112 с.

References

1. Bogdanov I.A. & Vynohradskyy I.A. (2009). Dramaturgy of variety performance. SPb [in Russian].
2. Donchenko, N.P. (2006). Directing and acting skills. Kyiv [in Ukrainian].
3. Klekovkin, A. (2012). THEATRICA. Kyiv: Phoenix [in Ukrainian].
4. Klitin, S. (2008). Art history of pop. SPb: Publisher E.S. Alekseeva [in Russian].
5. Feldman, O. (ed.). (2000). Meyerhold's collection: Documents and materials. Vol. 2: Meyerhold and others. Moscow: OGI [in Russian].
6. Pavi, P. (2003). Dictionary of Theatre. (L. Bazhenova, Trans.). Moscow: Publishing house "GITIS" [in Russian].
7. Rozovskii, M.G. (1973). Directed performances. Moscow: "Sov. Russia" [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.12.2016 р.

UDC 785.7

Zima Lyudmila
Ph.D., assistant professor
of chamber music of Odessa A. V. Nezhdanova
National Music Academy
luda_zima@mail.ru

EARLY ROMANTIC AND BIEDERMEIER TRADITIONS IN LUIGI BOCCHERINI'S QUINTETS

The aim of the work is tracing of stylistic characteristics of early romanticism and Biedermeier in Luigi Boccherini's Quintets, including piano ones. The **methodology** is based on the intonational approach of Boris Asafiev's school in Ukraine with special emphasis on stylistic comparative, cultural, and hermeneutic methods in the development of positions that were developed by A. Losev, V. Medushevsky, and Y. Lotman. **Scientific novelty** is determined by the fact that for the first time in the Ukraine Luigi Boccherini's Quintets became the subject of scientific analysis in line with the numerical symbolism, as well as by the original theoretical idea of crossing of early romantisism and Biedermeier stylistic indicators in them. **Conclusions.** Luigi Boccherini's Quintets have become a substantive symbol of the Italo-French line of chamber instrumentalism, which defined before-Biedermeier, Biedermeier as such and early romanticism parallel making the way to opening the Viennese classics. Typology of the quintet amounted to an outright opposition to Viennese quarterness – including in the form of fundamental chamber music sounding. The absolute plenitude of Boccherini's quintets set up the genre model of the before-Biedermeier and Biedermeier quintet.

Keywords: quintet, Biedermeier, chamberization, genre model.

Зима Людмила Вікторівна, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії ім.А. В. Нежданової*

Ранньоромантичні та бідермайєрські традиції у квінтетах Луїджі Боккеріні

Мета роботи – дослідження стилістичних ознак раннього романтизму і бідермайєра в квінтетах Луїджі Боккеріні, в тому числі фортепіанних. **Методологія** дослідження базується на інтонаційному підході школи Бориса Асафьєва в Україні зі спеціальним акцентуванням стильового компаративу, культурологічного та герменевтичного методів в розвиток позицій праць А.Лосєва, В.Медушевського, Ю. Лотмана. **Наукова новизна** визначається тим, що вперше в Україні квінтети Луїджі Боккеріні стали предметом наукового аналізу в руслі числової символіки, а також оригінальної теоретичної ідеї перетину в них ранньоромантичних та бідермайєровських стилістичних показників. **Висновки.** Квінтети Луїджі Боккеріні з'явилися предметним символом італо-французької лінії камерного інструменталізму, яка визначила пробідермайєровську та власне бідермайєровську і ранньоромантичну паралель до відкриття Віденських класиків. Типологія квінтету склала відверту опозицію Віденській квартетності – в тому числі у вигляді принципової камернізації звучання. Абсолютна безліч квінтетів Боккеріні затвердили жанрову модель ранньоромантичного, пробідермайєровського квінтету.

Ключові слова: квінтет, бідермаєр, камерність, жанрова модель.

Зима Людмила Викторовна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры камерного ансамбля Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой*

Раннеромантические и бидермайерские традиции в квинтетах Луиджи Боккерини

Цель работы – прослеживание стилистических признаков раннего романтизма и бидермайера в квинтетах Луиджи Боккерини, в том числе фортепианных. **Методология** исследования базируется на интонационном подходе школы Бориса Асафьева в Украине со специальным акцентированием стилевого компаратива, культурологического и герменевтического методов в развитие позиций трудов А.Лосева, В.Медушевского, Ю. Лотмана. **Научная новизна** определяется тем, что впервые в Украине Квинтеты Луиджи Боккерини стали предметом научного анализа в русле числовой символики, а также оригинальной теоретической идеи пересечения в них раннеромантических и бидермайеровских стилистических показателей. **Выводы.** Квинтеты Луиджи Боккерини явились предметным символом итало-французской линии камерного инструментализма, которая определила пробидермайеровскую, собственно бидермайеровскую и раннеромантическую параллель к открытию Венских классиков. Типология квинтета составила откровенную оппозицию Венской квартетности – в том числе в виде принципиальной камернизации звучания. Абсолютное множество квинтетов Боккерини утвердили жанровую модель раннеромантического, пробидермайеровского квинтета.

Ключевые слова: квинтет, бидермйаер, камерность, жанровая модель.

© Zima L., 2017

Actuality of the subject of this research is dictated by the need of reconsideration of romantic symbols, models and performing readings of contemporary performing art. The romanticism and the Biedermeier artistic style accompanying it cause new foreshortenings of art sense in performing interpretations, including in chamber and ensemble performance, at each following historical stage.

Despite Boccherini's creative fruitfulness in all musical genres, so far the attention of music researchers has been more attracted to Boccherini as a brilliant cellist and to his numerous works for cello and double bass, which have become classic examples of solo instrumental music of Italy in the XVIII-th century. Such approach is shown in the studies by L.Ginzburg and G.Rothschild. Chamber and instrumental creativity of this composer (over 400 works) has not become a subject of serious consideration yet.

The aim of the article is tracing stylistic characteristics of early romanticism and Biedermeier in Luigi Boccherini's Quintets that have obviously set up the genre model of the before-Biedermeier and Biedermeier quintet by means of their absolute abundance.

Presentation of the basic material. The development of the quintet genre and the piano quintet as its version in the 19th century highlights this genre in correlation and, partly, in an opposition of quartet-quintet ensembles in the most distinctive features of the last one: bigger brightness, showiness, concertness, a combination of importance, a large scale of contents with democratic character, the lyrical tone that is peculiar to the very nature of an ensemble.

Numerous quintets by L. Boccherini, L. Spohr, J. Hummel, G. Onslov, J. Pixis, J. Raff, A.de Castillon arisen at the end of XVIII-th – the beginning of the XIX-th century, make the necessary sounding, aura which provides in new esthetic circumstances the wide popularity to the genre and its unprecedented take-off, which has presented to the world such masterpieces of a romantic era as "Forellen-Quintett" by F. Schubert and the piano quintet by R. Schumann.

A new attitude toward freedom of expression, romantic confessionness, Biedermeier simplicity and democratic character has changed chamber and ensemble music. The Quintetness supported by vibrations of spiritualized mystical aspirations of the time begins to approve itself. The brightest case of solemnity of the quintet genre can be presented by means of Luigi Boccherini's ensemble creativity, who was a composer creating during the preromantic era, but appeared as a bright harbinger of the Italian romanticism and Biedermeier.

Due to different sources L.Boccherini has composed from 125 to 137 quintets, among them there are string quintets, mixed ones: quintets with a guitar, piano quintets (string quintets with a guitar, in particular, were processed for a notable grandee Marchese Benavente by the composer himself in Madrid). L.Boccherini's simple, melodious, sometimes melancholic melodies, brilliant Italian instrumentality of texture corresponded to the new freedom of expression of the quintet genre in the best possible way.

It is indicative that L.Boccherini, as the son of his epoch, undoubtedly concerned the charm of delights of the French sentimentalism, the gallant style that apprehended Mannheim expression, but who was looking forward to romanticism, was writing simultaneously both string quartets and string quintets, but with an unconditional prevalence of the last ones (80 quartets – 137 quintets) [11, 504]. But it is also interesting that in first half of his life (the Roman period, the period of the celebration of classicism) quartets prevailed, and further, in days of his residing in Madrid, in the period of preromantic turmoil and presentiments, quintets dominated.

An obvious opposition of quartet genres in the German Viennese classics and over-abundance of quintet by an Italian Boccherini mark the process of cultural German-Italian opposition reaching its apogee during the civil war under the leadership of Garibaldi (1848-1859), when Garibaldi's national army has opposed Vatican supported by Austria. The inertia of the Viennese school alongside with corrective amendments of coming into its own rights romanticism defined the system of Austria, whereas the Italian romanticism has gone other way, concentrating around the Opera semiseria, being semichurch in its essence.

Since 1769 L. Bochherini had been creating in Madrid and his quintets composed on the verge of the XVIII-th – the beginning of a XIX-th century, as a genre, had reflected the extremely uneasy pressure of this age, namely, resistance to Napoleon and, simultaneously, antimonarchic protests. However, the court composer, the singer of the raised and improved feeling, Boccherini, undoubtedly, felt ideas of the time, extremely appreciating the lyrical tone of expression, the emotional openness, which testify to his responsiveness to new preromantic trends. Certainly, in the quintet genre he felt for himself more freedom of expression, plasticity and new harmony with the surrounding world.

Mixed string quintets – with a flute, quintets with a guitar – vary in their forms and include components of various genre phenomena: songs, arias, dances from a minuet to the Italian tarantella and the Spanish fandango and rondo.

Six piano quintets in opus 57 show signs of their graceful concertness. An abundance of dynamic comparisons such as forte – piano or fortissimo – pianissimo give to the music an additional, heavenly extent, which, in the best way possible, is in harmony with new quinary spatiality of the quintet [8].

L.Bochherini's quintets are largely written for a string complement, i.e. they turn out to be a significantly moved apart variant of the quartet writing, in which quinarity of voices is self-significant. Presence of some combination with a clavier or other instrument (a flute, a guitar) in L.Bochherini's quintets specifies the fact that this genre typology was consciously "enriched" by the composer, but with keeping in mind the quartet type.

In six flute quintets (Op. 21), where a flute is added to the string quartet, after all, the attention of the composer to the first violin is shown, it is leading; in a counterbalance, in his six clavier concerts, certainly,

the leading instrument is the piano that is emphasized with composer's remark assigning an accompaniment part to the string quartet.

The single-part structure in the quintets with a flute and a multi-part structure in the clavier quintets are present. Their ratio itself shows flexibility in understanding the composition wholeness, in which either ensemble echoes of the single-part sonata by D.Scarlatti or recurrence alla Italian three-part sonata Sammartini – Martini are recognizable. The "spirit" of chembalo soars over the flute cycle of opus 21, as its single-part equivalent is the above-mentioned D.Scarlatti's sonata-caprice; we should take into account that the flute timbre was significant during the era of the birth of "light" pianos, [3, 9] when sonority of the last ones modelled the sequences of the flute staccato.

As it has already been noticed, none of the flute quintets of this opus shows a flute in a melodic-cantilena refraction, which acts like a cembalo in doing so. Tiny trios in each of quintet plays intend to build a cycle, but do not show it in reality. Where there is a cantilena – a violin is added. This fact attracts attention especially as the tendency towards vocalization in the Italian tradition on base either violins or flutes was well-known. The latter is brightly given in the leading vocal refraction in another cycle – in six flute quintets of opus 25.

Among all L.Boccherini's piano quintets we shall consider Op. 57, Quintet No. 5 for piano and string quartet in more detail. Alongside with obligateness of the quartette string structure specified by the author, a certain immensity of the composition, with author's unconditional preference to the Italian tradition ignoring dynamic reliefs and a variety of plans of the Vienna school, is noticeable in it. Boccherini isn't lonely in addiction to similar forms in the Italian environment. Approximately at the same period Italian composers D.Cimarosa and M.Clementi concentrate themselves on small instrumental forms and also ignore theatrical contrasts of the Vienna school.

Just as in belcanto singing of castrati and falsettists was called light singing, (as the church and moral aura of the old opera didn't allow immersion in effects of negative emotions), over which joy, a satellite of expressiveness of the church art always towered. We find a variety of faces of a joyful rise by Boccherini, who thus, in the conditions of the arising Biedermeier, cultivates contours of a baroque ensemble sonata. The Clavier Quintet No. 5, E-dur is indicative due to its "Italian" dynamics, i.e., having a dynamic variety, essentially solvable at 2 levels – forte-piano, fortissimo-pianissimo.

Acoustic naturalness – the dynamic approach-removal of music of instrumental ensembles of the Vienna school doesn't appear here, on the contrary, the composer shows a hypertrophy of combinatorics of terrace ratios, which covers ratios of several bars, or only of one bar, creating joyful bell coloring. Such dynamic restrictions brightly unhide the "semiseria ghost" [see about semiseria genre by Conen] in instrumental and ensemble music.

Taking into account its church genesis, the terrace dynamics is excluding pictorial fluctuations of approach-removal, however it is concentrating either on singing of hymns in sonorous and modest ways or converting the miracle of Apparition of this or that sound image. The D-dur tonality in traditions of the Enlightenment age is a version of a pastoral tonality, as in the Pythagorean system E-F is a sphere of material elements [4, 239]. Romanticists treat the F-tonality (due to romantic paradoxicality of their world perception) as the tonality of "an ideal state" (dematerialized matter of the romantic antinomical attitude, see parts of Gilda, Desdemona by Verdi, etc.).

L.Boccherini's piano quintet contains something median between enthusiastic pastorality of the XVIII-th century and exaltation of ideality of the romantic era. Nevertheless, in this composition there is a look back to the Vienna style (Mozart's stroke) that is expressed in evident weight of the transitional part in the sonata contours of the first movement in which, as well as by Mozart, a break in the voice-frequency (D-moll) and the genre sphere other than the main part are shown. This circumstance gives some unusual luminescence to normativity of the dominant second theme too. The final part even more concentrates forte-piano patches of light, splitting them into semi-steps in the effect of an echo in a rather quick tempo, considering the abundance of thirty-second notes. The piano texture, in case of the seeming commonality of a statement, is incredibly difficult. The artistic dynamism of the Vienna school is rough and demonstrative in comparison with it.

As well as all of the Italian school, Boccherini does not recognize "widely placed hands" of the Viennese, providing an orchestral similarity of coverage of a set of registers. In the piano part of the quintet the sustained harmonization of themes is shown, alongside with a very rare duplication of voices, exclusive delicateness of the saloon ensemble manner and that of a figurate passage variety prevails.

As it has already been noticed above, at a very high tempo (thirty-second durations) in Allegro sostenuto, in the absence of the cantilena, the secondary cantilena of passage manifestations prevails. The beginning of the quintet, its first subject of the main part has obvious crossings with the subject of Mozart's sonata c-dur KV 390: that is, they have the same broken course of the major six-four chord that can be not an obligatory testimony of addressing to Mozart, as both subjects have a deeper symbolical root – it is the theme of the Cross (hereinafter the description of rhetorical figures symbols is according to O.Zakharova's book, [7, 27-28]).

The idea of the redemption of the Cross laid as the principal theme, and further in monothematic passage formulas of the God atonement through the affect of joy and transformation has certainly been realized among other Christian values, which were dear for L.Boccherini and his environment. The transition is sustained in D-dur, a rather far tonality, being allocated with steps along a triad, and demonstrates an opera genesis acting as a contrast when it comes to the main part. In addition, the character of the piano texture

changes – parts of the top and lower rows are moved most apart. The second theme, returning to the music a light tone of the texture, is based on a performing figure of music containing chime ringing in which high, joyful, easy (in the west manner) bells reign. In the development, rather laconic as to its texture, transition and final parts are processed. The reprise turns out to be mirror-like and begins with the second theme. The final part (constructed on the terrace effect of an echo) concentrates a reigning joy and an elation of the atmosphere of playing music.

In the second movement of the quintet, at last, the violin predominates, piano accompanying periodically supplements string expressions with concordant and exclaiming motives. The subject of the soloist violin presents us the turned cross. The theme developing combinatorics of the Cross (in what it would be possible to hear a premonition of romantic demonism) sounds in a slow motion and is built in saloon brevity and unextesiveness of the texture. According to the form, it is an ancient binary form – a theme and its variation development.

The third movement is a minuet La Polacca beginning with attacca as envisioned by the author, showing a quite bright, figurative tempo, a dynamic contrast. With rather distinct rhythmic and melodic structures of a polonaise it is quite possible to consider it as a response to the Polish events of 1794, (we can remember that Tadeusz Kościuszko's troops were formed directly in Italy), but even if this music is caused not specifically by events of the well-known Polish revolt, but, undoubtedly, in the conditions of an intense political situation in Italy, sympathy to Poland and its long-term national liberation movement.

The main theme literally rushes as it had already been said above, with attacca, impressing with the passionate E-moll emphaticalness, it is handled at first monophonic by a clavier, then by tutti with a duplication of the main motive by means of sixths for clavier and strings. In the theme there is a lot of crossings with a polonaise – an elastic triple-meter with an underlined first beat, a vigorous sixth

step up, abundance of dotted lines, passionate chromaticisms and a typical specific melodic cadence idiom. The theme that sounded twice in minor is replaced with a major episode, softer, but, in the manner peculiar to L.Boccherini, embellished with rich contrasts of an echo. The next sixteen-bar period returns us to the main subject, but, on the contrary, already from the very beginning with soloing string instruments, and further on, tutti of the whole ensemble ornamented with new figures for the piano follows.

The second and third sixteen-bar periods together (the main theme and its twin – the major one), as intended by the author, repeat passing to the final theme, in which polonaise indications are also strong, but at the same time the typical Boccherini's play of dynamics, i.e., forte-piano, light and shade, an echo, giving rise to a special effulgence and spatiality, amplifies too. The trio constructed on interaction of a violin and a piano leads to the conclusion, which is elaborated as da capo all fine.

L.Boccherini's six piano quintets of Op.57 demonstrate distinctive features peculiar to the Italian chamber and ensemble music of the preromantic period and early Biedermeier, namely: extreme grace of the musical structure, richness of refined virtuosity, basic dynamic terrace-likeness, and salonness as a sign of selectivity and special joining in spiritual values.

Scientific novelty. In this article, for the first time in Ukraine Luigi Boccherini's Quintets have become a subject of scientific musicological and cultural studies in line with the original theoretical idea of crossing in these works of early romanticism and Biedermeier stylistic indicators.

Conclusions. Our research shows that Luigi Boccherini's quintets have become a subject symbol of the Italian-French line of chamber instrumentalism, which has defined near-Biedermeir and actually Biedermeir as well as an early romantic parallel to opening of Vienna classics. We may state that typology of quintet, including the piano one, in L. Boccherini's creativity has made an outspoken opposition to the Vienna quartetness – including in the form of a basic chamberization of sounding.

At the same time a great many of Boccherini's quintets have approved the genre model of the early romantic, near-Biedermeier quintet and its several typologies, having determined its future revival during the romantic era and its infinite development in uncountable invariants.

Література

1. Барбье П. История кастратов / П. Барбье. – С.-Петербург : Издат. Ивана Лимбаха, 2006. – 303 с.
2. Ванслов В. Эстетика романтизма / В. Ванслов. – М. : Наука, 1966. – 397 с.
3. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко : исследование о сущности и происхождении барокко в Италии / Генрих Вельфлин. – СПб. : Грядущий день, 1913. – 184 с.
4. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М. : Золотой век, 1995. – 289 с. – (Серия "Символы).
5. Данковская Я. Философская мысль в эпоху Фридерика Шопена / Я. Данковская // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – Вип. 12. – С. 170–179.
6. Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма / В. Жирмунский. – М. : Изд. С.И. Сахарова, 1919. – 204 с.
7. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века / О. Захарова. – М. : Музыка, 1983. – 77 с.
8. Зима Л. Семантика числа в художественном пространстве романтического фортепианного квинтета / Л.В. Зима // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової : [зб. наук. праць / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2012. – Вип. 16. – С. 341–350.

9. Маркова Е. Введение в историческое музыкознание / Е.Н. Маркова. – Одесса : Астропринт, 1998. – 51 с.
10. Музыкальная энциклопедия : в 6-ти томах / Гл. ред. Ю. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973 – Т. I : А-Гонг. – 1973. – 1072 с.

References

1. Barbe, P. (2006). Istoriya kastratov .St.-Peterburg : Izdat. Ivana Limbakha [in Russian].
2. Vanslov, V. (1966). Estetika romantizma . Moskva: Nauka [in Russian].
3. Velflin, G. (1913). Renessans i barokko : issledovanie o sushchnosti i proiskhozhdenii barokko v Italii. St.-Peterburg: Gryadushchiy den [in Russian].
4. Gudman, F. (1995). Magicheskie simvoly . Moskva. : Zolotoy vek [in Russian].
5. Dankovskaya, Ya. (2010) Filosofskaya mysl v epokhu Friderika Shopena . Muzichne mistetstvo i kultura : Naukoviy visnik ODMA im. A.V. Nezhdanovoї . 12, 170–179 [in Russian].
6. Zhirmunskiy, V. (1919). Religioznoe otrechenie v istorii romantizma. Moskva. : Izd. S.I. Sakharova [in Russian].
7. Zakharova, O. (1983). Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII .Moskva: Muzyka [in Russian].
8. Zima, L. (2012) Semantika chisla v khudozhestvennom prostranstve romanticheskogo fortepiannogo kvinteta. Muzichne mistetstvo i kultura : Naukoviy visnik ODMA im. A.V. Nezhdanovoї ,16, 341–350[in Russian].
9. Markova, Ye. (1998). Vvedenie v istoricheskoe muzykoznanie. Odessa : Astroprint[in Russian].
10. Keldysh, Yu (1973). Muzykalnaya entsiklopediya : v 6-ti tomakh. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 08.12.2016 р.

УДК: 781.2

Каблова Тетяна Борисівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент Київського університету
ім. Бориса Грінченка
kablovatania@ukr.net

ТЕОРІЯ КОМПОЗИЦІЇ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: СТАН НАУКОВОЇ РОЗРОБКИ

Мета роботи. У статті розглядається композиція музичних форм як теоретична проблема, що передбачає аналіз поняття композиції музичного мистецтва, ступеню його вивчення та ролі в мистецтві ХХ століття. **Методологія дослідження.** Використані компаративний та історичний методи. Також специфіка теми зумовлює використання контекстного та систематичного методів, що дає змогу виявити і проаналізувати феномен композиції як частини культурно-історичного процесу. **Наукова новизна** полягає у систематизації теоретичних праць щодо поняття композиція. Композиція у мистецтві завжди є конструкцією для розуміння "основи" музичного твору, а поняття "основи" майже завжди пов'язане з поняттям композиції, яке є відображенням внутрішньої структури. Саме це дає змогу розкрити реальну логіку композиційної будови, що асоціюється з виразом ідей і формуванням базової цілісності твору. На основі концепції О. Коблякова з трансмірності в історії та жанрах мистецтва розроблено теорію про трансмірні прояви в музичній композиції, основною особливістю якої є те, що вони проявляється на макро- і мікрорівні композицій, повторюють те саме значення на різних масштабних рівнях. **Висновки.** Композиція – це трансмірна система принципів, які призводять до творення цілого, які водночас не розчиняються повністю, а у своєму розвитку якісно доповнюють один одного.

Ключові слова: композиція, музична форма, структура, трансмірність, музичні універсалії.

Каблова Татьяна Борисовна, *кандидат искусствоведения, доцент Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко*

Теория композиции в музыкальном искусстве: степень изученности проблемы

Цель работы. В статье рассматривается композиция музыкальных форм как теоретическая проблема, что предусматривает анализ понятия композиции музыкального искусства, степень ее изученности и роли в искусстве ХХ века. **Методология исследования.** Использованы компаративный и исторический методы. Также специфика темы обуславливает использование контекстного и систематического методов, что позволяет выявить и проанализировать феномен композиции как части культурно-исторического процесса. **Научная новизна** заключается в систематизации теоретических работ относительно понятия композиция. Композиция в искусстве всегда представляет собой конструкцию для понимания "основы" музыкального произведения, а понятие "основы" почти всегда связано с понятием композиции, которое является отражением внутренней структуры. Именно это позволяет раскрыть реальную логику композиционного построения, ассоциируется с выражением идей и формированием базовой целостности произведения. На основе концепции А. Коблякова о трансмерности в истории и жанрах искусства разработана теория о трансмерном проявлении в музыкальной композиции, главной особенностью которой является то, что оно проявляется на макро- и микроуровне композиций и повторяет то же значение на разных масштабных уровнях. **Выводы.** Композиция представляет собой трансмерную систему принципов, которые приводят к созданию целого и не растворяются полностью, а в своем развитии качественно дополняют друг друга.

Ключевые слова: композиция, музыкальная форма, структура, трансмерность, музыкальные универсалии.

© Каблова Т. Б., 2017

Kablova Tetiana, *PhD in Arts, associate professor of the Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University.*

The Theory of a Composition in Music: the Modern Researching of the Issue

Purpose of Article. The purpose of the work is to consider the composition of musical forms as a theoretical problem. This article is devoted to the theoretical analysis of the concept of compositions of musical art and studies the degree of the researching of the phenomenon of the composition and its role in XX century art. **Methodology.** The methodology of the research includes comparative, historical, logical, contextual and systematic methods. The methodological approach allows to reveal and to analyse a phenomenon of the compositions as parts of cultural process. **Scientific novelty.** The composition of art is traced as a construct for understanding the "base". The concept of "base" is always associated with the composition, which is the reflection of the internal structure. It allows us to show a real logic of composition construction. This phenomenon manifests itself in many principles of composition basics and is associated with the expression of ideas. At the end of XX century, the new concept of music composition was created by O. Koblyakov. Based on the concept of O. Koblyakov the author analysed the theory about manifestations in music composition. Its main feature is that it is manifested at the macro and micro levels of compositions and repeats the same value at different scale levels. **Conclusions.** Thus, the base of composition is a system of principles, which leads to the creation of the entity music composition. In addition, they develop each other.

Keywords. composition ; musical form ; structure , trans mension , universals of Music

Постановка проблеми. Сучасний стан культури характеризується поглибленням культурно-мистецьких процесів. Діалектичний розвиток, характерний для матерії, знаходить своє відображення у продуктах духовної діяльності людини, зокрема в мистецтві. Мистецтво виступає як складова культури, імпліцитно відображаючи дійсність, що втілена в конкретній формі, яка подається реципієнту певними засобами, притаманними конкретному виду мистецтва. Українські та зарубіжні дослідники звертаються до вивченням окремих складових художніх творів серед котрих найпопулярніших є композиція як засобу розкриття змісту і побудови форми. Достатньо яскраво це знайшло відгук у дослідженнях, пов'язаних із вивченням поняття композиції у музичному мистецтві. Визначення науково доробку (особливо сучасних дослідників), присвяченого цьому поняттю, є тематикою статті.

Аналіз досліджень та публікацій ХХ ст. представлено широким спектром науковців – музикознавців. Зокрема, до вивченню композиції у музичному мистецтві зверталися Б. Асаф'єв, В. Бобровский, М. Бонфельд, Н. Горюхіна, О. Капічіна, О. Кобляков, І. Котляревський, П. Кудін, Л. Мазель, М. Манизер, В. Медушевський, В. Москаленко, Є. Назайкинський, К. Руч'євська, М. Способін, В. Степурко, В. Цуккерман, Ю. Холопов, В. Холопова, Н. Щербакова. Така багатоаспектність вивчення поняття композиції заслуговує на теоретичне узагальнення та виокремлення нових шляхів дослідження у публікаціях останніх років ХХ ст.

Мета статті – окреслити стан наукової розробки поняття композиції у ХХ ст.

Завдання дослідження – визначити основні праці, присвячені вивченню композиції.

Виклад основного матеріалу. Поняття "композиція" (compositio, від compono – складаю, збираю, з'єдную) з'являється ще в працях Юлія Цезаря (як "усунення розбіжностей") та Цицерона ("складання", "поєднання елементів, частин"). Найбільш грунтовно воно розробляється у "Поетиці" Аристотеля. Композиція тут трактується як закон побудови різних рівнів смислів у художньому творі. За Аристотелем, дане поняття дозволяє сприйняттю йти від окремого до цілого і навпаки, від одного рівня сенсу до іншого, від первинних значень і смислів до певного узагальнення змісту [1]. Тобто композиція є осередком ідейно-творчого початку. Відомий філософ М. Бахтін трактує композицію як "структуру твору, яку слід розуміти в телеологічному сенсі" [3, 269], тобто як таке, що прагне до внутрішньої мети та доцільності існування. На його думку, композиція – це така організація матеріалу, при якій кожен елемент та все ціле спрямовані на досягнення певної ідеї.

Музичне мистецтво, процесуальне за своєю природою, використовує поняття композиції у декількох значеннях. Перше з них полягає в тому, що музичний твір є системою певних логічних побудов, які сформовано в ході історичної динаміки музичного мистецтва. При цьому музичний твір має бути не набором усталених музичних мотивів чи фраз, а такою художньо-цілісною формою мистецтва, що відповідає естетичним запитам суспільства та соціально-історичним цінностям епохи. По-друге, музична форма трактується ідентично структурі музичного твору та в цілому співвідноситься з поняттям композиції. І третє, композиція – це музичний твір, який виникає внаслідок творіння (творчої діяльності) композитора. Традиційно дослідники для позначення організації цілого послуговуються терміном "музична форма". Тому роботи, присвячені дослідженню музичної форми, є основоположними також і для дослідників композиції. Тобто слова "композиція" і "форма" використовуються як синоніми.

За твердження М. Гончарової, "композиція є виразником структурно-гармонійної цілісності об'єктів художньої форми, предметів і явищ навколишнього світу й водночас засобом організації, побудови цієї цілісності" [5, 9]. Йдеться про те, що композиція постає як цілісна та гармонійна система, що базується на підгрунті чітко визначеної формоструктури, де важливою складовою є відображення культурної парадигми відповідної епохи. Отже, композиція інтегрує феномен художнього твору відповідно до культурного маркера епохи, до певного типу культури, що дозволяє ввести музичне формоутворення в загальний культурно-історичний континуум.

Для розгляду композиції в музичному мистецтві теоретичну базу роботи сформували основоположні музикознавчі праці: "Музична форма як процес" Б. Асаф'єва [2], "Функціональні основи музич-

ної форми" В. Бобровського [4], низка праць Ю. Холопова, серед яких перш за все слід виділити статтю "Про загальні логічні принципи сучасної гармонії" [22]. Значну увагу вивченню композиції як змістовного явища приділяє Л. Мазель ("Будова музичних творів" [16], "Питання аналізу музики. Досвід наближення теоретичного аналізу та естетиці" [14], "Досвід дослідження золотого перетину в музичних побудовах" [15]). Окрім цього, він робить спробу охарактеризувати та зазначити всі основні принципи композиції у музичному мистецтві – "формоутворення" за Мазелем.

В. Задерацький у праці "Музична форма" [7] розглядає композицію та її складові елементи. В. Цуккерман у праці "Методи музично-теоретичного утворення" [23] приділяє увагу значенню художнього образу в створенні композиції. К. Руч'євська у праці "Класична музична форма" [20] продовжує лінію вивчення композиції з позицій форми у вузькому сенсі, висвітлює деякі закономірності утворення композиції. У працях В. Медушевського "Про закономірності та засоби художнього впливу музики" [17] та "Духовно-моральний аналіз музики" [16] розглядаються питання пов'язані з уточненням положення композиції у співвідношенні форми в цілому. У цьому контексті особливого значення набуває праця Е. Назайкінського "Логіка музичної композиції" [19]. Автор характеризує поняття композиції та обґрунтовує поняття композиційної логіки, яке певним чином може бути пов'язана з феноменом золотого перетину.

Значний внесок у систематизацію праць, присвячених вивченню композиції викладено в дисертації київського музикознавця Н. Щербакової "Принципи композиційної цілісності у вокальній творчості Ю. Іщенка" [24]. Згідно з її думкою вивчення теорії композиції можна поділити на розуміння композиції як форми у вузькому і широкому сенсі.

Також слід зазначити, що низка дослідників зверталася до поняття композиції в процесі постановки питань, присвячених аналізу художніх творів, зокрема музичних. Окремо слід виділити праці такого українського дослідника, як І. Котляревський, який розглядає питання музично-теоретичних систем [13]. Крім того, він підтримує ідею І. Способіна, який викриває потребу універсальних методів у формуванні системного уявлення щодо твору, його ролі в історико-часовій динаміці культури ("Музично-теоретичні системи європейського мистецтвознавства в їх логічній змістовності та еволюції" [21]). У праці Н. Горюхіна "Еволюція сонатної форми" [6] значення набуває характеристика розділів форми (композиції), зокрема значення репризи. В. Москаленко у праці "Творчий аспект музичної інтерпретації (до проблеми аналізу" [18] формує важливу інформацію для опанування таких понять, як музичний текст та визначення його ролі у якості зафіксованого чи такому, що звучить явища.

Центральним у працях В. Цуккермана, В. Холопової, К. Ручьєвської, Л. Мазеля, Є. Назайкінського стає цілісний аналіз. Цей метод засновується на взаємодії музичної теорії та естетики, де стильові цінності та їх виявлення у вигляді конкретних кодів об'єднуються єдиною ідеєю. За працями названих дослідників аналіз музичного твору спрямовано на всеохоплюючі філософсько-етико-естетичні, соціально-культурно-історичні особистісні та загальнолюдські виміри. Вони наполягають на поглибленому зануренні у внутрішню структуру твору, його засобів виразності та розвитку тематичного матеріалу. У 2010 році була захищена докторська дисертація Г. Консон, спеціально присвячена ствердженню значущості цілісного аналізу як "універсального методу наукового пізнання художніх текстів" [11, 9]. В. Медушевський стверджує, що цілісний аналіз, тобто "метод В. Цуккермана" перегукується з найновішими науковими методами.

І. Котляревський зазначає, що в "історії теоретичного музикознавства склалася ситуація, яка характеризується, з одного боку, загальним усвідомленням необхідності цілеспрямованого вивчення теоретичної спадщини, а з іншого боку, слабкою методологічною оснащеністю нової галузі музикознавства" [12, 10]. Проблема схожого ракурсу можна зазначити й в мистецтві нашого часу. І. Котляревський дослідив теоретичне музикознавство, що розглядається в контексті європейської культури і з точки зору різних форм його існування: в індивідуальних концепціях, у теоріях, спільних для цілих шкіл і напрямків і як підсумок – у системних утвореннях музично-теоретичного знання. При цьому в основі повинно б бути висвітлення сутності процесів, що відбуваються у єдності законів логічного та історичного, одиничного та загального. Слід наголосити, що І. Котляревський використовує ці закони не в якості ілюстрації історичного матеріалу, а спирається на їх "евристичні функції", тобто як засіб вивчення закономірностей, що потребують ретельного вивчення.

У цьому відношенні варто зосередитись на працях київського науковця, музикознавця В. Москаленка. Автор акцентує проблеми аналізу в інтерпретаторському аспекті і підкреслює, що аналіз – це "перш за все творчий процес, пов'язаний з певним музичним твором, але протікає він вже після його створення" [18, 4]. Основоположними в працях В. Москаленка є загальні підходи до музичного аналізу, що ґрунтуються на синтезі образних уявлень та науково-аналітичного методу. Автор визначає дві основні сторони питання, що пов'язані з аналізом музичного твору, а саме безпосередньо-емоційний та інтелектуальний ракурс. В. Москаленко артикулює необхідність чітко сформованого теоретичного підґрунтя, яке дає можливість адекватно аргументувати внутрішньо-класифікаційні співставлення. В цьому аспекті дослідник розглядає концепцію "музичних універсалів" [18, 11] і наводить у цьому сенсі слова С. Скребкова щодо потреби універсальних законів музичного мислення для розуміння традицій та стилів як своїх, так й інших національних культур. Крім того, В. Москаленко звертає увагу на те, що музичний текст постає як текст-об'єкт, тобто виражений матеріально "живий текст", що звучить в уявленні та сприймається при виконанні або прослуховуванні [18, 20].

Дослідник трактує текст як стійку цілісність, виражену певною художньою мовою [18, 19]. До того ж він наголошує, що змістовність музичного матеріалу певним чином пов'язана з константними формоутворюючими функціями основної теми та проводить паралель з символами математичної логіки, вказуючи, що логічність, при абстрактному розумінні явища, притаманна як й математичним так й музичним образам (символам за В. Москаленко [18, 57]).

Вчений визначає головний сенс аналізу музичних творів наступним чином. Синтез технічної роботи з текстом та образно-емоційної в реальному звучанні музичного матеріалу складають основу аналізу музичних творів. При цьому необхідним є взаємодоповнення конкретно-логічних універсалів з "життєвим текстом" твору.

Отже, існуючі види аналізу спрямовані на встановлення внутрішніх ознак твору та його характеристику в культурно-історичному контексті. Для порівняння композиції музичного твору з композицією образотворчого, що є першоімпульсом, виникає потреба аналізу, що може бути заснований на принципі золотого перетину.

Особливо слід виділити праці сучасного російського музикознавця і композитора, учня Є. Назайкинського – О. Коблякова. Саме запропонована ним система розгляду музичного твору надає можливість визначити центральне завдання аналізу музичних творів, інспірованих образотворчим мистецтвом. О. Кобляков розгладає сутність трансмірності (термін О. Коблякова) як прояву переходу від диз'юнкції до кон'юнкції в музичних творах, та намагається створити більш універсальний підхід до вивчення й становлення музичних творів [8; 9; 10]. Крім того, саме в працях О. Коблякова йдеться, що саме в композиції творів кінця ХХ ст. закладено новий рівень існування музичного твору. Виникнення нових, складних, синтетичних за своєю суттю й типом викладення форм є транс мірним переходом де поєднуються всі складові.

Отже, поняття композиції має достатній рівень вивченості й виходить на новий рівень існування в сучасному мистецтві, що ґрунтується на основах міждисциплінарних зв'язків. З'являються нові підходи до опанування композиції у мистецтві ХХ ст. Наукова думка щодо поняття композиції формується в галузі нормативно-типологічної індивідуальної системи в будові художнього твору і співвідноситься з такою категорією, як "художня форма". Композицію у музикознавстві трактують як логічний процес побудови, підгрунтям якого є низка композиційних принципів та система композиційних засобів. Також композиція є об'єктом сприйняття з точки зору психофізіологічних особливостей рецепції завершеного художнього цілого. Наприкінці століття виокремлюється нове поняття трансмірності, що пов'язується саме с композицією, коли відбувається становлення твору на новому рівні. Даний огляд не вичерпує всього питання та матиме продовження у ретельному розкритті та крос-аналізі праць, особливо тих, які присвячені питанню трансмірності.

Література

1. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии / Аристотель // Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории / Аристотель. – Минск: Литература, 1998. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://philosophy.ru/library/aristotle/poet.html.

2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с., нот.

3. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве [1924] / Бахтин М. М. // Работы 20-х годов. – Киев, 1994. – С. 259–318.

4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М.: Музыка, 1978. – 333 с.

5. Гончарова Н. А. Композиция и архитектоника книги / Н. А. Гончарова. – М.: Книга, 1977. – 96 с.

6. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. – К.: Музична Україна, 1973. – 310 с.

7. Задерацкий В.В. Музыкальная форма / В. Задерацкий. – М.: Музыка, 1995. – Вып. 1. – 544 с

8. Кобляков А. А. Текст и метатекст (Об адекватности художественного произведения объекту аналитического исследования; логические основания) / А. А. Кобляков // Логика, методология, философия, науки. – М.: Обнинск, 1995. – Вып. V. – С. 115-120.

9. Кобляков А. А. Теорема о трансмерном переходе как непременном условии творческого устранения противоречий и парадоксов / А. А. Кобляков // Математика. Компьютер. Образование. – Вып. 7. Часть 1. Сборник научных трудов. – М.: "Прогресс-Традиция", 2000. – С. 57–61.

10. Кобляков А. А. Основы общей теории творчества (синергетический аспект) / А. А. Кобляков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://iph.ras.ru/elib/Ph_sc8_7.html.

11. Консон Г. Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства): автореф. дис. … докт. искусствоведения: 17.00.09 / Г. Р. Консон. – Саратов, 2010. – 20 с.

12. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания в их логическом содержании и эволюции: дисс… докт. Искусствоведения 17.00.02 / Иван Арсентьевич Котляревский. – К., 1982. – 320 с.

13. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки : опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1991. – 376 с.

14. Мазель Л. Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях / Л. Мазель // Музыкальное образование. – 1930. – № 2. – С. 24–33.

15. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений / Л. А. Мазель. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.

16. Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки / В. В Медушевский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.portal-slovo.ru/art/35812.php.
17. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М.: Музыка,1976. – 254 с.
18. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование / Виктор Григорьевич Москаленко. – К., 1994. – 157 с.
19. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский – М: Музыка, 1982. – 319 с.
20. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма / Екатерина Ручьевская. – СПб.: Композитор, 1998. – 268 с.
21. Способин И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – М.: 1984. – 400 с.
22. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века / Юрий Николаевич Холопов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kholopov.ru.
23. Цуккерман В. А. Методы музыкально-теоретического образования / В. А. Цуккерман // Советская музыка. – № 7. – 1936. – С. 3–13.
24. Щербакова Н. Ю. Принципи композиційної цілісності у вокальній творчості Ю. Іщенко : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.03 / Надія Юріївна Щербакова. – К., 2009. – 197 с.

References

1. Aristotle. (1998). Poetics. On the art of poetry. Minsk:Literatura [in Byelorussian].
2. Asafiev, B. (1971). Musical form as a process. L.:Musica [in Russian].
3. Bakhtin, M. (1994). The problem of content, material and form in verbal art creativity. Kyiv [in Ukrainian].
4. Bobrowski, V. (1978). Functional basics of musical form. Moscow: Musica [in Russian].
5. Goncharova N. (1977). The composition and architectonic of the book. Moscow: The Book [in Russian].
6. Gorukhino N. (1973). Evolution of sonata form. Kyiv [in Ukrainian].
7. Zaderatsky, V. (1995). Musical form. Moscow: Musica [in Russian].
8. Koblyakov, A. (1995). Text and meta-text. Moscow: Obninsk [in Russian].
9. Koblyakov, A. (2000). Theorem on transfer transition as a precondition for creative eliminate contradictions and paradoxes Moscow: Progress-Tradition[in Russian].
10. Koblyakov, A. Fundamentals of general theory of creativity (synergistic aspect). Retrieved from http://iph.ras.ru/elib/Ph_sc8_7.html [in Russian].
11. Conson, G. (2010). The holistic analysis as a universal method of scientific knowledge of literary texts (on the basis of musical art). Extended abstract of Doctor's thesis. Saratov [in Russian].
12. Kotlyarevsky, I. (1982). The musical-theoretical system of European art history in its content and the logical evolution. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
13. Mazel, L. (1991). The problem of music analysis: the experience of convergence of the theoretical musicology and aesthetics. Moscow: Musica [in Russian].
14. Mazel, L. (1930). The experience of the golden section in the musical constructions. Muzukalnoe obrozovanie, 2, 24-33 [in Russian].
15. Mazel, L. (1979). The structure of musical works. Moscow: Musica [in Russian].
16. Medushevsky, V. Spiritual and moral analysis of music. Retrieved from http://www.portal-slovo.ru/art/35812.php [in Russian].
17. Medushevsky, V. (1976). On regularities and means of artistic effects of music. Moscow: Musica [in Russian].
18. Moskalenko, V. (1944). The creative aspect of musical interpretation (the analysis of the problem). Study. Kyiv [in Ukrainian].
19. Nazaikinskii, E. (1982). The logic of musical composition. Moscow: Musica [in Russian].
20. Ruchevskaya, E. (1988). Classical musical form. St. Petersburg [in Russian].
21. Sposobin, I. (1984). Musical form. Moscow: Musica [in Russian].
22. Holopov, Y. The new paradigms of musical aesthetics of XX century. Retrieved from http://www.kholopov.ru [in Russian].
23. Zuckerman, V. (1936) Methods of musical-theoretical education. Soviet music, 7. 3-13 [in Russian].
24. Shcherbakova, N. (2009). The Principles of the composition entity in the vocal creativity of Y. Ischenko Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 01.02.2017 р.

UDC 781.65

Maidenberg-Todorova Kira
PhD in Arts, enior lecturer of the department
of music theory and composition, Odessa National
A. V. Nezhdanova Academy of Music
kira_maidenberg@mail.ru

COMMUNICATIVE PROPERTIES OF IMPROVISATION IN CONTEMPORARY MUSIC

The purpose of work is the improvisation phenomenon research in modern musical creativity and detection of its communicative properties. **The research methodology** is textual, comparative and typological, analytical and empirical approaches. **Scientific novelty** consists in definition of the immanent properties of improvisation, which are shown at various levels of musical communication. The research defines the system of communicative relationship between the composer, the performer and the listener, shown in modern music by means of improvisation. **Conclusions**. Improvisation manifested itself at all structural levels of musical communication, appearing in different functional manifestations – educational, interpretive and directly communication, which makes it a topical phenomenon in the modern musical creative work. Improvisation is the main way of performing the interpretation of the plaintext, acts as a communicative link between the performer and the composer, since it uses fixed elements and connections in the structure of composer's text as the organizing principle. Thus, improvisation is that particular parameter that helps to implement bilateral communication between participants of interpretational-communicative process of relationships composer-performer-listener.

Keywords: improvisation, communication, interpretation, contemporary music.

Майденберг-Тодорова Кіра Ісааківна, *кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії ім. А.В. Неждановой*

Комунікативні властивості імпровізації у сучасній музиці

Метою роботи є дослідження феномена імпровізації у сучасній музичній творчості та виявлення її комунікативних властивостей. **Методологія.** Застосовані текстологічний, компаративно-типологічний, аналітичний та емпіричний підходи. **Наукова новизна** полягає у визначенні іманентних властивостей імпровізації, що проявляються на різних рівнях музичної комунікації; визначено систему комунікативних взаємовідносин між композитором, виконавцем і слухачем, що проявляються у сучасній музиці за допомогою імпровізації. **Висновки.** Імпровізація проявляє себе на всіх структурних рівнях музичної комунікації, виступаючи в різних функціональних іпостасях – дидактичній, інтерпретативній і безпосередньо комунікативній, що робить її актуальним явищем в умовах сучасної музичної творчості. Імпровізація є основним способом виконавської інтерпретації відкритого тексту, виступає в ролі комунікативної ланки між виконавцем і композитором, оскільки використовує у якості організуючого фіксовані елементи і зв'язки в структурі композиторського тексту.Отже, імпровізація виступає саме тим параметром, який допомагає реалізувати двосторонній зв'язок між учасниками інтерпретативно-комунікативного процесу взаємовідносин композитор-виконавець-слухач.

Ключові слова: імпровізація, комунікація, інтерпретація, сучасна музика.

Майденберг-Тодорова Кира Исааковна, *кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки и композиции Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой.*

Коммуникативные свойства импровизации в современной музыке.

Целью работы - исследование феномена импровизации в современном музыкальном творчестве и выявления ее коммуникативных свойств. **Методология.** Применены текстологический, компаративно-типологический, аналитический и эмпирический подходы. **Научная новизна** заключается в определении имманентных свойств импровизации, проявляющихся на различных уровнях музыкальной коммуникации, определяется система коммуникативных взаимоотношений между композитором, исполнителем и слушателем, проявляющихся в современной музыке посредством импровизации. **Выводы.** Импровизация проявляет себя на всех структурных уровнях музыкальной коммуникации, выступая в различных функциональных ипостасях – дидактической, интерпретативной и непосредственно коммуникативной, что делает ее актуальным явлением в условиях современного музыкального творчества. Импровизация является основным способом исполнительской интерпретации открытого текста, выступает в роли коммуникативного звена между исполнителем и композитором, поскольку использует в качестве организующего начала фиксированные элементы и связи в структуре композиторского текста. Таким образом, импровизация выступает именно тем параметром, который помогает осуществить двухстороннюю связь между участниками интерпретативно-коммуникативного процесса взаимоотношений композитор-исполнитель-слушатель.

Ключевые слова: импровизация, коммуникация, интерпретация, современная музыка.

Relevance of a research. Modern musical art aims at expanding its frames and updating in a modern cultural space, in other words, communicating with the outside world, with the adjacent areas of art, and finding resonance among the listening audience. The authors of musical works and musical and theatrical performances tend to make their composition open to the listener, to get rid of any framework internal (mobile form, graphical notation) as well as external (the spatial arrangement of the musicians during the performance).

Contemporary art is still in tune with the ideas of postmodernism, expressed in ideological decentralization, reviewing all existing art forms, epatage, intentional opening of a literary text, invention of new composition techniques and new creative genres and forms that can not be classified. In such context

© Maidenberg-Todorova K., 2017

improvisation acts as the element uniting all listed tendencies as improvisation as is customary, is associated with lack of strict regimentation and predictability.

Analysis of researches and publications. In a research of this problem the author relies on the works devoted to the phenomenon of musical improvisation (M. Saponov [9], S. Maltsev [5], G. Peters [15], R. Stolyar [11]), to an interpretation problem (G. Gadamer [2], N. Mjatieva [6], P. Ricoeur [8]), questions of creative communication (Yu. Lotman [3], A.Yakupov [14]), on the researches concerning a problem of modern musical creativity (A. Papenina [7], A. Skrypnik [10], A. Sysoyev [12]).

The purpose of work is the improvisation phenomenon research in modern musical creativity and detection of its communicative properties.

Scientific novelty consists in definition of the immanent properties of improvisation, which are shown at various levels of musical communication. The system of the communicative relationship between the composer, the performer and the listener, shown in modern music by means of improvisation is defined.

Rendering the basic material. Musical communication, as it is in-itself is, is a multi-level system. A. Yakupov defines its three levels different both in their relations, and on the specificity of transmitted information [14, 25]:

- Structural level, which covers all links in the musical art, provides the operation and development of information systems. Codes transmitted at this level are accessible and understandable to all participants of the communicative process.

- Microstructural level, which functions within each sphere of communication, maintains transmission of the ideological and artistic structural senses, skills, traditions in narrow fields of composition activity, performance practice, and listening perception. At this level, each sphere of communication is specific and has its own language and structures of reception and transmission of information.

- Metastructural level, giving the output of musical art beyond its own existence, provides communication with related art forms, the social context, and the culture of society as a whole.

We believe that the phenomenon of improvisation, due to its versatility and multi-parameter, is able to meet all the criteria indicated by the communicative act at all structural levels of communication.

The process of improvisation is based on operating with different semantic units that are in memory of the musician. The quality of the improvisational material and skills of improvisator is direct proportion to his knowledge, skills and abilities. The larger and more diverse knowledge thesaurus, used at the time of improvising, the more skillful and original the final result turns out. Such cognitive thesaurus consists of intonation, rhythm, texture, genre, and timbre "cliché", which were recorded and mastered in the process of musical and educational practice.

Therefore, improvisation, as a didactic material is able to create, secure, and accumulate codes existing in the musical practice in different historical periods, as well as the values, being formed within various styles.

The role of such codes is played by the mnemonic block, which improviser should operate and the volume of which he can and shall accumulate, thereby expanding its stock of expressive rhythm-intonation, textural techniques, and thus expanding the boundaries of their knowledge in the field of well-known musical and semantic value and meanings.

Improvisation as a didactic material allows us to develop a series of abilities needed to every musician in his professional activity. For artists it is the ability to recognize gameplay and perspective thinking, ability to listen to themselves and react to changes in the course of the game, the ability to listen and feel a partner in the ensemble, and the ability to play freely, musically and artistically, and without pre-learned musical text.

For composers improvisation is also a kind of laboratory for the development of new creative techniques, their processing and consolidation. Improvisation is one of the main forms of initiation and stimulation of the creative process, the initial stage of the writing of the finished creative work.

Thus, as the process of personal expression, and being based on memorial and mnemonic laws, improvisation becomes a communicative factor in the first structural level designated by A. Yakupov, as it contributes to the consolidation and dissemination of conventional in music art practice semantic codes, as well as contributes to the completion of their new values.

As the communicative component of the second microstructural level, improvisation is an element of a complex relationship between the composer, the performer and the listener. In today's musical creativity, the current parameters of which have been described above, improvisation is a means of interpreting the composer's intention, therefore, connects all links of interpretational and communicative chain "composer-performer-listener". Due to interpretive possibilities inherent in plain text, the number of variants of the existence of the same product becomes infinite. The implementation of the aesthetic design is made possible only through improvisation, performed by the performer. Modern performers began to feel themselves to a certain extent, "co-creators" of a musical work, on the one hand, fixed one, and on the other – each time being created anew. Therefore, each new execution of such works is transformed into a public act of artistic creation.

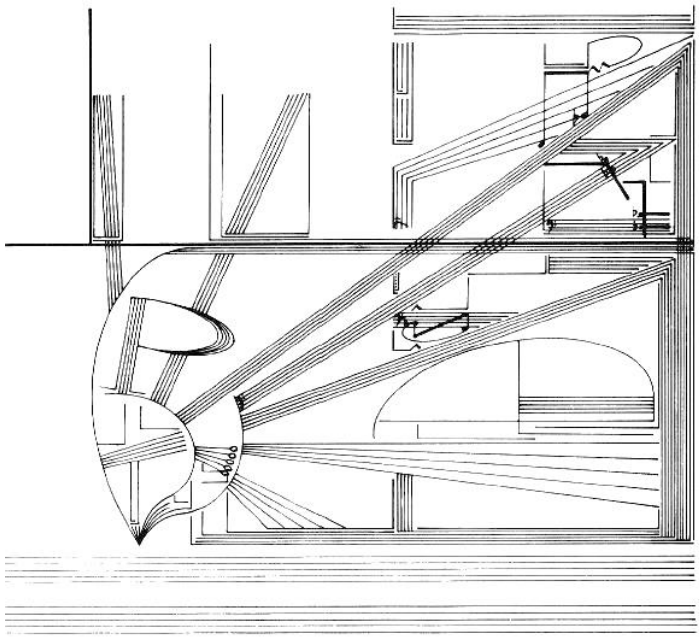
Modern composer poetics is connected with the creation of new musical forms as well with the interpretation of established ideas about the musical shaping as an objective reality to music, as well as with the interpretation of the immanent sound matter of music and musical material of sound reality. Therefore, a modern

composer creativity is revealed to us as an interpretative phenomenon – a system of ways to interpret the plaintext, which leads each time to a different structural and semantic result. It is this openness of executive implementation, i.e. interpretive freedom, for the artist as well as for the listener becomes the determining factor for the modern composer. Thus, the interpretation appears as a process of creation is not only by the composer, but also by the performer and the listener, as a result of which its semantic content side is revealed. This is the process of communication between the composer, the performer and the listener, carried out by performing improvisation, whose ultimate goal is to achieve understanding of the work by each of the three sides.

The desire to unleash the greatest piece of music and produce an "objective" composition, performing and creating itself, has become an objective factor in the creation of the modern contemporary trends as "improvised music" and ensembles, performing such kind of music as improvisers orchestra.

This phenomenon occurs in the practice of musicians around the world. According to our information, historically the first London improvisers orchestra was established in 1997. This was followed by the emergence of similar creative associations: Swiss improvisers orchestra (1998), Oxford improvisers orchestra (2001), Glasgow improvisers orchestra (2002), Berlin improvisers orchestra (2010), Styria improvisers orchestra, Tokyo improvisers orchestra, Krakow improvisers orchestra and St. Petersburg improvisers orchestra (2012), Warsaw improvisers orchestra, Toronto improvisers orchestra (2013), and Ukrainian improvisers orchestra (2014).

Historically phenomenon of improvisational orchestra has deeper roots. The beginning of improvised music considered to be the work of the British group AMM, founded in 1965 in London and created in the field of free jazz. It is composed of the saxophonist Lou Gare, guitarist Keith Rowe and percussionist Eddie Prevost. Later they were joined by accordionist and cellist Lawrence Sheaff and pianist, cellist and composer Cornelius Cardew. As it is noted by A. Sysoev, the AMM was the "point of intersection of many musical and aesthetic ideologies (the modern academic, experimental composers' music, free jazz etc.)" [12, 24]. Creative association of the Avant-garde musicians resulted in demonstration of independence from any stylistic trends in the construction of spontaneity as a creative method to the level of the absolute. In 1969, Cornelius Cardew organized own ensemble of experimental music "Scratch Orchestra", consisted of young students composers experimentalist Michael Parsons and Howard Skempton. Created "orchestra" was based on the aesthetic and philosophical ideas of Cornelius Cardew, which was displayed in his shocking and provocative work "Treatise". This opus consists of 193 pages of graphic notation, with rare inclusions of familiar elements of traditional notation. Here you can find all sorts of geometric shapes, lines, and abstraction. Thus, musical score does not contain a single explanation on how to perform it.



Cornelius Cardew. Treatise, pg. 178

Consequently musicians, performing this work, had to improvise, guided solely by personal aesthetic positions and their own performance capabilities.

This creative ideas are in tune with aesthetic problems of modern improvisational orchestra, whose main task is to create a unique and inimitable musical composition, created through improvisation and existed only once at the time of execution.

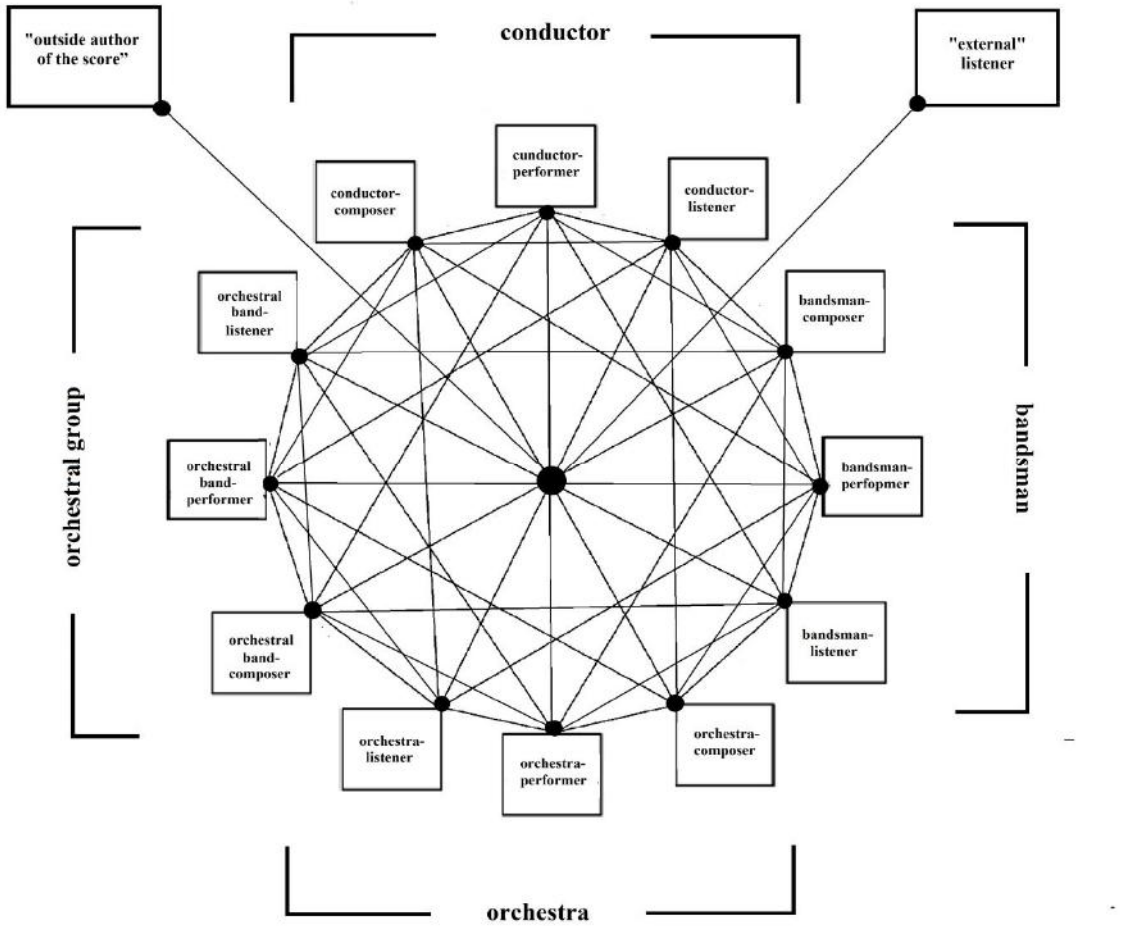
M. Epstein stands for improvisation as a type of creative activity, "that is developed between the poles of the known and unknown, existing in different minds. That is why improvisation as opposed to focusing on itself creativity, necessarily includes a process of communication". "Improvisation as the meeting of two consciousnesses bears two unpredictabilities. The specific nature of improvisation is derived from the fact that it is a creative work through communication" [13].

In the case of collective improvising the character becomes much more multi-level, as communication links between improvisers come into force. "Collective improvisation is not pre-individual form of creativity; at the same time it is not a purely individual creativity, like a concert performance. Rather, it is the creativity of trans-individual, including a variety of individual approaches and interpretations" [13].

The musical collective improvisation is concentrated in one single time interval, in this situational spatial field as spontaneously evolving sound, therefore it can not be repeated in any of the space-time coordinates, or in any other.

Let us try to imagine communicative and interpretive scheme that "works" within the creative actions of improvisational orchestra and fundamentally differs from the standard triad model of musical communication-interpretation of the "composer-performer-listener".

In the improvisational orchestra, each of the parties of the above triad extends in accordance with the options on the relationship between musicians, forming four poles: the conductor, orchestra as a whole, and orchestra group as a private and orchestral musician as an independent person, and a part of the whole, and private. This forms the twelve participants of the communicative chain joining the cyclic interaction. Visual representation of the figure-scheme allows you to display the level of interaction occurring between the communicants of this system.



At the first level there takes place a) interaction of two separate communicants (each of circumferentially disposed members may interact with another of the remaining eleven); b) the relationship of the individual communicant with a group of other communicants. At this level, there formed a two-way mode of transmission of the oral text from the sender to the recipient.

At the second level, there is formed a triadic relationship between the composer, the performer and the listener, which acts as between the poles, and within them. At this level, on the one hand, each of the parties of the triad is a single party, and on the other – one or more parties of the triad is a group of participants in the communication process.

At the third level there are possible interactions between groups of communicants, which may be formed in any number and in any combination.

In addition, in our opinion, there are two functional and communication parts which are not included in the direct orchestral process, but functionally involved in it. Thus, the listener present in the audience hall, influences the course of improvisation by his /her acceptance or rejection of musical action (let's call him "external" listener) and composer, a figure which becomes relevant in the case of a previously written scores, which has no direct relation to the very performance of the process (let's call him "external" author of the score).

Thus, communicative and interpretative model expands to fourteen parties, each of which can be both addresser and addressee, and thus be connected at the same time with composing, performing and the listening parties.

All of these communication paths are connected in the center of the circle marked on the diagram – this is the result of music, the sound field that is directly created in the moment of performance of the parties of the improvisational orchestra.

Improvisational bands in their creative practice are not limited only by the scope of musical improvisation, but also attract related arts such as the art of acting, musical and theatrical performances, using spontaneous visuals, gestures, spatial movement and permutations, interact with the listening audience, thereby increasing social and communicative improvisation function and bringing it beyond the purely musical phenomenon.

Due to this synthesis of communicative and interpretive relations, creative work of improvisational bands become popular and relevant in today's cultural space, because "there something unknown creates something even more unknown. Unexpected theme for improvisation and the need for rapid development of it in the presence of others starts unexpected for him creative impulses and associations. Thus, the improvisation is different from art that it includes communication with another consciousness and from communication – that it is present in the creative act, product of something unknown and unpredictable" [13]. Thus, improvisation becomes the third information code of meta-structural communication level.

Conclusions..Thus, improvisation shows itself at all structural levels of musical communication, appearing in different functional manifestations – educational, interpretive and directly communication, which makes it a topical phenomenon in the modern musical creative work.

Our analytical and practical observations allow us to determine a number of parameters peculiar to the modern musical creativity. These are mobility of the musical fabric (forms of pitch material, rhythmic patterns), which allows to change the structure of the product and its content with each new version of the work; aleatoric or sonant techniques found within the structure of the product as means of expression, and at a larger scale, as a formative factor of the whole work; temporary and graphic fixation of the note text, which is the most suitable for the implementation of the above-mentioned means; availability of copyright prescriptions, transcripts, letters addressed to the performer or the listener, which are necessary in a graphical notation, – "dumb structure" [1], (semantically and dramaturgical filled pauses, silent structures occuring in the musical text); "articulatory thematism" [4], a new type of thematic invention, which is not built by combining high-altitude rhythmic elements and is based on a combination of dynamic, articulation and noise components of the musical fabric.

All of the above-mentioned parameters are united by one common phenomenon, due to which it becomes possible practical realization of the composer's intention – performing artistic interpretation. Thus, improvisation seems to us as a connecting link. In this case, improvisation is the main way of performing the interpretation of the plaintext, and acts as a communicative link between the performer and the composer, since it uses fixed elements and connections in the structure of composer's text as the organizing principle. Thus, improvisation is exactly the parameter that helps to implement bilateral communication between participants of interpretative-communicative process of relationships composer-performer-listener.

Література

1. Аркадьев М. Креативное время, "археписьмо" и опыт Ничто [Электронный ресурс] / М. Аркадьев. – Режим доступа : http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/arkadyev_creatif.htm.

2. Гадамер Г. Актуальность прекрасного / Г. Гадамер // Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – М. : Искусство, 1991. – С. 266– 323.

3. Лотман Ю. Я и другой как адресаты (о двух моделях коммуникации в системе культуры). Автокоммуникация / Ю. Лотман // Лотман Ю. Семиосфера. – СПб. : Искусство, 2001. – С. 163–177.

4. Майденберг-Тодорова К. Алеаторно-сонористическая композиция как интерпретативный феномен в контексте современной музыкальной поэтики: дисс. … канд. искусств. : 17.00.03 / Кира Исааковна Майденберг-Тодорова. – Одесса, 2014. – 190 с.

5. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации / С. Мальцев. – М. : Музыка, 1991. – 88 с.

6. Мятиева Н. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики : автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусств. : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Наталья Атаевна Мятиева. – Магнитогорск, 2010. – 26 с.

7. Папенина А. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия / А. Папенина. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 2008. – 152 с.

8. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикер ; [пер. с фр. И. Вдовина]. – М. : КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. – 624 с.

9. Сапонов М. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения / М. Сапонов. – М. : Музыка, 1982. – 77 с.

10. Скрыпник А. Композиционно-драматургические параметры алеаторики в симфоническом творчестве украинских композиторов второй половины XX века : дисс. … канд. искусств. : 17.00.03 / Алексей Викторович Скрыпник. – Киев, 2009. – 198 с.

11. Столяр Р. Современная импровизация. Практический курс для фортепиано / Р. Столяр. – СПб. : Планета музыки; Лань, 2010. – 160 с.

12. Сысоев А. Феномен свободной импровизации в музыке XX века: автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. искусств. : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Алексей Юрьевич Сысоев. – М. : 2013. – 33 с.

13. Эпштейн М. Коллективная импровизация: творчество через общение. Часть вторая. Теория [Электронный ресурс] / М. Эпштейн // Топос : Литературно-философский журнал / [гл. ред. В. Шишкина]. – 2008 – Режим доступа к журн. : http://www.topos.ru/article/6530.

14. Якупов А. Музыкальная коммуникация (история, теория, практика управления) : автореф. дисс. на соиск. уч. степ. доктора искусств. : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Александр Николаевич Якупов. – М. : 1985. – 48 с.

15. Peters Gary. The philosophy of improvisation / Gary Peters, – Chicago. : The University of Chicago Press, 2009. – 190 с.

References

1. Arkadev M. (1995). Creative time, "archywritting" and experience of Anything. "Logos". 1991–2005. Selected, (Vol. 2.) Retrieved from http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/arkadyev_creatif.htm. [in Russian].

2. Gadamer G. (1991) Relevance of the Beautiful. Moscow : Iskusstvo [in Ukrainian].

3. Lotman Y.. (2001) I and another as addressees (about two models of communication in system of culture). Autocommunication, Semiosphere, (pp. 163-177). St. Petersburg: Iskusstvo, [in Russian].

4. Maidenberg-Todorova K. I. (2014). Aleatoric-sonoristic composition as interpretative phenomenon in the context of contemporary musical poetics. Candidate's thesis. Odessa [in Russian].

5. Maltsev S. (1991) About psychology of musical improvisation. Moscow: Musyka [in Russian].

6. Mjatieva N. (2010) Performing interpretation of music of the second half of the XX century: questions of the theory and practice. Extended abstract of candidate's thesis. Magnitogorsk [in Russian].

7. Papenina A. (2008) Musical avant-garde of the middle of the XX century and problem of art perception. St. Petersburg: SPbGUP [in Russian].

8. Ricœur P. (2002) Conflict of interpretations. Sketches about a hermeneutics. Moscow: KANON-press-C; Kuchkovo pole [in Russian].

9. Saponov M. (1982) Improvisation art: Improvisational types of creativity in the Western European music of the Middle Ages and the Renaissance. Moscow: Musyka [in Russian].

10. Skrypnik A. (2009) Composite and dramaturgic parameters of a chance music in symphonic works of the Ukrainian composers of the second half of the XX century. Candidate's thesis. Kiev [in Russian].

11. Stolyar R. (2010) Modern Improvisation: A Practical Guide for Piano. St. Petersburg: Planeta Musyki, [in Russian].

12. Sysoyev, A. (2013). Phenomenon of free improvisation in XX century music. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

13. Epstein M. (2008). Collective improvisation: creativity through communication. Part second. Theory. Retrieved from http://www.topos.ru/article/6530 [in Russian].

14. Yakupov, A. (1985). Musical communication (history, theory, practice of management). Extended abstract of doctor's thesis. Moscow [in Russia].

15. Peters Gary (2009). The philosophy of improvisation. Chicago: The University of Chicago Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2017 р.

UDC 793.31:008(477)

Nechitaylo Vladimir
Phd in Arts, associate professor
of the Choreography chair, the National Academy
of Managerial Staff of Culture and Arts
volodimirnechitaylo@ukr.net

FOLK CHOREOGRAPHIC ART OF UKRAINE AS THE IMPORTANT FACTOR OF THE FORMATION OF THE NATIONAL CULTURAL IDENTITY

Purpose of Article. The main purpose of the article is to research the role of the folk choreographic art of Ukraine in the saving of the cultural genetic code of the nation. Another goal of the article is to define the influence of Ukrainian national choreography in the cultural processes. **Methodology.** The methodology of the article includes historical, cultural and analytical methods. These methods allow the author to study and analyse the development of the modern folk choreographic art of Ukraine in the context of national mental values. **Scientific Novelty.** The author is the first who pays attention to the role of the folk choreographic art in the creating of the national cultural identity. The modern Ukrainian folk choreographic art is the achievement of the traditional culture, which represents national and human values. Therefore, the preservation of the customs, cultural traditions, language and religion is an actual issue. Nowadays, the formation of the national and cultural identity as the important factor of the national development. **Conclusions.** At the period of the formation of Ukrainian nation as political one, culture and art play an important role in the national and cultural identity. The Ukrainian folk choreography is the way to save the achievements of the traditional culture, cultural and genetic codes of Ukrainian ethnos. It also helps to look for own national historical past. In addition, Ukrainian folk choreography is the effective method of the development of the national cultural tradition, which is the key element of the national formation in modern Ukraine. In the Ukrainian cultural processes, the folk choreography is the important characteristic of the collective and individual national and cultural identity. It represents and broadcast of the national cultural values.

Keywords: folk choreographic art of Ukraine, national identity, nation, culture, ethnos.

Нечитайло Володимир Степанович, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Народне хореографічне мистецтво України як вагомий чинник формування національно-культурної ідентичності

Мета роботи – дослідити роль та значення народного хореографічного мистецтва України в збереженні культурно-генетичного коду нації. Визначити вплив української національної хореографії на культуротворчий процес. **Методологія** дослідження полягає у використанні історико-культурного та аналітичного методів, які дають можливість цілісно вивчити та проаналізувати розвиток сучасного народного хореографічного мистецтва України в контексті національно-ментальних цінностей. **Наукова новизна** роботи полягає в виявленні ролі народного хореографічного мистецтва у формуванні національно-культурної ідентичності. Українська народна хореографія на сучасному етапі є надбанням традиційної культури, яка репрезентує національні та загальнолюдські духовні цінності. Тому збереження власних коренів, зокрема звичаєвих та культурних традицій, мови, релігії, є актуальним. Тож сьогодні гостро стоїть питання формування національно-культурної ідентичності як вагомого чинника національного самоствердження. **Висновки.** У період формування української нації як нації політичної вагомим чинником формування національно-культурної ідентичності стає культура і мистецтво. Українська народна хореографія є засобом збереження надбань традиційної культури, культурно-генетичних кодів українського етносу та пошуку власного історичного минулого, дійовим засобом розвитку національної культурно-мистецької традиції, яка є невід'ємною складовою процесу націєтворення на сучасному етапі розвитку української держави, а також вагомим чинником формування колективної та індивідуальної національно-культурної ідентичності, збереження, репрезентації та трансляції національних культурних цінностей.

Ключові слова: народне хореографічне мистецтво України, національна ідентичність, нація, культура, етнос.

Нечитайло Владимир Степанович, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Народное хореографическое искусство Украины как весомый фактор формирования национально-культурной идентичности

Цель работы – исследовать роль и значение народного хореографического искусства Украины в сохранении культурно-генетического кода нации. Определить влияние украинской национальной хореографии на культуротворческий процесс. **Методология** исследования заключается в использовании историко-культурного и аналитического методов. Данные методы дают нам возможность целостно изучить и проанализировать развитие современного народного хореографического искусства Украины в контексте национально-ментальных ценностей. **Научная новизна** работы заключается в выявлении роли народного хореографического искусства в формировании национально-культурной идентичности. Украинская народная хореография на современном этапе является достоянием традиционной культуры, которая представляет национальные и общечеловеческие духовные ценности. Поэтому сохранение собственных корней, в частности обычаевых и культурных традиций, языка, религии, является актуальным. Поэтому сегодня остро стоит вопрос формирования национально-культурной идентичности как весомого фактора национального самоутверждения. **Выводы.** В период формирования украинской нации как нации политической весомым фактором формирования национально-культурной идентичности становится культура и искусство. Украинская народная хореография является средством сохранения достижений традиционной культуры, культурно-генетических кодов украинского этноса и поиска собственного исторического прошлого, действенным средством развития национальной культурно-художественной традиции, которая явля

© Nechitaylo V., 2017

ется неотъемлемой составляющей процесса нации на современном этапе развития украинского государства, а также весомым фактором формирования коллективной и индивидуальной национально-культурной идентичности, сохранения, представления и трансляции национальных культурных ценностей.

Ключевые слова: народное хореографическое искусство Украины, национальная идентичность, нация, культура, этнос.

The concept of nation appeared in the New Epoch. The first using of it we can meet in France. It was defined as a community or association of citizens. Nations are based on different ethnic groups. This concept consists of ethnic and civil-political components.

Nowadays, researchers have described difference between ethnic and national. Both of them have broad and narrow senses. Kresina, a Ukrainian scientist, defines ethnic community as the kind of "sustainable social cohesion of people, emerged historically. It is represented by a tribe, an ethnic group, a nation" [15, 85]. In this definition, the ethnic is interpreted more broadly and includes national category. The national also is understood as a specific expression of ethnicity, because ethnicity is the core of national, which form nation through cultural unification.

Today, there are many definitions of a nation in humanitarian science. All of them depend on the subject of the studying. "Philosophical Dictionary of Social terms" states that a nation is "a type of ethnic group, formed historically; a socio-economic and spiritual people community, which has its own mentality and consciousness. Nation is a form of people community, occurred as a result of market relations in society" [26, 476]. In this definition, we can see the historicity of the concept "nation" as well as the necessary social and economic component of the emergence of a nation. The last one means market relations and capitalist or industrial era. A nation is based on ethnicity. The author considers that its main characteristics are the peculiarities of psychology and consciousness. In addition, Bromley thinks that the concept "national-specific" includes the concept "ethnic" (tradition, mentality, language, culture, psychology) and the components, generated at supra-ethnic level. We call them – national one [5, 98]. So the activation of social, economic, political mechanisms allows creating such concept as national-specific one.

The formation of a nation is a long-termed social process. The social and economic factors, combined with ethnic one, form the nation. In this process, the social and economic factors are the most dynamic whereas the ethnic one is the most conservative and constant. It is the core of the nation creating and does not transform and change.

The creating of a nation is a logically necessary stage in the life of the ethnic group. Bilyk says that this stage "is associated with the creation of national and state symbols and attributes, national and state identity, national interests, national idea and national culture ... The national movements are the impetus to the development of the nation as a result of implementation of the national state interests and national ideas. All in all, the result is the creation of the state with all its attributes, institutions and symbols" [4, 65]. In Bilyk opinion, the important elements of the creation of nation are national movement and national idea, which can help people to transform its ethnic consciousness into national one. He underlines that the essential feature of the "national" is a state with its symbols and attributes.

During the period of European national identity of XIX century, some nations were not be able to create own national states. We can name Ukrainians among them. It explains the fact that Ukrainian philosophers, political scientists pay great attention to the struggle for independence. Unfortunately, today it is actual for our country. Mirchuk remarks that the nation, based on ethnicity, is capable get into the world space only through the united struggle. "There is no European nation without a common idea of national independence and united struggle for its independence. We can talk about Ukrainian nation only if we have common national idea of Ukrainian independence" [19, 3]. We understand the concept of "nation" as a group of people with common background and culture (language, religion, customs and rituals, traditions), settled on the outlined territory and united by consciousness of its isolation [19, 3].

In his book "Theory of Nations", Starosolskyi highlights his vision of the nation. The scientist lists up objective and subjective features of the nation. The objective characteristics are culture, language, historical tradition, territory. Subjective ones are presented by will and idea. Objective factors are easy to determine, however they do not explain mentality of the nation. To understand the nation we should know its will to become the nation and its consciousness. Only after that, we can talk about national independence and existence of the nation. Starosolskyi understands the nation as a community. Its foundation is irrational spontaneous will. The source of nation building is a desire for political independence, which is expressed in the struggle for sovereignty [10, 194].

Alter thinks that in Central and Eastern Europe (including Ukraine), the concept of a nation is grounded on common origin and language. Therefore, this type of nation should be considered as "cultural" because it is not based on political factors [1 , 584]. Western Europe and the USA are "political nations". It means they were formed on the basis of ethnicity. Mainecke notes that the political nations appear on the ground of cultural heritage while the political responsibility of the community, based on common political history, occurred [16, 504]. The events, which are taking place in Ukraine, show us the dynamic process of forming Ukrainian political nation. Its fundamentals will be the achievements of Ukrainian culture. So the cultural factor will play the important role in the development of the nation.

"Politological Dictionary" gives such definition of the nation. It is "a community of people, regardless of their ethnic origin, who are united by political interests, know their common area, the special state organi-

zation (sovereignty), single citizenship, legal rights and obligations, culture and traditions" [22, 523]. This definition focuses on the state and cultural factors. Any nation cannot exist without the cultural foundation, based on ethnic component, which is created by the combination of different ethnic groups.

The concept "national" has its cultural dimension. National culture, which incorporates ethnic cultural core, is not the same "national". The concept "national" is closely linked with cultural forming. Especially, we can see this connection at the period of national revival, when the potential of culture is directly aimed on the spiritual component of spiritual revival. In such situations, the human values are dominant and considered as the highest ethical values. However, the universal values, that are socially relevant to the nation, should be implemented in specific national forms and make people be proud of their cultural impact to the world heritage.

The national culture is not a general human one. Although, any nation has the problem of inclusion in the global context, otherwise it faces with isolation, marginalization and even disappearance from the history. Globalization processes accelerate entering the world community of nations. Mezhuyev, a representative of civilization approach, notes only the people, which considers itself as a part of world civilization, has its own national culture [18, 105]. The researcher stresses that the general civilization forms the cultural identity and the main characteristics of the national culture [18, 106]. The recognition of the national culture by other nations proves the right way of the national development.

The relationship of universal and national culture is complicated. Andros writes that there are opposite two trends in the globalized world. They are attraction to personalization and integration, separation and unity. Cultural constants of individual and total are interrelated but not identical. The researcher believes that the individual culture "is not a manifestation or emanation of universal whereas the universal is not generalized individual. In addition, the universal substance is not independent because it exists due to individual" [2, 52-53].

The concepts of universal and national are not opposite non-contradictory and not complementary, they often cross with each other. Goncharenko says that the universal is manifested in the national and "through national and thanks to it, the universal naturally enter the consciousness of every nation and culture" [7, 124]. Analysing links between art and manifestations of ethnic and national, Bernstein notes that the universal can be realized only in national, otherwise national is a part of universal categories. The concept "national" is combined with social, religious components etc. [3, 141]. Popovich thinks "in terms of production culture will be national if it finds consumers in the global cultural market" [23, 60].

An important issue of national in the culture is its relationship with other national (other ethnic) elements. Mezhuyev believes that the ethnic component gives an each people opportunity to express their individuality by contacts with other people and dialogue with them [18, 103]. In Kazbekova point of view, the national culture can be seen as a basic component, which assimilates "other" [14, 5]. Thus, a foreign component is not contrary to national one. It becomes the integral part of national. Thus, in the culture national usually interacts with a foreign. The relations between native and foreign are always fruitful because they enrich each other.

The national component of culture is an important factor of life, creative progress and the nation survival. In postcolonial cultural revival, this question becomes extremely important for Ukraine. On the one hand, its contribution to world culture is denied; on the other hand, the national is opposed to general human. Goncharenko believes that national culture has absorbed and assimilated many universal values [7, 124]. Therefore, we should realize that every culture is based on nationally defined values, that form the national idea as well as they represent universal values.

Today, Ukrainian folk choreography is the heritage of national culture, inherited ethnic core of Ukrainian nation with its symbolic, mental, archetypal source, has gone out the national space and represents universal spiritual values. In the national Ukrainian folk choreography, the national features are manifested into its regional diversity, where the Ukrainian part synthesizes the local and regional ones as manifestations of general national. In addition, it also show the interethnic component. Today the folk choreography includes Ukrainian dances and dances of other nations who are living in Ukraine. The folk choreographic art of Ukraine is well known in the world as one of the peaks of the artistic national culture. It is an important part of world culture.

In the epoch of globalization, the term "national" is often replaced by categories of "supranational" or "universal". Cultural unification tends to erase the boundaries between languages, traditions, ethnic groups, nations, religions. The preservation of national roots, including customary and cultural traditions, language, is important for any country. So the question of national-cultural identity as a factor that counteracts cultural unification is the subject of many scientific discussions.

Identity as a category is widely used in philosophy, cultural studies, psychology, sociology and other humanitarian sciences. The main idea of this definition is the consciousness or self-consciousness of the individual his/her belonging to a particular social group or class. Nagorna writes that identity is a group of "specific features, which distinguish a community among others. It is also reason for an individual or group to assign themselves to the community" [20, 15]. Any identity (ethnic, social, religious) becomes a ground for the person as part of the community or society. Thanks to it, a person feels comfortably. Self-identity becomes the start point in looking for new goals of life.

Zakovorotna thinks that "the identity formation as a phenomenon is overcoming within the contradictions between the desire to preserve the integrity and diversity of multiplicity in time and space" [13]. The researcher traces the main reasons that prevailed in European culture and contributed to the formation of national identity. Zakovorotna notes that the age of Enlightenment gifted us a total doubts and collapse of

absolute values. The increased society and state influence on person's life, the inventions of new kinds of media "have generated controversy between traditional lifestyle choice, based on the development of local ways of life, and universal, based on education. The permanent choice between traditional and modern, the "old" and "new" made a man seek new self-determination" [13].

According to Zakovorotna, the enlargement of the informational space influences on the formation of individual identity. Today man must constantly absorb and systemize the flows of information. The difficult public relations require informational control. The human mind can turn into chaos without them, because of losing of "great goal" of life. The researcher states that " every day the systematization of diversity is carried by a man by using information about the situation ... Man can control his/her behavior, reflexively examine the progress of activities and to pursue their own goals in a continuous flow of social time. The result of the systematization is identity" [13].

Today the issue, dealt with ethnic or national identity, is well researched. The authors emphasize that in national identity a cultural factor plays an important role. According to "Encyclopedia of History of Ukraine", national identity is a wide complex of individualized and not individualized interpersonal relations and historical concepts. It is the basis of self-identity of individuals and groups of people with a particular nation as the original community, that has its historical territory, language, historical memory, culture, myths, traditions and national idea" [12, 415-416]. In this definition culture as a factor of national identity appears alongside such important national components as territory, language, tradition etc.

"Small Ethno-politological Dictionary" states that national identity is a systemic combination of racial, cultural, psychological characteristics, that include anthropological types, language, religious dogmas, traditional rites and customs. National identity depends on biological, linguistic, cultural and religious components. The basis of national identity is "a conscious, rational choice, based on awareness, political will, citizenship, political culture ... and we can see it in representatives of different ethnic communities, who live in the country" [17, 142-143]. We pay attention to traditional customs and rituals, religion and language among cultural components.

"Encyclopedia of Ethno-cultural studies" gives a short informative review of the evolution of "national identity". Its dynamic nature is noted. There are six important functions of national identity. They are divided into two groups – external and internal. The external functions are: "1) Territorial. A nation defines a social space, where members of the nation must live and work, and demark historical territory in time and space; 2) Economic. The nations guarantee control over regional resources, define the division of labor, promote the movement of goods and labor, resource allocation; 3) Political. The foundations of a state are political functions, regulation of political activity, elections, government, ruled by national interests". The internal functions includes "1) Uniting people as representatives of "one nationality" and "one citizenship". The main method of its realization is standardized state system of mass education; 2) Development of social relationships between individuals and classes. It creates a number of common values, symbols and traditions; 3) A method of self-determination and individual self-orientation in the world through the collective identity and unique authentic culture" [11, 366-367]. In this definition, the cultural component of national identity is traced as internal (common traditions, symbols, cultural identity). It is regulates nation processes inside.

The researchers often ignored difference between the concepts of ethnic and national identity. Moreover, they created new term – "ethnic national identity" [21]. National identity and ethnic identity are not same. They are connected because the national identity is based on ethnicity. Nagorna underlines the difference between these concepts. She says that "ethnic identity is common views, based on the members awareness of belonging to a particular ethnic community, culture, language, tradition, territory, history, etc." [21]. Referring to Anthony D. Smith, a famous Britain sociologist, philosopher and political scientist, Nagorna states that the main features of any national identity are " a historical territory, common myths and historical memories, common culture, common legal rights and duties for all members, common economy. The concept of national identity involves primarily originality, historical personality, the presence of the national idea, which is popular among masses" [21]. Comparing the concepts of "ethnic identity" and "national identity", the researcher makes such conclusion: "if the ethnic identity is based on a certain system of objective identity elements such racial, cultural and psychological (anthropological type, language, religious dogmas, traditional rites), the constitutional basis of national identity is features, which are less visible – awareness, political will and citizenship" [21].

Dragunskyi thinks that national identity is "a kind of mechanism that selects, prepares and transmits social values, skills, social action, methods to analyse the situation, stereotypes about the outside world, peculiarities of the emotional reactions and characteristic methods of national reflection" [9, 65]. This definition emphasizes the connection between national identity and culture. In the context of researched theme, we should admit the national identity link with broadcasting some values.

National identity is primarily cultural identity. Any nation cannot exist in the cultural vacuum. Everyone identifies himself with the culture and accepts its values, morality, traditions. Syrinskyi believes that in modern scientific literature, the term "national identity" is replaced by the concept of "cultural identity" [24, 131]. In addition, the term "national-cultural identity" has become popular. Nobody exists out of the ethnic group, the nation and culture. Based on value principles, habits and norms of society, people enter the socio-cultural environment of their nation.

In her work, devoted to the influence of popular culture on the national and cultural identity, Denisyuk states that the formation of the individual national and cultural identity is much more difficult in the context of

globalization. "Globalization destroys the foundations of collective and individual identity, which is manifested in varied models "fuzzy" identity. It denied in rigid structure, complicated model identification, formation of new identities in modern society ... mass culture is an instrument of self-determination of the individual, which offers him/her samples of different lifestyles, behaviors, values" [8, 175]. Naturally, today the problem of national and cultural identity is very actual for various countries, including Ukraine.

In society, especially at the period of social conflicts, the phenomena appear which can be called as a crisis of identity. It can manifested at the individual (the individual crisis is caused by the lack of communication links with a society) collective levels (the crisis of the society). In his works, Hösle, a German-American philosopher of culture, considers the crisis of individual and collective identity. He notes that "the identity crisis holds according to the known script. The first feature is the loss of predictability of behavior of individuals or institutions. Values, which have controlled their action, become old. The reaction of the new situation can be passive or feverish activity ...The identity crisis often causes regression to archaic and primitive values... The feeling of disorientation, which is characteristic for any identity crisis, may further increase the chances of success of totalitarian ideologies. They offer simple solutions, the promise of the community, destroyed by the collective identity crisis" [27]. In case of collective identity crisis, it is important not to lose the individual identity, personal values, which can further contribute to the formation of a new collective one.

In Holovko's opinion, the essence of collective identity crisis is the refusal of the individual to identify himself with the team with which he has identified himself before. The results of the crisis are "the denying of cultural symbols, the collapse of collective memory, traditions, the loss of faith in a common future, disharmony between real and descriptive image of himself, breaks in history, culture mismatch between perceptions of itself and its images of other cultures" [6, 31-32].

Speaking of overcoming the crisis of identity and analyse the prospects of the formation of Ukrainian national and cultural identity, it is worth to correspond to Suhrobova. She states "in Ukraine the civil society and nation must be united (collective identity) by responsible, tolerant personalities who have a developed sense of dignity, duty and honour. They respect their own culture, traditions and religious beliefs of others (personal identity). It requires the objective change of historical type of personality. The result will be personal and collective identifications" [25, 129].

Finally, during the formation of the Ukrainian nation as the political one, culture and art become the key factors of national cultural identity (individual and collective). The Ukrainian folk choreography is a method of preserving traditional cultural heritage, cultural and genetic codes of the Ukrainians. It is also a way to find our own historical past, as well as effective means of the development of the national cultural and artistic tradition. Today, it is an integral part of the process of nation-building and development of Ukraine. In the cultural process of Ukrainian nation, the folk choreography is an important factor of the formation of individual and collective national and cultural identity and the preservation and representation of national cultural values.

Література

1. Альтер П. Нація: проблема самовизначення / П. Альтер // Націоналізм : антологія. – К. : Смолоскип, 2000. – С. 580–592.
2. Андрос Є. І. Всезагальне та індивідуальне в культурі і проблема світоглядного самовизначення / Є. І. Андрос // Онтологічні проблеми культури. – К. : Наукова думка, 1994. – С. 51–62.
3. Бернштейн Б. М. Несколько соображений в связи с проблемой "искусство и етнос" / Б. М. Бернштейн // Критерии и суждения в искусствознании. – М. : Искусство, 1986. – С. 125–144.
4. Білик Б. І. Етнокультурологія: поняття і терміни. Довідник / Б. І. Білик. – К. : ДАКККіМ. 2007. – 111 с.
5. Бромлей Ю. В. Этнососциальные процессы: теория, история, современность / Ю. В. Бромлей. – М. : Наука, 1987. – 333 с.
6. Головко В. В. Ідентичність як метафора / В. В. Головко // Український історичний журнал. – 2002. – № 3. – С. 23–34.
7. Гончаренко М. Життєвість національного / М. Гончаренко // Сучасність. – 1993. – № 2. – С. 116–127.
8. Денисюк Ж. З. Масова культура як чинник трансформування національно-культурної ідентичності в умовах глобалізації : дис. … канд. культурології : 26.00.01 / Ж. З. Денисюк. – К., 2010. – 214 с.
9. Драгунский Д. Национальная идентичность: инфраструктурно-институциональный поход / Д. Драгунский // Проблемы идентичности: человек и общество на пороге третьего тысячелетия. – М. : РОО "Содействие сотруднич. ин-та им. Дж. Кеннана с учеными в области соц. и гуманит. наук", 2003. – С. 63–68.
10. Енциклопедія етнокультурознавства / [В. Г. Кремень, Ю. І. Римаренко, В. Г. Чернець, Ю. С. Шемшученко]. – [вид. 2.]. – К. : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. – Ч. 2. – Кн. 2. – 352 с.
11. Енциклопедія етнокультурознавства / [Ю. І. Римаренко, В. Г. Чернець та ін.; за ред. Ю. І. Римаренка].– К. : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2001. – Ч. 1. – Кн. 2. – 522 с.
12. Енциклопедія історії України: в 5 т. / [редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 2005. – Т. 3 : Е – Й. – 672 с.
13. Заковоротная М. В. Идентичность человека: Социально-философские аспекты / М. В. Заковоротная. – Ростов-на-Дону : Издательство Северо-Кавказского научного центра высшей школы, 1999. – 200 с.
14. Казбекова З. Пути интеграции и самосохранения национальных культур / З. Казбекова // Вопросы литературы. – 1990. – № 3. – С. 3–25.
15. Кресіна І. О. Українська національна свідомість і сучасні політичні процеси: Етнополітичний аналіз / І. О. Кресіна. – К. : Вища школа, 1998. – 391 с.

16. Майнеке Ф. Загальний погляд на націю, національну державу і космополітизм / Ф. Майнеке // Націоналізм : антологія. – К. : Смолоскип, 2000. – С. 503–514.

17. Малий етнополітологічний словник / [О. В. Антонюк, В. І. Волобуєв, М. Ф. Головатий та ін.]. – К. : МАУП, 2005. – 288 с.

18. Межуев В. Феномен книги и национального в искусстве / В. Межуев // Общество и книга: От Гутенберга до Интернета. – М., 2001. – С. 97–106.

19. Мірчук П. Відродження великої ідеї / П. Мірчук ; передм. Р. Малащука. – Торонто: Ліга Визволення України, 1954. – 63 с.

20. Нагорна Л. Національна ідентичність в Україні / Л. Нагорна. – К. : ІПіЕНД, 2002. – 272 с.

21. Нагорна Л. Поняття "національна ідентичність" і "національна ідея" в українському термінологічному просторі / Л. Нагорна // Політичний менеджмент. – 2003. – № 2. – С. 14–31.

22. Політологічний словник : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / [за ред. М. Ф. Головатого та О. В. Антонюка]. – К. : МАУП, 2005. – 792 с.

23. Попович М. Національна культура і культура нації / М. Попович. – К. : Т-во "Знання України", 1991. – 63 с.

24. Сирінський Р. Етнічна самоідентифікація: модерна спадщина серед постмодерних реалій / Р. Сирінський // SENTENTIAE: збірка наукових праць дослідників модерної філософії (Паскалівського товариства). – 2001. – № 1. – С. 127–140.

25. Сугробова Ю. Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України (кримський досвід) : монографія / Ю. Ю. Сугробова. – Сімферополь : Видавничий центр КДМУ, 2012. – 352 с.

26. Філософський словник соціальних термінів / [ред. В. П. Андрущенко ; укл. В. П. Андрущенко, М. І. Бойченко, М. І. Михальченко]. – Х. : "Корвін", 2002. – 672 с.

27. Хесле В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности / В. Хесле // Вопросы философии. – 1994. – № 10. – С. 112–123.

References

1. Alter, P. (2000). Nation: problem of self-determination. Nationalism: anthology. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].

2. Andros, E. I. (1994). Universal and individual in culture and the problem of world view self-determination. Ontological problems of culture. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

3. Bernshtein, B. M. (1986). Few thoughts, concerned the problem of "art and ethnos". Criteria in the suggestion in Art studies. Moscow: Yskusstvo [in Russian].

4. Bilyk, B. I. (2007). Ethnoculturology: concepts and terms. Reference book. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

5. Bromlei, U. V. (1987). Ethnic social processes: theory, history, modernity. Moscow: Nauka [in Russian].

6. Holovko, V. V. (2002). Identity as a metaphor. Ukrainskyi istorychnyi zhurnal, 3, 23–34 [in Ukrainian].

7. Honcharenko, M. (1993). Vital capacity of national. Suchasnist, 2, 116–127 [in Ukrainian].

8. Denysiuk, Zh. Z. (2010). Mass culture as a factor of the national cultural transformation in the circumstances of globalization. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

9. Drahunskyi, D. (2003). National identity: infrastructure-institutional approach. Problems of identity: a man and society at the range of the Third millennium. Moscow: ROO "Sodeistvye sotrudnych. yn-ta ym. Dzh. Kennana s uchenymy v oblasty sots. i humanyt. nauk" [in Russian].

10. Rymarenko, V. H. (Eds.). (2nd ed.). (2002). Encyclopedia of Ethno-cultural studies. Part. 2., Book 2. Kyiv: Derzhavna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv [in Ukrainian].

11. Rymarenko, V. H. (Eds.). (2nd ed.). (2001). Encyclopedia of Ethno-cultural studies. Part. 1., Book 2. Kyiv: Derzhavna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv [in Ukrainian].

12. Smolii, V.A. (Eds.). (2005). Encyclopedia of history of Ukraine in 5 parts. Part 3. E – I. Kyiv: Nauk. dumka [in Ukrainian].

13. Zakovorotnaia, M. V. (1999). Human identity: social-philosophical aspects. Rostov-na-Donu: Yzdatelstvo Severo-Kavkazskoho nauchnoho tsentra vysshei shkoly [in Russian].

14. Kazbekova, Z. (1990). The ways of integration and self-conservation of the national cultures. Voprosy lyteratury, 3, 3–25 [in Russian].

15. Kresina, I. O. (1998). Ukrainian national consciousness and modern political processes: ethno-political analysis. Kyiv: Vyshcha shkola [in Ukrainian].

16. Mainecke, F. (2000). General view on the nations, national states and cosmopolitism. Nationalism: anthology. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].

17. Antoniuk, O. V. (Eds.). (2005). Small ethno-political dictionary. Kyiv: MAUP [in Ukrainian].

18. Mezhuev, V. (2001). Phenomenon of a book and national in art. Society and Book: from Gutenberg to Internet. Moscow [in Russian].

19. Mirchuk, P. (1954). Revival of Great Idea. Toronto: Liha Vyzvolennia Ukrainy [in Ukrainian].

20. Nahorna, L. (2002). National identity in Ukraine. Kyiv: IPiEND [in Ukrainian].

21. Nahorna, L. (2003). Concept of "national identity" and "national idea" in Ukrainian terminological space. Politychnyi menedzhment, 2, 14–31 [in Ukrainian].

22. Holovatyi, M. F. & Antoniuk, O. V. (2005). Politological dictionary. Kyiv: MAUP [in Ukrainian].

23. Popovych, M. (1991). National culture and culture of the nation. Kyiv: T-vo "Znannia Ukrainy" [in Ukrainian].

24. Syrinskyi, R. (2001). Ethnic self-identification: modern heritage among postmodern realities. SENTENTIAE: collection of the scientific works of the researchers of modern philosophy. (Paskalivskoho tovarystva), 1, 127–140 [in Ukrainian].

25. Suhrobova, U. U. (2012). Cultural creavity in the dialogue of traditions and innovations of modern polyethic society of Ukraine. Simferopol: Vydavnychyi tsentr KDMU [in Russian].

26. Andrushchenko, V. P. (Eds.). (2002). Philosophical dictionary of social terms. Kharkiv: "Korvin" [in Ukrainian].

27. Hösle, V. (1994). Crisis of individual and collective identity. Voprosy filosofii, 10, 112–123 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 28.02.2017 р.

УДК 7.04:719(477.87)П75

Приймич Михайло Васильович
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент Закарпатської академії мистецтв
mpryymych@yahoo.com

ІКОНОСТАС ЦЕРКВИ СВ. АПОСТОЛІВ ПЕТРА І ПАВЛА У с. ТУРИЦЯ: ПИТАННЯ АТРИБУЦІЇ, РЕСТАВРАЦІЇ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ

Мета роботи. Дослідження стосується маловивченої пам'ятки декоративного різьблення та церковного живопису Закарпаття – іконостасу церкви св. Петра і Павла с. Турица Перечинського р-ну. Криза, пов'язана зі збереженням та реставрацією пам'яток мистецтва, сьогодні ґрунтується не тільки на недостатньому фінансуванні цієї ділянки культури, а й на відсутності належного наукового опрацювання матеріалу. **Методологія** дослідження спирається на візуальний, хронологічний та порівняльний аналізи. Використання цих методів дало змогу на тлі історичних процесів у краї з'ясувати етапи розвитку зазначеної пам'ятки. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що стаття є першим науковим вивченням даної пам'ятки з метою аналізу, наукової реконструкції та подальшої реставрації іконостасу. **Висновки**. Аналіз історичного матеріалу та порівняльний аналіз дали можливість з'ясувати, що найстарша частина іконостасу належить до першої пол. XVIII ст., наступну можемо датувати 1758 р., а останні втручання відносимо до 1830 р., коли іконостас було перенесено до сучасного мурованого храму.

Ключові слова: церква, іконостас, датування, різьблення, живопис.

Приймич Михаил Васильевич, *кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства Закарпатской академии искусств*

Иконостас церкви св. Апостолов Петра и Павла в с. Турица: вопрос атрибуции, реставрации и сохранения

Цель работы. Исследование сосредоточено на малоизученном памятнике декоративной резьбы и церковной живописи Закарпатья – иконостаса церкви св. Петра и Павла с. Турица Перечинского района. Кризис, связанный с сохранением и реставрацией памятников искусства, сегодня основывается не только на недостаточном финансировании этой области культуры, но и на отсутствии должного научного исследования этого материала. **Методология** исследования построена на визуальном, хронологическом и сравнительном анализе. Использование этих методов на фоне исторических процессов в крае позволило определить этапы развития указанного объекта. **Научная новизна** исследования заключается в том, что статья представляет материл, полученный в результате первого научного изучения памятника с целью анализа, научной реконструкции и дальнейшей реставрации иконостаса. **Выводы.** Анализ исторического материала и сравнительный анализ позволили определить, что старейшая часть относится к первой пол. XVIII в., следующую можем датировать 1758 г., а последние вмешательства относятся к 1830 г., когда иконостас был перенесен в современный каменный храм.

Ключевые слова: церковь, иконостас, датирование, резьба, живопись.

Pryymych Mychaylo, *PhD in Arts, associate professor, associate professor of the Decorative and applied art chair, Transcarpathian Academy of Arts.*

Iconostasis of the Saint Peter and Paul Church in the Village of Turytsia: Attribution, Restoration and Preservatiuon

Purpose of Article. The investigation concerns the little studied antiquity of Zakarpattia decorative carving and church painting – the iconostasis of Saint Peter and Paul church in the village of Turytsia, Perechyn district. The crisis of preservation and restoration of the art landmarks is connected not only with insufficient financing of this field of culture but also with the lack of the appropriate scientific researching of this material. **Methodology.** The methodology of the investigation is based on the visual, chronological and comparative analyses. These methods allowed to find out the stages of the development of the antiquity on the background of the historical processes in the region. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the investigation lies in the fact that the article is the first scientific studying of the antiquity with the aim of analysis, scientific reconstruction and further restoration of the iconostasis. **Conclusions.** The researching of the historic material and comparative analysis gave the author an opportunity to find out that the oldest part of the iconostasis belonged to the first half of the 18th century, the next one can be dated back to 1758, and the last intrusion had happened in 1830, when iconostasis had been transferred to the present masonry church.

Keywords: church, iconostasis, dating, carving, painting.

Актуальність теми дослідження На жаль, навесні 2016 р. громада церкви св. Петра і Павла с. Турица Перечинського р-ну прийняла рішення замінити чудову пам'ятку історії та мистецтва на новостворений іконостас. Підготовка до демонтажу викликала потребу обстеження об'єкта. З цієї причини було проведено візуальний аналіз, а під час демонтажу вдалося з'ясувати окремі деталі, які неможливо було розібрати при попередньому огляді. Завдяки обстеженню було встановлено, що існуючий іконостас набув свого вигляду в три етапи: перший, який можемо датувати 1758 р., другий – 1830 р., й останній – кінцем XIX – поч. XX ст. Більшу частину іконостасу, на підставі обстеження, можемо датувати саме 1830 р., яка тільки у кінці XIX або початку XX ст. зазнала реконструкції.

Аналіз останніх досліджень та публікацій Сама пам'ятка не бралася до уваги дослідниками, відповідно, не з'являлася у дослідженнях ані істориків, ані мистецтвознавців. Винятком є хіба праця Михайла Сирохмана, який, подаючи інформацію про саму церкву, ретельно зафіксував інформацію, що була запи-

© Приймич М. В., 2017

сана на задньому боці іконостасу. Однак у виданні не робиться жодних стилістичних чи іконографічних оцінок ані живопису, ані різьблення. З цієї причини дана розвідка вперше вводить у наукове інформаційне поле даний об'єкт, що сприятиме розширенню теоретичної фактологічної бази вивчення різьблення та церковного живопису Закарпаття. Поряд із тим, помітною допомогою для аналізу досліджуваного об'єкта стала робота Владислава Грешлика, який цій темі присвятив значну частину своєї роботи.

Мета роботи полягає у потребі ретельного аналізу та реконструкції етапів та форм трансформації твору з метою подальшої консервації, реставрації та можливої реконструкції твору. Дослідження сприятиме виконанню реставраційного завдання та допоможе визначити форму, на якій варто зупинитися на завершальному етапі відновлення іконостасу. Для подальшої реставрації та збереження іконостасу церкви св. Петра і Павла важливим стає з'ясування історичного тла, яке може пролити світло на виникнення та перебудову пам'ятки. Ці дослідження сприятимуть також реконструкції вірогідного первісного вигляду, що можливо зробити на основі порівняльного аналізу. З цієї причини метою стало теоретичне з'ясування і обґрунтування періодизації окремих частин зазначеного іконостасу на основі художньо-стилістичних особливостей. При аналізі твору використовується існуюча інформація, пов'язана з парохією.

Серед особливо цінних документів, які допомагають датувати збережені частини іконостасу, є протоколи візитації єпископа Михайла-Мануїла Ольшавського 1751 р., з яких відомо, що у 1751 році у Великій Турици (нині Турица) знаходилася дерев'яна церква св. Петра і Павла з двома дзвонами, забезпечена всіма образами "в слабом состояню" [3, 85-86]. Ця інформація свідчить, що попередня дерев'яна церква мала сучасну присвяту, а отже, ікони намісного ряду, які збереглися у храмі, можна б пов'язувати саме з нею. Це питання залишається до кінця нез'ясованим, чи "у поганому стані" були образи, які знаходилися на збереженому іконостасі, чи вони виникли дещо пізніше через заміну тих, що були "в слабом состояню". Беручи до уваги попередні дослідження іконопису цієї школи, ікони "Св. Миколая", "Богородиці-Одигітрії", "Христа-Вчителя" та "Св. апостолів Петра і Павла" можемо датувати серединою XVIII ст.. Це непогано узгоджується з датуванням іконостасу 1758 р. інформацією, про що отримуємо з напису на тильній стороні: "Сія церьков муровати почалася: 1820 г. / посвящена: 1830 г. во время Станковича / душпастыря, кураторы: Быша инг. Виличка / Феод. Шикула Мих. и Мегела Грег. которым / да будет вечная память. / Созданіе пришла в 2830 зол. иконостас устроенный 1758 г.".

З цього бачимо: іконостас встановлено у часі після візитацій, що ускладнює питання датування іконопису та різьблення намісного ряду та празникового й апостольського рядів. Декор обох частин помітно різниться за принципами побудови орнаменту і за самою манерою різьблення, проте обидві частини можемо датувати XVIII ст.. Для з'ясування можливого часу виникнення необхідно застосовувати паралельний аналіз різьблення та живопису, що до певної міри може краще розкрити сам процес створення пам'ятки.

Манера живопису дозволяє твори з Туриці (намісні образи) приписувати групі ікон, які В. Грешлик окреслив мистецьким явищем "майстра іконостасів з околиць Славська" [4]. Однією з перших датованих ікон цієї школи можемо вважати ікону "Христа-Вчителя" з приватної колекції, на якій збереглася дата 1745 р., що дозволяє говорити про існування зазначеної школи у середині століття. Якщо припустити, що ікони з Туриці було створено 1758 р., то вони на сьогодні можуть вважатися найпізнішими. Тоді це могло б бути ще одним підтвердженням гіпотези, що творчий спалах цієї школи слід пов'язувати з діяльністю владики Михайла-Мануїла Ольшавського (1743–1767).

Якщо приймати дату 1758 р. за створення найдавнішої частини іконостасу, то це можна б пов'язувати зі спробою виправити той стан у оздобленні храму, який викликав незадоволення єпископа. Це дозволило б вважати, що ікони було створено 1758 р., а, отже, це твори, які владика не міг бачити у 1751 р.. На користь такого припущення може свідчити інформація з тих же візитаційних протоколів – про церкву св. Миколая у с. Присліп Міжгірського р-ну [2, 209]. Тут збереглися ікони (близькі за манерою виконання до досліджуваних) та іконостас, охарактеризований як відповідний і правильно зроблений. Тоді ікони з Туриці, які названо у "слабому стані", не можемо пов'язувати зі збереженими образами.

Проте різьблення колон, які фланкують ікони намісного ряду, не дозволяють нам впевнено говорити про другу половину XVIII ст.. Останні скоріше нагадують декоративні колони з церкви св. арх. Михаїла у с. Руська Кучава Мукачівського р-ну. Беручи до уваги припущення М. Сирохмана, що церкву можна датувати 1733 р., [3, 192-193] ці колони можна датувати приблизно тим же часом. Через це колони з Туриці можемо пов'язувати скоріше з першою половиною XVIII ст.. А це, у свою чергу, дає підстави розглядати різьблення намісного ряду як фрагмент із попереднього іконостасу. З огляду на це важливо відзначити одночасність різьблення та живопису з Туриці, про що свідчить ікона св. арх. Михаїла з церкви св. Анни у с. Буківцьова Великоберезнянського р-ну. Манера живопису та іконографія цього твору вказує руку того ж майстра, який виконав зображення Богородиці-Одигітрії, Христа-Вчителя, св. Миколая Чудотворця та ікону свв. Петра і Павла до церкви у с. Туриця. При порівнянні живопису арх. Михаїла із с. Буківцьова та намісних ікон із с. Туриці, зауважимо багато спільного: великі й особливого рисунка вуха, характерний масивний ніс, принципи моделювання складок, площинність та лінеарність. Водночас ця ікона збереглася у різьбленому кіоті (прибита на північній стіні церкви), що дозволяє твердити про одночасність виникнення різьблення та іконопису намісного ярусу у Туриці. На іконі св. арх. Михаїла бачимо майже аналогічне різьблення, що й у церкві св. Петра і Павла. Зважаючи на територіальну близькість цих двох пам'яток, можна б припустити, що виконані вони одним художником, а декоративна частина дозволяє говорити, що ікони виконувалися разом із різьбленням однією якоюсь артіллю.

За інформацією, наведеною Василем Гаджегою, церква була дерев'яна, покрита шинглами; оздоблена усіма образами, які є у поганому стані, ковчег скляний [1, 159-160]. Це повідомлення дуже цінне, бо допомагає визначити приблизний час створення існуючого кіота та празникового й апостольського рядів іконостасу, декоративні колони яких виконано в одній манері. Як бачимо з наведеної вище інформації, ковчег був скляний, а сьогодні бачимо чудовий, пишно декорований різьбленням кіот, за яким вміщено напрестольну ікону "Коронування Марії". Тому впевнено можемо говорити, що колони, які фланкують напрестольну ікону та верхні яруси іконостасу, було створено після 1751 р.. Принцип декору та досконалість різьблення колон апостольського ярусу скоріше нагадують стилістику оздоблення церковних інтер'єрів останньої третини XVIII ст.. Підтвердженням цьому можуть бути, наприклад, колони з іконостасу церкви св. арх. Михаїла з с. Шелестово Мукачівського р-ну (зараз знаходиться у Закарпатському обласному музеї народної архітектури та побуту в Ужгороді й датується 1777 р.). Тож, якщо припустити, що різьблення апостольського ряду було виконано у 1758 р. (а це непогано може узгоджуватися зі значною сумою – 2830 зол.), вказуючи на значні об'єми роботи (колонада та консолі верхніх ярусів та живопис), що змушує пов'язувати час виконання живопису та різьблення намісного ряду з першою половиною XVIII ст.

Серед збереженого живопису, який можемо датувати тим же часом, що і пишні колонади другої половини XVIII ст., є зображення "Христа Великого Архієрея", що зберігся у центрі апостольського ярусу. Особливо цікавим на цій іконі виглядає тло, позолочене і пишно орнаментоване з використанням мотивів рокайлю. Дослідження цілої низки творів церковного мистецтва дозволяють датувати впливи рококо у церковному мистецтві Закарпаття останньою третиною XVIII ст.. Однак не маємо жодних документальних свідчень, які б указували на якісь роботи у храмі у цьому часі. Про те, що у цій стилістиці було виконано й інший живопис, дає підстави говорити напрестольна ікона "Коронування Марії" та живопис процесійного хреста, який (вірогідно 1830 р.) було використано для завершення іконостасу. Виходячи з вищесказаного, можемо припустити, що саме празниковий та апостольський яруси були створені у 1758 р..

Додаткові підстави вважати виконання празникового та апостольського рядів до 1820-го р. (початку спорудження кам'яного храму) дає стилістика твору та ширина цієї частини іконостасу, яка значно вужча за ширину нави сучасної церкви. Отже, різьблення було виконано для попередньої дерев'яної церкви. Як засвідчують збережені фото іконостасу (до реставрації) з церкви св. Михайла с. Шелестово, різьблення у церкві с. Туриця має надзвичайно багато спільного з принципами побудови, архітектонікою та декоративними приймами на іконостасі храму с. Шелестово. Про це свідчать не тільки колони, але також такі специфічні частини різьблення, як п'ятипелюсткова квітка над зображенням "Христа Великого Архієрея". Загалом таке припущення може бути вірним, бо 1758 та 1777 роки дають нам різницю у 20 років, що вписується у діяльність одного покоління, і дозволяє говорити про правдоподібність нашого припущення.

Після спорудження нової мурованої церкви (яку було освячено 1830-го року, про що свідчить запис на іконостасі), сюди було перенесено частину старого іконостасу. До нової церкви потрапив живопис та різьблення намісного ряду разом із декоративним різьбленням празникового та апостольського рядів. Живопис, який виконано на апостольському та празниковому ярусі, можемо приписувати до манери, яка більше притаманна для творчості закарпатських церковних художників 1830-х років. Зокрема, коли порівняємо композиції "Тайної вечері" з церкви св. Петра і Павла у с. Туриця та церкви св. Йоана Хрестителя с. Пастілки Перечинського р-ну (де живопис було виконано відомим закарпатським церковним художником Михайлом Манковичем з помічником Олександром Дуковським у 1825 р. [3, 103-104]), побачимо багато спільних рис. Це і побудова оповідного сюжету, і намагання створити реальне історичне середовище, долаючи певний схематизм попереднього часу. Отже, маємо підстави говорити, що увесь живопис празникового та апостольського рядів виконано олією для нової церкви у 1830 р. Виконання олійних зображень з орієнтацією на тогочасний вальорний живопис дуже погано узгоджується з різьбленням, яке зберігає ознаки барокової архітектоніки. З цієї причини, якщо датувати новий живопис 1830 р., то різьблення виглядає значно давнішим і не може бути датованим XIX ст.

Початку XIX століття, виходячи зі стилістики, можемо приписувати створення додаткових декоративних елементів, зокрема різьблення апостольського ярусу та дві вази, розміщення яких на боках намісного ярусу виправдали його випуски на всю ширину нави. До цього ж часу слід відносити мотиви у вигляді лаврового листка по боках іконостасу, пророчий ярус та декор завершення вівтарної перегородки. У цьому ж часі, щоб не створювати додатково хрест, у верхній частині іконостасу було встановлено процесійний хрест (який був зламаний і закріплений з тильного боку бляхою). Саме цей хрест допомагає нам вважати, що живопис мав бути створений близько 1758 р.

Щоб органічно прив'язати іконостас до нової споруди, було дещо порушено архітектоніку попереднього іконостасу, на що вказують розкреповані частини карнизу намісного ряду, які не співпадають з апостольським через додаткові вставки. Потреба підняти вище простір царських врат зумовила появу додаткового орнаменту у вигляді лаврових гілок та віночків у просторі між намісними іконами та карнизом. Цей декор надав іконостасу деяких ознак класицизму, що було притаманно для закарпатського церковного різьблення першої половини XIX ст.. Найвірогідніше, що цьому часу слід приписувати і створення царських врат, незважаючи на те, що вони є дещо рідкими у структурі орнаментики. Над різьбленням пророчого ярусу було виконано додатковий карниз, який позбавлений архітектонічної логіки, але дуже вдалий з композиційної точки зору, бо дозволив розмістити на ньому величний рослинний пагін з іконами предстоячих, які розташовано по боках хреста. Це дало можливість авторові, який займався трансформацією старого

іконостасу, закомпонувати іконостас таким чином, що він зайняв увесь простір східної стіни. Отже, можемо вважати, що остаточний варіант цього іконостасу сформувався у 1830 р.

Висновки На підставі проведених обстежень можемо виділити три етапи творення іконостасу, які не зовсім співпадають з нашим припущенням при першому візуальному огляді. Отже, перший етап слід пов'язувати з часом до 1759 р., другий – з 1759 р., і третій – 1830 р. Відповідно, розрізняємо три етапи виконання живопису – ікони намісного ярусу – "Свв. Петро і Павло", "Христос-Учитель", "Богородиця-Одигітрія" та "Св. Миколай", далі було створено ікони "Христа Великого Арієрея" (зберігся у апостольському ярусі), "Коронація Марії" (напрестольна ікона) та процесійний хрест, який було встановлено на вершині іконостасу. Останній живопис апостольського і празникового ярусів та пророчий ряд було створено у 1830 р.

З огляду на вищесказане можемо вважати іконостас своєрідним зразком історичного нашарування церковного мистецтва XVIII ст. та першої половини XIX ст. З'ясування періодів виникнення цієї пам'ятки дозволяє нам надіятися на можливу реставрацію та відновлення цього об'єкта у якійсь із історичних форм.

Література

1. Гаджега В. Додатки к истории русинов и церквей в Ужанской жупѣ/ Василь Гаджега // Науковий збірник товариства "Просвіта" в Ужгороді. – Ужгород, 1920. – С. 155-239.

2. Гаджега В. Додатки к історії русинів і руських церквей в Мараморощі (студії історично-архівні) / Василь Гаджега // Науковий збірник т-ва "Просвіта" за 1922 р. – Ужгород, 1922. – С. 140-226.

3. Сирохман М. Церкви України: Закарпаття / М. В. Сирохман. – Львів: 2000. – С. 192–193.

4. Grešlik V. Ikony 17 storočia na Výhodnom Slovensku. – Prešjv, 2002.

References

1. Hadzsega, B. (1920). Supplement to the history of Rusyns and Ruthinian Churches in Uzhanska zhupa. Scientific transactions of the "Prosvita" society in Uzhgorod. (pp. 155-239). Uzhgorod [in Ukrainian].

2. Hadzsega. B. (1922). Supplement to the history of Rusyns and the Ruthinian Churches in Maramorosh (historical and archival studies). Scientific transactions of the "Prosvita" society in Uzhgorod. (pp. 140-226). Uzhgorod [in Ukrainian].

3. Syrohman, M. (2000). Churches of Ukraine – Zakarpattia. Lviv: MC [in Ukrainian].

4. Grešlik, V. (2002). Ikony 17. storočia na Výhodnom Slovensku. Prešjv [in Slovakian].

Стаття надійшла до редакції 21.11.2016 р.

UDC 785.7 (09):78.01

Povzun Liudmila
Ph.D. in Art History, Associate Professor,
Head of Chamber Ensemble Department,
Candidate for Doctor's Degree at Music
and Music Ethnography Department of Odessa
A. V. Nezhdanova National Music Academy
al_sam@ukr.net

THE PHENOMENON OF CHAMBER ENSEMBLE PERFORMANCE: TO THE ISSUES OF PROFESSIONAL TERMINOLOGY

The purpose of the study. Within the theory of performance, methodologically studied in scientific works of E. Nazaikinskyi, V. Medushevskyi, the theory of chamber ensemble performing claims independent quality and appropriate conceptual and terminological framework. At present, there is a need for a common scientific and methodological foundation of theory and history of instrumental chamber ensemble performance, which should be based on understanding the processes of generic and species of chamber-ensemble genres and instrumental ensemble performance. The study of the problems of chamber-ensemble performance is inextricably related to questions of art-space in the ensemble subspecies, which requires expanding of conceptual and terminology according to a systematic approach to the study of the historical foundations and theoretical bases of chamber ensemble performance that transforms into a separate kind of music. **Methodology** of study consists in applying a systematic method that combines historical and theoretical approaches to the study of musicology processes of instrumental chamber ensemble genres and the art of chamber ensemble performance; hermeneutic method is used for the interpretation of concepts relating to chamber instrumental ensemble work. **Scientific novelty.** Expanding artistic interpretation of time-space, we propose an isolation of concept of instrumental ensemble performing time-space that provides different quantitative/qualitative indicators of ensemble structure, various types of communicating interactions, various acoustic and spatial conditions and the introduction of the concept of dynamotop as the process of harmonizing-balancing of simultaneous sound in different aesthetic, social-cultural and acoustic-spatial performance conditions. The proposed terminology of micro-structural, dynamic and articulation instrumental ensemble indicators extends the methodological basis of teaching and performing instrumental ensemble practice. **Conclusions.** Instrumental and ensemble performance is a system of combining personal artistic and performing intentions of each of the instrumentalists in an integrated common interpretation with the coordination of all the components of ensemble complex, which includes both direct psychological and communicative

© Povzun L., 2017

interaction of the participants – performers, as well as timbre, acoustic, dynamic properties of all instruments involved in the ensemble composition. This system includes mental sets at various levels of action: for practical playing activities, using professional skills and technology of instrumental performance, which involves long-term mental sets for living of artistic-sound image in real playing time, which involves short-term and simultaneous setting.

Keywords: chamber ensemble performance, ensemble playing, ensemble dynamics, ensemble articulation.

Повзун Людмила Іванівна, *кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри камерного ансамблю, докторант кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Неждановоі.*

Феномен камерно-ансамблевого виконавства: до питань професійної термінології

Мета дослідження. В межах теорії виконавства, що отримало методологічне обґрунтування в наукових працях Є. Назайкінського, В. Медушевського, теорія камерно-ансамблевого виконавства претендує на самостійну якість та відповідний поняттєво-термінологічний апарат. На теперішній час існує потреба у створенні загальних науково-методологічних засад теорії та історії камерного інструментально-ансамблевого виконавства, що має базуватися на осмисленні процесів родового і видового розвитку камерно-ансамблевих жанрів та інструментально-ансамблевого виконавства. Дослідження проблематики камерно-ансамблевого виконавства нерозривно пов'язано з питаннями художнього хронотопа в ансамблевих підвидах, що потребує розширення поняттєво-термінологічного апарата у відповідності до системного підходу у вивченні тих історичних засад та теоретичних підстав камерно-ансамблевого виконавства, завдяки яким воно перетворюється на окремий різновид музичного мистецтва. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні системного методу, що поєднує історичний та теоретичний музикознавчі підходи до вивчення процесів розвитку камерних інструментально-ансамблевих жанрів та мистецтва камерно-ансамблевої гри; герменевтичний метод використаний при інтерпретації понять, що стосуються камерної інструментально-ансамблевої творчості. **Наукова новизна.** Розширюючи трактування поняття художнього хронотопу, пропонуємо виокремлення поняття виконавського інструментально-ансамблевого хронотопу, що передбачає різні кількісні/якісні показники ансамблевого складу, різні типи комунікативної взаємодії, різні акустично-просторові умови, та введення поняття динамотопу як процесу узгодження-балансування спільного звучання в різних естетичних, соціокультурних, акустично-просторових умовах виконання. Запропонована термінологія мікроструктурних динамічних та артикуляційних інструментально-ансамблевих показників розширює методологічні основи педагогічної й виконавської інструментально-ансамблевої практики. **Висновки.** Інструментально-ансамблеве виконавство є системою поєднання особистісних художньо-виконавських намірів кожного з інструменталістів у цілісну спільну інтерпретацію з узгодженням всіх складових ансамблевого комплексу, який передбачає як безпосередню психологічно-комунікативну взаємодію учасників-виконавців, так і тембральні, акустичні, динамічні властивості всіх інструментів, залучених до ансамблевого складу. Дана система містить настанови різних рівнів дії: на практично-ігрову діяльність, що залучає професійні навички, технологію інструментального виконання, у якій задіяні довготривалі психологічні установки, та на проживання художньо-звукового образу у реальному ігровому часі, коли задіяні короткотривалі та симультанні установки.

Ключові слова: камерно-ансамблеве виконавство, ансамблева гра, ансамблева динаміка, ансамблева артикуляція.

Повзун Людмила Ивановна, *кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедры камерного ансамбля, докторант кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой*

Феномен камерно-ансамблевого исполнительства: к вопросам профессиональной терминологии

Цель исследования. В рамках теории исполнительства, получившего методологическое обоснование в научных трудах Е. Назайкинского, В. Медушевского, теория камерно-ансамблевого исполнительства претендует на самостоятельное качество и соответствующий понятийно-терминологический аппарат. В настоящее время существует необходимость в создании общих научно-методологических основ теории и истории камерного инструментально-ансамблевого исполнительства, базирующихся на осмыслении процессов родового и видового развития камерно-ансамблевых жанров и инструментально-ансамблевого исполнительства. Исследование проблематики камерно-ансамблевого исполнительства тесно связано с вопросами художественного хронотопа в ансамблевых подвидах, что предполагает расширение понятийно-терминологического аппарата в соответствии с системным подходом к изучению тех. исторических факторов и теоретических основ камерно-ансамблевого исполнительства, благодаря которым оно формируется в отдельную разновидность музыкального искусства. **Методология** исследования заключается в применении системного метода, объединяющего исторические и теоретические музыковедческие подходы к изучению процессов развития камерных инструментально-ансамблевых жанров и искусства камерно-ансамблевой игры; герменевтический метод использован для интерпретации понятий, касающихся камерного инструментально-ансамблевого творчества. **Научная новизна.** Расширяя трактовку понятия художественного хронотопа, предлагаем выделение понятия исполнительского инструментально-ансамблевого хронотопа, предполагающего разные количественные/качественные показатели ансамблевого состава, разные типы коммуникативного взаимодействия, разные акустически-пространственные условия исполнения, и введение понятия динамотопа как процесса согласования-балансирования совместного звучання в разных эстетических, социокультурных, пространственных условиях исполнения. Предложенная терминология микроструктурных динамических и актикуляционных инструментально-ансамблевых показателей расширяет методологические основы педагогической и исполнительской инструментально-ансамблевой практики. **Выводы.** Инструментально-ансамблевое исполнительство является системой соединения личностных художественно-исполнительских намерений каждого из инструменталистов в целостную совместную интерпретацию с согласованием всех составляющих ансамблевого комплекса, предполагающего как непосредственное психологически-коммуникативное взаимодействие участников-исполнителей, так и тембральные, акустические, динамические свойства всех инструментов ансамбля. Данная система включает установки разных уровней действия: на практически-игровую деятельность, использующую профессиональные навыки, технологию инструментального

исполнения, в котором задействованы длительные психологические установки, и на проживание художественно-звукового образа в реальном игровом времени, что задействует краткосрочные и симмультанные установки.

Ключевые слова: камерно-ансамблевое исполнительство, ансамблевая игра, ансамблевая динамика, ансамблевая артикуляция.

Timeliness of the research topic. Within the theory of performance, which had methodological ground in scientific works of E. Nazaikinskyi [4] V. Medushevskyi [3], the theory of chamber ensemble performing claims to independent quality and appropriate terminology. Research issues of chamber instrumental ensemble performance is at the intersection of solo music (technological and artistic problems on the instruments of varying specificity of sound), social and musical psychology (physical and psychological compatibility, set of attitudes to achieve a common artistic goal: to set long and simultaneous actions), musical aesthetics (harmonious sounding of different, sometimes contrasting, components of the ensemble complex), speakers (dynamic-articulating coordination of performing, ensemble and listeners spaces). Unlike solo performance, which has a long methodological basis and, accordingly, is provided by theoretical and academic disciplines in educational programs of art institutions of higher education, theoretical course "history of ensemble performance" today is not in the curriculum of students, though its necessity is periodically discussed in the scientific and methodological publications of musicologists and performers.

Review of the studies on selected issues is based on the works of Ukrainian and foreign musicologists, including: the theoretical development of the general concept of genre-style system operation (A. Sohor, L. Mazel, S. Skrebkov), research of time and space aspects of genre varieties operation (I. Barsov, M. Lobanov, N. Herasimova- Persydska, N. Shvets-Savytska), theoretical-cultural and musicological research of typology of ensemble genres (I. Polska, Yu. Sokolovskyi) and theoretical concepts for musical performance and social psychology (E. Nazaikinskyi, V. Medushevskyi, Yu. Lotman, O. Samoilenko). We can note that the analysis of scientific papers on the problems under research revealed a shortage of performing chamber ensemble genres that vary in quantitative, qualitative, communication time and space parameters.

The purpose of research. In our view, today there is an urgent need to consolidate research results and the creation of general scientific and methodological foundations of theory and history of instrumental chamber ensemble performance, which should be based on the understanding of the processes of generic and species of chamber-ensemble genres and instrumental ensemble performance, because along with the changing of historical-stylistic trends genre variety of chamber ensemble as well as ensemble complex components – aesthetic, spatial, acoustic, mise en scene, organological, articulation, dynamic and timbre transformed too. Awareness of certain distinctions in genre and style structure of instrumental ensemble areas is a way to identify artistic features of chamber ensemble works and reliability of their playing by ensemble performers.

Presentation of the main material. The issue of combining different organological and performance characteristics in common ensemble interpretation requires special synthetic training system as teaching ensemble disciplines (chamber ensemble, string quartet, piano ensemble), as many years ago, is based on practical work (training rehearsals, preparing for concerts, concert/performance competition), and only as an exception, as electives, lecture courses of teaching methodology of chamber ensemble are introduced, although the basic knowledge required by ensemble performers have been outlined by J. Mattheson in his treatise "Perfect conductor" [5].

However, besides the knowledge of structure and features of the tools of technology and performance qualities and canons combination in the ensemble (by Mattheson), there is a need for a deliberate approach to articulation and dynamic "strategy" of ensemble performance in accordance with the acoustic component of performer-listener used spaces and executive instrumental-ensemble staging.

Thus, the study of the problems of chamber-ensemble performance is inextricably related to the questions of art-space in the ensemble subspecies, which can be distinguished by the conditions of performance, quantitative and qualitative characteristics and mise en scene location.

Musical space and time are among the most fundamental categories, out of which music phenomenon does not exist: the space and the time in art is both physical and conceptual and perceptual and, according to N. Herasimova-Persydska, the focus is usually focused on the last two aspects, the problem of physical space relationship and time-space remains little studied [1, p. 54-55].

Scientific novelty. Within the musical performance physical space is an area of artistic play-space that allows us to talk about the concept separation of instrumental ensemble performing time-space. And as each genre kind of chamber-instrumental ensemble has purely external spatial and physical parameters (volume of the sound field, acoustics echo, sound absorption, reverberation time) and space-time artistic properties (number of members, timbre quality tools), concept of instrumental ensemble performing time-space can be defined as a combination of spatial and physical action of artists in the artistic space-time of musical work for a few actors.

The concept has caused a wider interpretation of the performing space and the possibility of differentiation of model-performing ensemble and ensemble-listening spaces. The concept of the performing ensemble space, providing different quantitative/qualitative indicators of ensemble, various types of interactive communication, various acoustic and spatial conditions allow, in turn, to separate the concept of performing – ensemble staging, as the union of a set of artists and musical instruments in solving common problems artists to create a work of art.

Various performing ensemble stage settings historically developed in performing practice, fix the semantic foundations of chamber-instrumental genre varieties: duo violin/viola/cello and piano audio-visualized in "horizontal projection; duo flute/oboe/ clarinet/ bassoon and piano blends more naturally in the "diagonal projection"; four-hand clavier duo focuses on models “solo-second”, two-piano ensemble emphasizes the role of functional-equivalence roles of performers; location of performers in the piano trio/quartet creates optimal conditions for Synchro-correction within the "zone of performance" and timbre, dynamic merger within "listening area"; "disconnected" semicircle string in the Piano Quintet "concert" sound presentation in the listening space, as opposed to "closed" semicircles of string quartets that plays “chamber” communication orientation in partner performing space.

Expanding the understanding of the concept of performance art-space, we propose to introduce the concept of dynamic space (dynamotop) as the process of combining and balancing of all the instruments of the ensemble according to the strength of sound in a variety of aesthetic, social and cultural, acoustically-spatial terms of performance, which is a mobile index caused by acoustic-spatial indices of performing space, timbre ensemble composition and quantitative structure of ensemble staging.

Thus, in addition to time and space (synchronicity of sound) in ensemble playing dynamic and space (dynamotopic) (sound volume balance) task appear, depending on:

- spatial component, in which the performance is carried out (chamber, outdoor events, concert);
- timbre composition – timbre-homogeneous, heterogeneous-tone compositions (which respectively have different or similar audio capabilities in different textures);
- quantitative component – natural sound volume aspect that creates aggregate instrumental sonority;
- staging location (ear control capabilities of sounding instruments ensemble in artistic interaction with their own play).

Determining the emotional dynamic of each ensemble instrument takes place in constant awareness of functionally important role of a particular party in the general content of the work: each artist presents his own level of instrumental dynamics in the ensemble texture and guides/adjusts it in further evolution of the work. Continuing the dynamic range, which cannot be determined by quantitative indicators, we introduce term clarifying terms/signs:

- general interpretive dynamics (according to the author's intention);
- personal and instrumental dynamics (due to technology and performance features and organological qualities);
- inter-instrumental dynamics (sound-dynamic balancing aesthetic within the sound of the main – secondary);
- acoustic-spatial dynamics (correction of dynamic sound under acoustic-spatial conditions of performance).

Performing work in the ensemble is defined by the combination of independent individual instrumental voices and aimed at harmonizing of conscious complex of musical ensemble interaction to achieve the artistic integrity of the performance. The variety differs both as quantitative and qualitative structure of the ensemble, which is based on a combination of different timbre, register and organological qualities. Creative personality, their temperament and performing opportunities differ too. In the instrumental ensemble, performing personality is a subject to the requirements of general harmony, and as if sacrificed to the higher purposes of collective work and, at the same time is included into the more significant artistic level, appearing already in new capacity.

Multi-level nature of instrumental interaction, performing communication requires coordination of all components ensemble artistic whole. The process of performing ensemble, “joining the musical image” naturally absorbs timbre, articulation sound pronouncing quality that harmonizes articulation performance of ensemble textures.

Thus, the concepts and terminology of microstructural differentiation are necessary for articulation area that as a collectively-invoice system (ensemble texture) comprises:

- performing instrumental articulation (due to the way of sound);
- inter-instrumental articulation (pronunciation, intonation coordination tool with different specificity of sound);
- interpretation and artistic articulation (combination of identical or comprehensive stroke texture in the ensemble);
- adapted ensemble articulation (in the works, which include the possibility of alternative participation of instruments).

Quantitative and qualitative distinction in genre varieties of chamber ensemble need adjustment of aesthetic standards of sound, harmonization of psychological and communicative sphere as each ensemble compositions in each performing situations, based on quantitative parameters and tone-acoustic properties inherent in certain artistic and aesthetic criteria (tempo, dynamics, articulation, choice of repertoire), figurative sphere and even the purely material and physical performance.

Abovementioned leads to the conclusion that the traditional typology of genres of chamber ensemble under quantitative and qualitative – timbre-organological – parameters encounter a significant number of executive genre varieties that do not fit in quantitative and qualitative format and are independent subsystems with certain functional differences, including: genre of piano ensemble, in turn differentiated into four-, six eight-hand on one instrument and two-, three, four-, five-hand ensemble, piano trio genre comes from the

baroque trio sonatas. Thus, there is genetically inherent ability in it to mobility of organological structure: piano, violin, cello, piano, violin, viola, piano, viola, cello, piano, violin, clarinet, piano, clarinet, viola and many other instrumental combinations of basic functions piano, a genre of piano quartet emerged in classicist era as a replacement for one of the voices and string quartet provided classical composition instruments – violin, viola, cello, piano. During development of genre the composition transformed by the introduction of a brass instrument specific, but quantitative variation of organological structure is more limited than in the piano trio; piano quintet genre, appearing in the works of Viennese classics in traditional piano-violin part-violin-viola-cello, entered the intensive development in the romantic period, which is even called the "era of quintet." In this part, the piano often served as orchestra "substitute", thus creating opportunities for artistic and dynamic comparison of two instrumental groups – piano and string quartet. The instrumental composition was historically stable, although at present there are some foreign instrumental intervention; septet genres of piano, piano sextet and big structures are quite rare in composers and performers practice that is probably connected with the personal-communication features without significant amount of artists of conductor leadership, and the acoustic-spatial properties of large instrumental combinations.

We have reviewed only a small part of performing chamber of ensemble genre varieties that have expressed their historic sustainability and continue to be in demand in musical practice. They have different ways of creating historical genre structure, selection and crystallization of instrumental means. They have their own, different from other structures, staging performing, organological features, specific functions, communicative ensemble interaction and semantic focus of the work.

Thus, for the evaluation of ensemble in unity of indissoluble components of artistic expression there is a necessary condition – hearing-mental activity of each ensemble partners, carried out in the artistic action parallelism at different levels of thinking, a certain "split mentality" of actor, captured by the expression of passion and at the same time removed from the latter in rationalist self-evaluation of "affect play".

For each of the ensemble performers natural may be as a direct auditory control over the execution-intonation of partners and expressive intonation of his own party in the unity with all the parties and the awareness of personal meaning, tone and mental intoning of further sound as the action of ahead thinking in the comprehension of the musical work performed.

This understanding is consistent with Lotman's findings regarding performance human behavior, which is one of organic needs of the human psyche and one of the most important means of mastering different life situations. The play involves the implementation of a special – "performance" – behavior, but the simultaneous implementation (not successive change in time) of practical and conventional behavior [2, 71]. The art of the performance lies in mastering the skills of two-dimensional behavior. Any shift from it – to one-dimensional "serious" or one-dimensional "conditional" type of behavior – violates its specifics. An example of such behavior is quite common stories about dressed mask that becomes its essence [2, 72].

Thus, the instrumental ensemble performance includes a combination of real time and space performance behavior, which is a reproduction of a combination of regular and random processes. Moreover, under the concept of Lotman, this behavior is the artistic model that provides pragmatic synthesis of natural and artificial-conventional ways of self-realization that is opposite behavior types that exist simultaneously and deepen each other. Yu. Lotman defines the fundamental difference between them: the art of the performance is not applied in everyday terms. The performance is a mastery of skills, training in conventional situations; art – the mastery of the world (modeling world) in the conventional situation. Game – "like work" and art – "like life" [2, 78].

Conclusions. Therefore, performing on a musical instrument is "performance art" because it contains instructions of different levels of action: the practical performance activities, involving professional skills, technology of instrumental performance, which involve long-term mental sets and living of artistic sound image in real playing time, when short-term simultaneous sets are involved. The possibility of performance set change requires prior careful analysis and study of the works performed, which will allow by changing the interpretation of one part replace it with another identical artistically without compromising artistic and holistic interpretation of ensemble work.

All of the above leads to the conclusion that the ensemble music is a special system, combining personal artistic and performing intentions of each of the instrumentalists in an integrated common interpretation of the agreement of all the components of an ensemble complex, which includes both direct psychological and communicative interaction of the participants, performers and timbre, acoustic, dynamical properties of all instruments involved in the ensemble composition.

Art of ensemble performance consists in ensemble harmony (artistic and dynamic, timbre, articulation and tempo-rhythm) not according to formal characteristics, but only for the artistic and aesthetic and semantic features. The main criterion for such a measure is meaningful understanding of its roles in any given moment of music development. Introduction to professional circulation of the proposed terms of dynamic and articulation micro structural instrumental ensemble parameters, in our view, significantly expands the methodological basis of teaching and performing instrumental ensemble practice and enriches the conceptual framework of the ensemble performance.

Література

1. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи / Н. Герасимова-Персидская // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сборник статей ; [сост. Л. И. Дыс]. – К : Музична Україна, 1989. – С. 54–64.
2. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман : Статьи. Заметки. Выступления (1962 – 1993) ; [ред. О. Н. Нечипоренко, Н. Г. Николаюк]. – С-Пб : Искусство, 2005. – 704 с., ил.
3. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 256 с.
4. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия : Исследование / Е. Назайкинский ; [ред. Н. Беспалова]. – М. : Музыка, 1972. – 384 с.
5. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. – Hamburg:. C. Herold, 1739 / J. Mattheson, Faksimile. – Nachdruk. Hrsg. Von Margarete Reimann. – Kassel, Barenreiter, 1991. – 5. Aufl. – 485 s.

References

1. Gerasimova-Persidskaya, N. (1989) Exit to new principles of spatial-time organization of music in critical époques. Musical thinking: essence, categories, aspects of study: collections of articles. L.I. Dys. (Ed.). Kyiv: Muzichna Ukraïna [in Ukrainian].
2. Lotman, Yu. (2005). The structure of the artistic text / Lotman: Article. Notes. Performance (1962 – 1993). O. N. Nechiporenko, N. G. Nikolayuk. ([Ed.). Sankt-Peterburg : Iskusstvo [in Russian] .
3. Medushevskiy, V. (1976). On regularities and means of music artistic impact. Moskva : Muzyka [in Russian].
4. Nazaykinskiy, Ye. V. (1972). On psychology of musical perception: Investigation (Ed. N. Bespalova). Moskva : Muzyka [in Russian].
5. Mattheson, J. (1991). Der vollkommene Capellmeister. – Hamburg:. C. Herold, 1739 / J. Mattheson, Faksimile. Nachdruk. Hrsg. Von Margarete Reimann. Kassel, Barenreiter, 485.

Стаття надійшла до редакції 31.01.2017 р.

UDC 78.071.1(477)(092)

Synkevych Natalia
PhD in Arts, associate professor of the
Department of Methodology of Music Education
and Conducting, the Institute of Music Art,
Drohobych State Pedagogic University
named after Ivan Franko
synkewych@mail.ru

CULTURAL FIGURES OF LEV TURKEVYCH AND YEVHEN-OREST SADOVSKYI IN THE CONTEXT OF FUNCTIONING OF UKRAINIAN CHORAL ART IN THE WESTERN DIASPORA

The purpose of the article is to analyze the beginnings of creative work of Ukrainian conductors Lev Turkevych and Yevhen-Orest Sadovskyi and their choir guidance in Ukraine, in "displaced people camps" of the Western Europe and in emigration to North America. Their contribution to international recognition of the world known male choir "Vatra" and more detailed study of their conducting activities overseas need to be outlined. Research **methodology** is based on the use of such techniques as system analysis and comparative studies. An attempt to reveal conditions of creative personality formation and to study characteristic features of their artistic achievements has been made. We have tried to compare methods of their work with choirs and individual performing styles on different stages of creativity, both individually and in tight cooperation that led to the success of the Ukrainian choral art in diaspora. The article also deals with psychological differences of the artists, which root from their genealogy, vital circumstances, educational levels, mastering specialty, concomitant ways of artistic self-expression etc. **Scientific innovation** of the article lies in the fact that comparative approach to the foreign Ukrainian choral art activists was used for the first time with the purpose to identify historical, socio-cultural and psychological fundaments of their work for the benefit of their native culture. **Conclusions.** Lev Turkevych and Yevhen-Orest Sadovskyi descended from priests' families that had distinguished artistic inclinations. However, L. Turkevych gained substantial professional education and Ye.-O. Sadowskyi was more surrounded by theatrical environment, which accordingly had an impact on his conducting skills. Both artists, though L. Turkevych to greater extent, contributed to the successful performances of the choir "Vatra" in the Western Europe in 1946 –1949 years. They conducted church and secular choirs, performed theatre and stage productions, worked with young people, were involved in publishing. L. Turkevych also gained fame as a symphonic conductor. Thus, the two representatives of the Ukrainian choral art in diaspora contributed to its development, function and successful promotion in the world.

Keywords: conductor, choir, repertoire, tour, concert, diaspora.

Синкевич Наталія Тадеївна, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка*

Мистецькі постаті Лева Туркевича та Євгена-Ореста Садовського в контексті функціонування українського хорового мистецтва в західній діаспорі

Мета роботи – проаналізувати витоки творчої праці диригентів, керівництво хорами на батьківщині, в "таборах переміщених осіб" у Західній Європі та після переїзду до Північної Америки; дослідити їх внесок у справу міжнародного визнання прославленого чоловічого хору "Ватра"; детально висвітлити диригентську та інші види

© Synkevych N., 2017

діяльності за океаном. **Методологія** дослідження спирається на використання таких методів, як системний та компаративний аналіз, зокрема для розкриття умов формування творчих особистостей, особливостей їхніх мистецьких досягнень, для порівняння праці з хоровими колективами та індивідуальних виконавських стилів на різних етапах як самостійної діяльності, так і в тісному взаємозв'язку з українською хоровою справою у діаспорі. Стаття торкається і психологічних особливостей артистів, зумовлених генеалогією, життєвими обставинами, рівнем освіченості, опанування фахом, способами мистецького самовираження тощо. **Наукова новизна** полягає у вперше застосованому компаративістському підході до діяльності діячів українського хорового мистецтва зарубіжжя, у спробі виявлення історичних, соціокультурних і психологічних засад їхньої праці на благо рідної культури. **Висновки.** Лев Туркевич і Євген-Орест Садовський походили зі священичих родин, що здавна вирізнялися мистецькими нахилами. Проте Л. Туркевич здобув ґрунтовну фахову освіту, а Є.-О. Садовський більше був пов'язаний з театральним середовищем, що позначилося на їх диригентській майстерності. Вони диригували як церковними, так і світськими хорами, а також здійснювали театрально-сценічні постановки, працювали з молоддю, займалися видавничою справою. Щоправда, Л. Туркевич здобув також славу як симфонічний диригент. Як представники українського хорового мистецтва в діаспорі вони вплинули на його розвиток, вдале функціонування та міжнародне визнання.

Ключові слова: диригент, хор, репертуар, турне, концерт, діаспора.

Синкевич Наталия Тадеевна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Дрогобычского государственного педагогического университета им. Ивана Франко*

Художественные фигуры Льва Туркевича и Евгения-Ореста Садовского в контексте функционирования украинского хорового искусства в западной диаспоре

Цель работы – проанализировать истоки творческого труда дирижеров, их руководство хорами на родине, в "лагерях перемещенных лиц" в Западной Европе и после переезда в Северную Америку; выяснить их вклад в международное признание прославленного мужского хора "Ватра"; исследовать дирижерскую и другие виды деятельности за океаном. **Методология** исследования базируется на использовании таких методов, как системный и компаративный анализ, в частности для раскрытия условий формирования творческих личностей, особенностей их художественных достижений, для сравнения работы с хоровыми коллективами и индивидуальных исполнительских стилей на разных этапах деятельности, протекавшей как самостоятельно, так и в тесной взаимосвязи, что способствовало успеху украинского хорового дела в диаспоре. Статья касается и психологических различий артистов, вытекающих из генеалогии, жизненных обстоятельств, уровня образованности, освоения специальности, способов художественного самовыражения и т.д. **Научная новизна** заключается в впервые использованном компаративистском подходе к деятельности деятелей украинского хорового искусства зарубежья, в попытке выявления исторических, социокультурных и психологических основ их труда на благо национальной культуры. **Выводы.** Лев Туркевич и Евгений-Орест Садовский происходили из семей священников, отличались художественными наклонностями. Однако Л. Туркевич получил основательное профессиональное образование, а Е.-О. Садовский больше был связан с театральной средой, что отразилось на дирижерском мастерстве. Они способствовали успешным выступлениям хора "Ватра" в странах Западной Европы в течение 1946-1949 годов. Они дирижировали как церковными, так и светскими хорами, а также осуществляли театрально-сценические постановки, работали с молодежью, занимались издательским делом. Л. Туркевич прославился также как симфонический дирижер. Таким образом, оба представителя украинской музыки диаспоры привели к развитию, удачному функционированию и пропаганде хорового национального искусства в мире.

Ключевые слова: дирижер, хор, репертуар, турне, концерт, диаспора.

Lev Turkevych (1901–1961) – opera, orchestra and choral conductor, teacher, pianist, accompanist, cellist, musicologist, composer and arranger, and organizer of musical life. Yevhen-Orest Sadowskyi (1913 – 2014) – choral conductor, actor, singer, teacher, composer, musical and public figure. Despite the difference in age, lives of both artists intersected and for some time proceeded in parallel: first in national, political and socio-cultural circumstances of Galicia until 1944 and then – in exile overseas.

Actuality of the topic is caused by the lack of musicological studies of their contribution to choral singing of the Ukrainian diaspora. However, if there is an article about Ye.-O. Sadovskiy written by H. Karas, there is no sufficient information about L. Turkevych, except for the book written by L. Levytska and I. Bodrevych and few sporadic references in the monography "Music Culture of the Ukrainian Diaspora in the World Timespace of the Twentieth century" edited by H. Karas. The purpose of the article is to analyze and compare creative activities, origin, education, choir management style, conducting manner, choral and publishing work of L. Turkevych and Ye.-O. Sadowskyi.

L. Turkevych was born in a family of a priest-catechist rev.Ivan, which was known for its musicality, in the town of Brody. From early childhood, the boy was gifted with perfect hearing. He sang in the church choir of St. George Cathedral in Lviv and the choir of St. Barbara church in Vienna, both managed by his father. At the same time, along with the other children of the family he was well acquainted with folk rituals, customs and songs.

Lev got good education: Ukrainian Academic Gymnasium and Higher Music Institute named after M. Lysenko (piano class of M. Krynytska) [5, 402], Lviv Conservatoire named after Karol Szymanowskyi (class of Professor. M. Soltys), Music Academy in Vienna (musicology and composition, class of Professor J. Marx; piano, class of Professor F. Virer) [7, 300] and the University of Vienna (philosophical and mathematical faculties).

Ye.-O. Sadowskiy was born in the village of Ripniv in Lviv region in the family of a priest rev.Ivan. He graduated from public school, then studied at Zolochiv school. While studying in the fifth grade he conducted the gymnasium choir and studied the violin. The gifted youth participated in all amateur theatrical plays performed by the pupils of the gymnasium. He always helped the nuns of the Congregation of St. Basil the Great at the orphanage, preparing children for various occasions. He had a nice voice (lyric tenor) and sang with cantors during liturgies.

At the age of twenty Yevhen-Orest applied his acting inclinations in a theatrical troupe, known as the Theatre named after M. Sadowskyi. For several years, he worked in the theatre named after I. Tobilevych. Later he moved to Yosyp Stadnyk's theatre, where he combined actor's work and practiced solo and choral parts with the cast. During the occupation of Galicia by "liberators" in September 1939, the young artist was working in Ivan Franko Theatre in Stanislav as a choirmaster. Besides he taught music and singing in two schools. He was an alternate conductor in Hutsul Song and Dance Ensemble headed by Y. Barnych [9] and led the choir in the military unit.

L. Turkevych started his conducting job with the choirs "Lvivskyi Boyan" and "Banduryst" in the interwar L'viv. His performances were reviewed by V. Domet-Sadowskyi and S. Lyudkevych, the responses were very positive. V. Barvinskyi called L. Turkevych "the best conductor of the time" [10, 34]. L. Turkevych also organized a men's choir called "shistnadtsiatka" or "hex", which concerted in Galicia. The raised funds were donated to Ukrainian political prisoners and disabled people. Together with other two members of the choir he collected folk songs (in chorus processing of M. Leontovych, G.Verykivskyi and K. Stetsenko) which were illegally transferred from over the Dnieper and published with the signature MUTUM in the series "Improvised Library of Bandura Player".

From 1941 L. Turkevych was appointed as a leading conductor of the Lviv Opera. According to V. Vytvytskiy, the Opera brilliantly progressed under the leadership of director and conductor V. Blavatskiy and L. Turkevich. In particular, there was an impressive performance of T. Shevchenko's "Kavkaz" by the combined opera choirs and symphony orchestra under the direction of L. Turkevych in 1943. Earlier in Lviv there was "Song Festival" – a competition of choirs of Galicia. L. Turkevych joined the jury, and the next day he conducted all the contesting choirs in the theatre at the gala concert in Stryiskyi Park. During this period, he wrote a lot of music: secular (including choral arrangement of folklore) and liturgical (Liturgy for male choir, Requiem, liturgical and spiritual songs).

In 1944 because of the threat of the Soviet occupation, the majority of intelligence moved to the West. During the "camp period" of emigration L. Turkevych continued his work as a conductor in St. Stephen's Cathedral in Vienna. He conducted specially organized mixed choir at the funeral Mass after Metropolitan A. Sheptytsky. For a certain period he leaded the choir of St. Barbara Cathedral. In the Bolshevik prisoner camp "Brook" he was obliged to organize a choir of prisoners and to conduct a concert in army celebration [6, 258]. It helped in his release after which he led the choir named after Koshitz in Fillas (Carinthia).

In 1944 Ye.-O. Sadowskyi turned up in Sambir, where he organized a chorus of fugitive actors, which concerted in Galicia. Having moved to Innsbruck (Austria), he took private vocal classes. Then he worked as a cantor and conductor in St. Andrey Brotherhood, led at first mixed, and later male choirs. With this choir he sang Liturgies, in the church and gave concerts in many "displaced people camps".

Ye.-O. Sadowskyi soon became one of the founders of the new choir named "Dumka". M. Struk became the conductor. At the end of 1945 this choir was transported to the city of Bregenz. The singers exceeded their conductor in musical training, which led to a conflict that ended in court. The court authorized the Board of the choir to find a new conductor. L. Turkevych was appointed, and his choir named after Koshitz joined the new collective. Ye.-O. Sadowskyi became alternate conductor and soloist tenor. Thus, in August of 1946 the choir "Vatra" appeared.

In the absence of Professor Turkevych Ye.-O.Sadowskyi led the first performance of the reorganized choir. It was the participation in the Ukrainian Mass in Bregenz "to step with God's blessing on a new path of their activity" [6, 191]. And it really was a very successful way on the basis of painstaking work. In difficult camp conditions L. Turkevych conducted auditions daily for 6 – 7 hours training the collective and individual singers. His commitment, good voices of the choristers soon enabled tour arrangement.

"Vatra" triumphantly toured in Austria, Germany and Switzerland, receiving rewarding reviews from professional critics. During 1946 – 1949 the choir gave 240 concerts, performing in numerous Ukrainian and international events.

Reviewers from the German and Ukrainian media wrote about singing perfection of the dressed in folk costumes singers and artistic integrity of the team, who attentively followed the guidelines of their "beloved and humble" conductor. Every concert began with the song of M. Haivoronskyi "Za Ukrayinu, za Narid Sviy" ("For the homeland, for its people"), which became the anthem of the chorus. The repertoire of "Vatra" during the European tour amounted to 103 songs, 31 of which were liturgical songs, 23 folk songs, 31 piece of Ukrainian authors and 18 pieces of foreign authors (in the originals) [6, 246].

L. Turkevych earned the titles of a "large format conductor", "idealistic leader", "insightful artist" who had "the ability to revive" the scores due to his own "elastic conducting manner" [6, 252-253]. According to Professor Werner from Salzburg, "training provided to the choir by its leader reaches virtuosity". The Choir was seen as a "sound body" with a "distinct national face", reaching the "depth of peoples' souls", "the art of the ancestors" [6, 253]. Its singing was distinguished by "brilliant discipline", "orchestral effects", "expressive and well understood pronunciation", "supernatural capabilities", "instrumental voice conducting" [6, 210].

A memoire of one of the "Vatra" soloists Dr. V. Bodnar sheds light on L. Turkevych's conducting manner. He wrote that artist "did not like cheap effects and performed songs according to the intention of the composer. Each note had to be sung precisely because he did not like "smaruvannya" ("smearing"). He conducted with all fingers and did not "sway". Each finger had its task in conducting: piano, forte, crescendo or de-crescendo. He loved discipline, was tactful and considerate. First, they thoroughly studied the part, later followed interpretation and implementation of the nuances of each song" [1, 308].

At that time Ye.-O. Sadowskyi, along with acting in "Vatra" as soloist tenor and alternate conductor led the choir "Surma" in Landek. He accompanied liturgies in churches, participated in local theatre productions. In 1949, when L. Turkevych left with the part of the choir members to Canada, Ye.-O. Sadowskyi continued to conduct "Vatra" himself. The collective toured Switzerland, some cities in Germany and Austria.

In Ye.-O. Sadowskyi's autobiography there is a professor Hasslinger's review on the choir performance in "Mozarteum" – the world famous Vienna Concert Hall: "Vatra" with their vocal material and in particular tenors should be placed in the first row of similar ensembles. All these choral pieces with sharp dynamic profiling, with all the nuances of tenor tone technique in the most possible highest position, and the lowest depths of bass, pianissimo and fortissimo – this is the effect, which could be reached by the choir "Vatra" here in the great hall of the Mozarteum" [5, 244].

The newspaper "Svoboda" ("Freedom") published an article, which stated: "The choir was somewhat weakened because of departure of the conductor L. Turkevych and several soloists overseas. It seemed that the success of the glorious choir was over. However, the exemplary discipline and concordance of the choristers and dedicated labor of the outstanding conductor were too obvious, so the choir didn't suffer much" [6, 99]. L. Levytska, the author of books about L. Turkevich, noted that Sadowskyi led his artists "in a fair and solid way" [6, 99].

While living in Canada in 1949, L. Turkevych attempted to revive "Vatra" with the help of Ye.-O. Sadowskyi, who also moved abroad. However, the objective difficulties caused the termination of the choir.

Celebrating the 60th anniversary of the Ukrainian settlement in Canada witnessed L. Turkevich's great skill. He orchestrated and interpreted in front of the numerous audience a song "Za Tebe, Ukrayino" ("For you, Ukraine") written by S.Lyudkevych and dedicated to emigrants; the Canadian anthem and scenes from the opera "Zaporozhets za Dunayem" ("Zaporozhets beyond the Danube") written by P. Gulak-Artemovskiy, conducting orchestra, singers, soloists and choir. Founded by L. Turkevych "Ukrainian Theatre" successfully operated in Toronto.

The conductor was invited to events organized by various Ukrainian associations. In particular, he led the male choir of the Ukrainian Youth Union "Prometey" ("Prometheus") and a children's choir. During six years he cooperated with a female choir "Chaika" ("Seagull") guided by Women's Section of the League for the Liberation of Ukraine. The repertoire of the choirs consisted of songs of various kinds. Arrangements made by the professor were distinguished by mastery and preservation of the national character of songs, such as filling melodies with counterpoints or imitations and enrichment by courses of other voices. The distinguishing feature of L. Turkevych's was constant extension of repertoire, studying the works of Ukrainian composers of the new generation – B. Liatoshynsky, K. Dankevych, A. Shtoharenko etc. [6, 51].

In 1952, he initiated establishment of Music Institute named after M. Lysenko, where L. Turkevych taught piano and vocals. All his socio-organizational and educational work was aimed primarily at education of the Ukrainian youth of diaspora. Being conscious of moral and educational values of the national church ceremony, he made a musicological research on liturgical singing.

L. Turkevych also found time to work with his church mixed choir at the Church of Mother of God of Perpetual Help in Toronto. For this purpose he composed arrangements for numerous liturgical and paraliturgical songs. Singing culture and complex polyphonic repertoire attracted not only parishioners, but also representatives of other confessions. It was called "Proslavnyy choir" ("Orthodox Choir") and received cordial invitations to performances.

In 1957 L. Turkevych supervised and conducted A. Vakhnyanyn's opera "Kupalo" with Toronto orchestra, choir, soloists M. Hoshuliak, and M. Holynskyi. Vocal-symphonic concert of Ukrainian music with a great number of participants led by L.Turkevych in 1959 (male choir "Prometey" ("Prometheus"), women choir "Chaika" ("Seagull") and "Arfa" ("Harp") earned favorable reviews in the Toronto press. Resonant artistic events were vocal-symphonic concerts guided by L. Turkevych in the first half of 1961 – dedicated to the Celebrations of Reunion of Ukraine; Concert on the occasion of the 100th anniversary of Taras Shevchenko's Death and the Ukrainian traditional meeting of Canada and America, dedicated to the anniversary of Shevchenko. At all the concerts along with the Canadian anthem, the anthem of Ukraine was heard.

Unfortunately, in the prime of his life at the age of 61 terminal illness led to the premature death of the famous conductor in November 1961.

In 1951, Ye.-O.Sadowskyi was appointed to a position of clerk-conductor of the Ukrainian Catholic Church of St. Yosafat in. Parma (United States). Since then he was in charge of musical and social life in Cleveland and Parma for several decades. He first conducted church choir, and then in 1955 he organized a secular choir named of "Dnipro". In 1962 women joined the choir and in 1968 it was extended by a small symphony orchestra [3, 3]. Ye.-O. Sadowskyi led the choir until 1987. They had concerts in America and Canada, in the halls of many universities, on television and at various national holidays. YE.-O. Sadowskyi began to compose while living in Cleveland. His pieces, spiritual as well as secular, quickly gained popularity among emigrants. Some songs like "De Hory Karpaty" ("Where the Carpathian Mountains") became so-called emblems of the choir "Dnipro".

In June 1964, at the inauguration of the monument to Taras Shevchenko in Washington mixed choir "Dnipro" under the direction of Ye.-O.Sadowskyi performed the Prayer from the cantata-symphony "Kavkaz" ("Caucasus") written by S.Lyudkevych, cantata "To Shevchenko" written by K. Stetsenko and "In Honor of the 50th Anniversary of Shevchenko" written by M. Lysenko [5, 184]. Besides, the choir "Dnipro" participated in such events as the Jubilee Concert in Honor of M. Lysenko (1963), the International Exhibition EXPO-67 in Montreal (1967), the Concert dedicated to the 50th anniversary of the UPR in Carnegie Hall in Pittsburgh

(1968), the 80th Anniversary of the Patriarch Yosyp Slipyi in Pittsburgh (1972), Concert on the Occasion of the Statehood of Ukraine, the Academy in Honor of Simon Petlura and others. [5, 231].

The repertoire of the choir "Dnipro" mostly consists of Ukrainian classical and choral music, written by Ukrainian composers in the second half of the twentieth century: A. Hnatyshyn, I. Shamo, Ye. Kozak, G. Veryovka and Ye.-O. Sadowski [4, 109].

According to H. Karas, the individual style of Ye.-O.Sadowski was marked by good contact with chorus and full control over it, lively temperament, usage of expressive elements, theatrical effects, energetic gestures, understandable movements, confident hand and organizational skills [4, 109]. These features of Ye.-O. Sadowskyi's conducting manner were complemented by a famous Ukrainian conductor and composer A. Hnatyshyn from Vienna. In 1970 he visited the United States and, among other things, he described his visit to Cleveland where he attended the rehearsal of the choir "Dnipro". According to A. Hnatyshyn, "the choir "Dnipro" was a well harmonized and disciplined unit with beautiful voices, full of expression and strength. The conductor himself is a very energetic person. With all the muscles of his body he draws the very best from the choir. Orchestra if supplemented with additional instruments and given more practice, would be able to create with the chorus a respectable vocal and instrumental chapel" [2, 152].

Important aspect of Ye.-O. Sadowskyi's overseas activity was his work with children at the school of St. Yosafat in Parma. Teaching them to sing and play musical instruments, he staged pieces written by diaspora composers, as well as M. Lysenko's opera "Koza Dereza" ("Goat Dereza"). They gave yearly concerts performed by the school choir and orchestra, which involved up to 200 children.

In the spring of 1988, when the world celebrated the 1000th Anniversary of the Baptism of Rus-Ukraine, the choir "Dnipro" with Ye-O. Sadowskyi visited ceremonial celebration in the Diocese of St. Yosafat in Parma. On this occasion he composed the pieces "Molytva za Ukrayinu" ("Prayer for Ukraine"), "Kyivski Dzvony" ("Kyiv Bells") and "Slavsia na viky" ("Glory for Ever") [5, 209 – 210].

During his musical and social work Ye.-O. Sadowskyi received awards for the 60th Anniversary and the 40th Anniversary of work, which were marked in 1973. Home Plast Board in New York and the choir "Dnipro" awarded him with honorary diplomas and he received a medal of St. Archangel Michael from the Main Board of the Brotherhood Division at the 13th Land Congress in Cleveland. For the work in the church he was awarded a medal "For Church and Pope".

Publication of Ye.-O. Sadowskyi's vocal and choral works were carried out in three copyright editions in 1973, 1990 and 2002. The composer included to the latter more than eighty vocal and choral pieces written in different periods of his creative work. In 1996 in the USA there was published an autobiographical book "The Life and Work of Orest-Yevhen Sadovskiy" Along with stories and memories, covering the period from his birth to the 80th anniversary of the artist, the book contains quotes and articles from periodicals, reviews of famous musicians conductors, politicians and clerics.

Ye.-O. Sadowskyi lived to be recognized in his distant homeland – Ukraine: in 1997 at the Ukrainian Contest in Kyiv he received an award for his song "Vstavay, Ukrayino" ("Raise, Ukraine") for male choir accompanied by the piano. In 2000 he was nominated by Pope Paul II as a Knight of St. Gregory Order. After Ukraine gained its independence, the artist was lucky to visit his Motherland. Thus, he celebrated his 90th anniversary in 2003 in Lviv by a Concert, featuring top collectives of Lviv [4, 113]. The fate bestowed Ye.-O. Sadowskyi with long age. He passed away at 102 years of age – in early August 2014.

Conclusions. Skipping great merits of L. Turkevych before his emigration (they require special coverage), it should be emphasized that both conductors carried out the mission of promotion of Ukraine among foreigners. That is why their work was so multifaceted. Descendants from priestly families, highly spiritual and gifted people, paid much attention and applied a lot of creative efforts in the field of liturgical choral art. They took care of young Ukrainians abroad, actively worked with children, brought them to the achievements of national musical culture. These are the common features of these creative silhouettes.

The differences lie in the educational basis and in individual psychological traits. It can be seen from the reviews of the concerts, where the achievements of Ye.-O. Sadowskyi are described in common phrases and the lines about L. Turkevych are abounding with epithets of praise and admiration. Statements about L. Turkevych's manner of conducting give an idea on higher skill level, whereas Ye.-O. Sadowskyi is characterized in more restrained tone. The repertoire of the choir also reflects the professional level of the conductors. L. Turkevych's programs contain a great number of complex pieces by foreign composers in original languages and modern Ukrainian composers (Liatoshynskyi, Dankevych et al.); Ye.-O. Sadowskyi's programs were dominated by Ukrainian classics and his own compositions. Reading about L. Turkevych as a modest and at the same time beloved leader we can see that this inborn modesty had been expressed in his publishing work (he published rare works of other Ukrainian authors and his own pieces remained in manuscripts as well as his Musicological studies). That is why he did not win any awards. Meanwhile Ye.-O. Sadowskyi immortalized himself in the autobiography and three collections of his own songs and arrangements, among which there are works of varying quality. Unfortunately, his illness and premature death in the prime of work and recognition is the reason of insufficient information about L. Turkevych. His figure was named by Y. Hoshuliak's wife, Mrs. Martha a "tragic" one. He never presented himself to the fore, nor collected any newspaper clippings. It is good that other people did this, in particular L. Levitska and I. Bodrevych, who published the book "Life and Work of L. Turkevych", containing memories of different artists about the outstanding Ukrainian conductor.

Література

1. Боднар В. Спогад з нагоди 40-ліття хору "Ватра" / В. Боднар // З моїх життєвих доріг. – Львів-Парма, 1999. – С. 307–310.
2. Гнатишин А. Враження з побуту в Америці / А. Гнатишин // Диригент і композитор Андрій Гнатишин: Матеріали до біографії [ред. Т. Данник]. – Відень, 1994. – С. 144–160.
3. Захарків І. Сорок-річчя мистецько-музичної праці / І. Захарків // Е. О. Садовський. Українські пісні : нотне видання. – Клівленд, Огайо, 1974. – С. 2–3.
4. Карась Г. Євген Орест Садовський у контексті української музичної культури західної діаспори / Г. Карась // Вісник Прикарпатського університету імені В. Стефаника. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2004. – Вип. VII. – С. 107–113.
5. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття / Г. Карась // Івано-Франківськ : Типовіт, 2012. – 1164 с.
6. Левицька Л. Лев Туркевич. Життя і творчість / Л. Левицька, І. Бодревич. – Торонто, 1965. – 360 с.
7. Рудницький А. Українська музика : Історично-критичний огляд / А. Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
8. Синкевич Н. Лев Туркевич – видатний український диригент / Н. Синкевич // Тези доповідей Міжнародної наукової конференції Мистецька культура : історія, теорія, методологія. – Львів, 2015. – С. 77–81.
9. Філоненко Л. Ярослав Барнич : науково-популярний нарис про життя і творчість / Л. Філоненко. – Дрогобич : Відродження, 1999. – 149 с.
10. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість / З. Штундер. – Жовква : Місіонер, 2009. – Т.2 (1939 – 1979). – 360 с.

References

1. Bodnar, V. (1999). Remembrance on the occasion of the 40th anniversary of choir "Vatra". From my life's paths. Lviv-Parma, 307 – 310 [in Ukrainian, in USA].
2. Hnatyshyn, A. (1994). Impressions of stay in America. Conductor and composer Andrii Hnatyshyn: materials for biography. T. Dannyk (Eds.), Viden, 144 – 160 [in Avstriia].
3. Zakharkiv, I. (1974). The fortieth anniversary of artistic and music work. Ye.-O. Sadovskyi. Ukrainian songs: music edition. – Klivlend, Ohaio, 2 – 3 [in USA].
4. Karas, H. (2004). Yevhen Orest Sadovskyi in the context of Ukrainian music culture of the Western diaspora, Visnyk Prykarpatskoho universytetu imeni V. Stefanyka. Mystetstvoznastvo, (issue VII), 107 – 113 [in Ukrainian].
5. Karas, H. (2012). Music culture of the Ukrainian diaspora in the world timespace of the twentieth century. Ivano-Frankivsk: Typovit [in Ukrainian].
6. Levytska, L. & Bodrevych, I. (1965). Lev Turkevych. Life and creative work L. Toronto [in Canada].
7. Rudnytskyi, A. (1963). Ukrainian music: historical and critical review. München: Dniprova khvylia [in Germany].
8. Synkevych, N. (2015). Lev Turkevych – outstanding Ukrainian conductor. Abstracts of Papers of the International Scientific Conference Culture of Art: history, theory, methodology. (pp. 77 – 81). Lviv [in Ukrainian].
9. Filonenko, L. (1999). YaroslavBarnych: essay on life and creative work. Drohobych: Vidrodzhennia [in Ukrainian].
10. Shtunder, Z. (2009). Stanislav Liudkevych. Life and creative work. (Vol. 2), (1939 – 1979). Zhovkva: Misioner [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.02.2017 р.

УДК 783.6

Щітова Світлана Анатоліївна
кандидат мистецтвознавства, доцент, професор
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
shchitova@i.ua

ХОРОВІ ДУХОВНІ ТВОРИ ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК ЯК АЛЮЗІЯ ПРАВОСЛАВНОГО СПІВУ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з питаннями відтворення автентичності в сучасній хоровій музиці. Метод алюзій замість цитування дає змогу відтворити стародавні традиції православного церковного співу. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, порівняльно-типологічного методів. Зазначений методологічний підхід дає можливість піддати аналізу сучасні хорові твори дніпропетровського композитора Валентини Мартинюк і осмислити нові спрямування в українській духовній музиці на сьогоднішньому етапі музичного прогресу. Звертання автора до сакральності спонукає розглянути проблему співвідношення авторського і канонічного текстів, взаємодії і наближення хорових духовних творів до автентичних зразків православного піснеспіву. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні уявлень про застосування на сучасному етапі поєднаних принципів стилізації і алюзії. Синтез канонічного тексту і ознак національного колориту призводить до народження нового різновиду жанру хорової мініатюри – духовно-фольклорного типу. **Висновки.** Хорові духовні твори Валентини Мартинюк природно вписуються в загальну панораму сучасної вітчизняної хорової культури. Вони відповідають потребам часу, попиту на збагачення і оновлення духовного репертуару як церковного ужитку, так і концертно-виконавського рівня. Таке подвійне спрямування зумовлює створення сучасним автором двох категорій духовних творів, а також синтез церковних і світсько-концертних традицій в одній композиції, чому сприяють елементи програмності, певної видовищності, прийоми алюзії православного співу замість цитування

© Щітова С. А., 2017

автентичних наспівів. Переплетіння і взаємопроникнення ознак сакрального і суто національного в межах жанру хорової мініатюри свідчить про новий її різновид – духовно-фольклорний.

Ключові слова: алюзія, візантійський, православний, хорова мініатюра.

Щитова Светлана Анатольевна, *кандидат искусствоведения, доцент, профессор Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки*

Духовные хоровые произведения Валентины Мартынюк как аллюзия православного песнопения

Цель работы. Исследование связано с вопросами претворения аутентичного начала в современной хоровой музыке. Метод аллюзий вместо цитирования позволяет воспроизвести древние традиции православного церковного пения. **Методология** исследования заключается в применении компаративного, сравнительно-типологического методов. Указанный методологический подход позволяет подвергнуть анализу современные хоровые произведения днепропетровского композитора Валентины Мартынюк и осмыслить новые направления в украинской духовной музыке на сегодняшнем этапе музыкального прогресса. Обращение автора к сакральности побуждает рассмотреть проблему соотношения авторского и канонического текстов, их взаимодействия и приближения хоровых духовных произведений к аутентичным образцам православного песнопения. **Научная новизна** работы состоит в расширении представлений о применении на современном этапе принципов стилизации и аллюзии в их сочетании, синтезе канонического текста и элементов национального колорита. **Выводы.** Хоровые духовные произведения Валентины Мартынюк естественно вписываются в общую панораму современной отечественной хоровой культуры. Они отвечают потребностям времени, спросу на обогащение и обновление духовного репертуара как церковного обихода, так и концертно-исполнительского уровня. Такое двойное направление обусловливает создание современным автором двух категорий духовных произведений, а также синтез церковных и светски-концертных традиций в одной композиции, чему способствуют элементы программности, определенной зрелищности, приемы аллюзии православного пения вместо цитирования аутентичных напевов. Переплетение и взаимопроникновение сакрального и элементов истинно национального в пределах жанра хоровой миниатюры свидетельствует о новой ее разновидности – духовно-фольклорного типа.

Ключевые слова: аллюзия, византийский, православный, хоровая миниатюра.

Shitova Svetlana, *PhD in Arts, associate professor, professor of the History and theory of music chair, Mikhail Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music*

Sacred Choral Works by Valentina Martynyuk as Allusions of the Orthodox Church Singing

Purpose of Article. The article refers to the implementation of the authentic nature in contemporary choral music. Instead of citing, the method of allusions allows us to reproduce the ancient tradition of Orthodox church singing. **Methodology.** The methodology of the research consists of corporate, comparative and typological methods. This methodological approach allows to analyse the modern choral works of Valentina Martynyuk, a Dnepr composer and to understand new trends in Ukrainian church music at the modern stage of musical progress. The author's reference to the problem of sacredness encourages us to research the relations between authorial and canonical texts, their interaction and their inclination to get closer to authentic samples of the Orthodox church singing. **Scientific innovation** of work consists of expansion of ideas about application on the modern stage of principles of stylize and allusion in their combination, synthesis of canonical text and elements of national flavour. **Conclusions.** The Valentina's Martynyuk choral spiritual works are naturally written into the general panorama of modern native choral culture. They answer the necessities of time, demand on enriching and updating of spiritual repertoire of both church everyday life and concert and performing level. Such double direction stipulates the modern authors to create two categories of spiritual works, and to combine the church and social concert traditions in the compositions. They are stimulated by the elements of programmaticness, the receptions of allusion of the Orthodox singing. The combination of the sacral and national elements in choral miniature creates the new spiritual folklore type of music.

Keywords: allusions, Byzantine, orthodox, choral miniatures.

Звертання сучасних композиторів до духовної тематики, насамперед в жанрах хорової музики, стало однією з прикмет нашого часу і мистецтва постмодернізму в цілому. Інтерес до стародавніх музичних жанрів, відродження співацьких традицій привертає увагу до автентичних зразків православної музичної культури. В роботі над ними сучасні композитори виявляють своє суб'єктивне світобачення, крізь призму наближення до канонічних текстів вони розкривають своє "его". Але аутентичний музичний матеріал може бути виявлений і більш опосередковано, через впровадження лише незмінного словесного тексту, звертання до узагальнюючих зворотів, поспівок, тобто методу алюзії, стилізації. Тісний сплав у вітчизняній хоровій культурі a cappella впливу грецько-візантійських традицій з національними призводить до створення змішаних жанрів хорової музики, серед яких – хорова мініатюра духовно-фольклорного типу.

Отже, мета дослідження – довести тісне переплетіння принципів стилізації і алюзії в оригінальній хоровій духовній музиці a cappella на прикладі жанру хорової мініатюри заради відтворення "реконструйованого" аутентичного звучання.

Завдання дослідження:

- простежити особливості жанру хорової мініатюри в оригінальних хорових духовних творах сучасності;
- виявити ознаки стилізації під аутентичні зразки церковного співу;
- зрозуміти, в чому полягає авторська робота з сакральним текстом.

Матеріалом дослідження стали хорові духовні твори Валентини Мартинюк, серед яких – "Монастирський острів. Візантійський хрест. "Христос анэсти"…", прем'єра якого відбулася в Києві 2016 року. На прикладі сучасного твору можна простежити роботу композитора з канонічним текстом, впровадження методу стилізації під візантійський спів і, внаслідок цього, звертання до певних алюзій православного піснеспіву.

Хорова музика для одного з провідних композиторів Дніпропетровщини, лауреата обласних премій, Валентини Мартинюк становить її найважливіший творчий вектор. У 90-і роки XX – на початку

XXI ст. хори майстрині "Яблунева, солов'їна" (сл. Ю. Рибчинського), "Мова золота" (сл. А. Малишка), "Зове рідна мати" (сл. В. Крищенка), хори a cappella "Різдвяна колядка", "Чистий кришталь" (сл. Г. Сковороди), синтезуючи фольклорні витоки з новими технічними прийомами, розкривали образи народного життя як позитив сучасного світосприймання.

Звертання композитора напередодні свого 60-літнього ювілею до духовної змістовності в хоровому жанрі не випадкове і не одиничне. Поривання до церковної музики, де в єднанні з вищою духовністю, з Божественним творці знаходять розв'язання протиріч сьогодення, для сучасної музики взагалі і української як її частки стає прикметою часу. У 2003 році В. Мартинюк було створено хор a cappella "Радуйся, земле" (сл. народні, виданий в 2005 р.), у 2013 на фестивалі духовної музики "Від Різдва до Різдва" прозвучав хоровий твір-концертна колядка на канонічний текст "Янголи лікують".

Безпосереднім поштовхом до нових духовних звершень В. Мартинюк стала творча співдружність композитора з солістом архієрейського хору (регент Н. Грищенко) кафедрального собору Миколи Чудотворця в Кам'янському Ігорем Нещеретом. За його потребою В. Мартинюк складає низку духовних хорових творів – літургій, що призначені для виконання безпосередньо під час певних церковних служб. Вони видані в Дніпропетровську в 2015-2016 рр. у трьох збірниках: "Ірмоси канону великої суботи", "Антифони степенні восьми гласів", "Ірмоси воскресних канонів восьми гласів" [5].

Один з останніх творів В. Мартинюк – "Монастирський острів. Візантійський хрест. "Христос анэсти"…" для змішаного хору a cappella і пан-флейти (2016). Тембр найдавнішого етнічного інструмента, розповсюдженого у багатьох народів, привабив композиторку можливістю створення самобутніх національних фарб. З тембром флейти Пана В. Мартинюк експериментувала в своїх ансамблевих композиціях "Зозуля часу" (для ансамблю бандуристів, флейти Пана, віолончелі і ударних), "Con fuoco" (концертна фантазія для скрипки, віолончелі, контрабасу, гітари, баяна, флейти Пана і ударних). У поєднанні з a cappell'ним хоровим звучанням тембр контрапунктуючого духового інструменту підсилює атмосферу дії і надає композиції, разом з тим, більш свіжі фарби.

Під час XXVII міжнародного фестивалю Київ музик фест відбулося прем'єрне виконання нового хорового твору В. Мартинюк в Михайлівському соборі на концерті духовної музики "Молитва душі" академічним камерним хором "Хрещатик" під керівництвом Павла Струця. Заміна пан-флейти тембром дудука, певно, складає східний колорит, що створює музика, стилізована під візантійський спів.

Задуманий до 240-ліття від дня заснування міста Катеринослава (Дніпропетровська – Дніпра), хор входить до авторського творчого проекту – циклу "Рідне місто моє" разом з творами "Юність Дніпра" і "Чайки над Дніпром" для капели бандуристів, арфи і флейти.

Подвійна назва хору "Монастирський острів. Візантійський хрест" пов'язана з історію міста Дніпра. Відомо, що Монастирський острів вперше згадується в слов'янських літописах кінця першого тисячоліття як най північніший пункт, куди дійшов у своїй місії християнського вчення Андрій Первозванний. Отримавши назву від візантійського монастиря, заснованого в IX столітті, острів став місцем паломництва православних християн, а з середини XVI століття він – опорний пункт запорожців і стрільців проти набігів татар. У 1994 р. на честь візантійських монахів встановлено пам'ятний хрест як символ християнства зі словами: "Світло людям – ченці, Світло чернецтву – Ангели. Візантійським ченцям-просвітителям Русі VI ст." [6]. Тому зрозумілим представляється стилізація візантійського співу в програмному творі дніпропетровського композитора.

"Монастирський острів. Візантійський хрест. "Христос анести"…" В. Мартинюк відноситься до хорової мініатюри – жанру, який є досить податливим, прийнятним, відкритим для постійного оновлення і приваблює композиторів своїми особливостями, серед яких – "камернізація художньої форми, здатність до відображення "великого в малому", особлива тонкість вираження, різноманітність інтонацій і відтінків" [2, 283].

Перефразовуючи і узагальнюючи дослідження А. Іларіонової, можна припустити, що хорова мініатюра a cappella – унікальне явище [3, 319] не тільки епохи порубіжжя XIX – XX століть, а й періоду початку нового тисячоліття, в тому числі в українській музиці.

Серед трьох основних типів хорової мініатюри, що були виявлені М. Варакутою [1, 30], звернемо увагу на перший тип – духовну мініатюру як одну з ранніх форм становлення жанру. Заснована в більшості на канонічних текстах, вона акумулює найтиповіші хорові традиції вітчизняної музики.

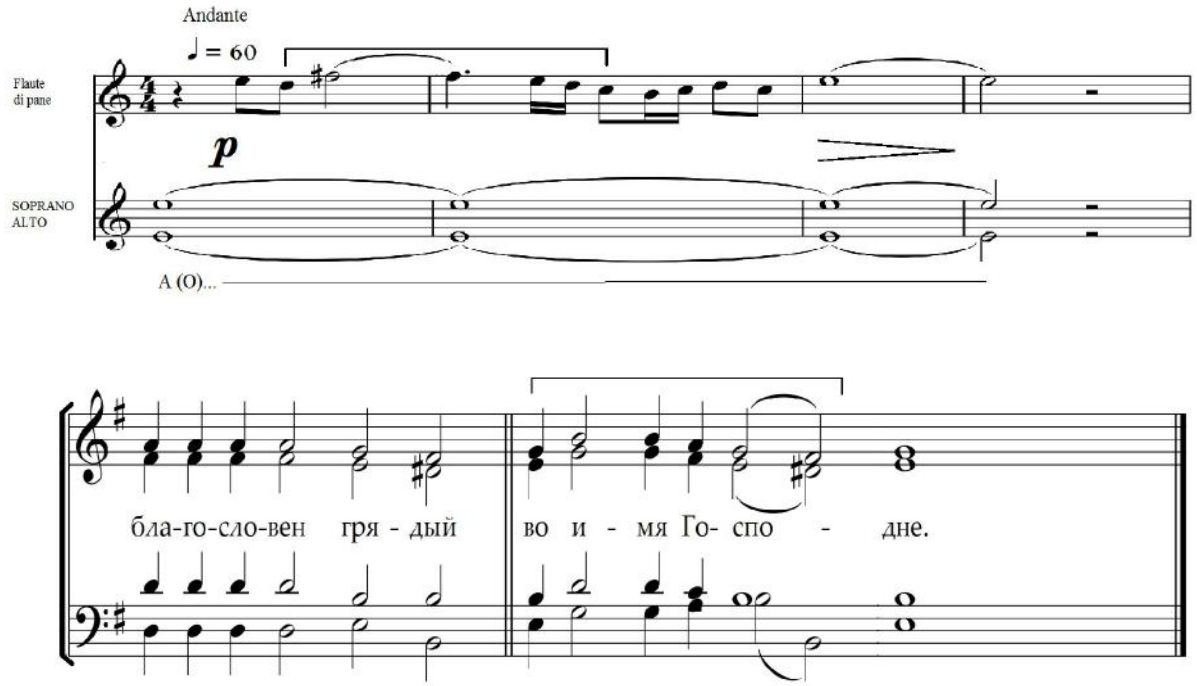
В. Мартинюк обирає для своє хорової мініатюри "Монастирський острів. Візантійський хрест. "Христос анэсти"…" канонічний текст пасхального тропаря "Христос воскресе из мертвых" на мові оригіналу в російській транскрипції: "Христос анэсти эк некрон, фанато фанатон патисас, кэ тис эн тис мнимаси зоин харисаменос" ("Христос воскресе из мертвых, смертию смерть поправ, и сущим во гробех живот даровав").

Спокійний, стриманий характер звучання хорової мініатюри з м'якістю, приглушеністю динаміки, одноманітністю її ритму, моно інтонацій, гнучкістю перемінного розміру (4/4, 5/4, 3/4) зумовлено григоріанським співом з його імпровізованою манерою. Такі відмінності звучання відповідають і загальним особливостям багатьох хорових мініатюр (за П. Левандо [4, 81]). Відповідно до тексту – аскетичним нормам безпристрасності як ідеалу самітницького монастирського життя, з його настроями покаяння, зосередженості.

Аутентичній наспів, зокрема візантійський, не становить тематичну основу твору. В той час, коли на основі саме візантійського наспіву створено чимало хорових творів, переважно церковними композиторами

або священнослужителями для потреб музичного оформлення ритуалів (М. Вирановський, О. Віла-Боцман, А. Вісков, М. Віфляєв, Ф. Владимирський, Ф. Волков, К. Воротников, О. Враніч, ієромонах В. Висоцький, ієрей Г. Галахов, протоієрей М. Виноградов), композитор В. Мартинюк ставить інше художнє завдання – скласти ефект загального церковного співу в концертному оригінальному хоровому творінні.

Хор, музика якого розгортається у вільній варіаційній формі (А-А1-А2), проростає з двох тем із спільним інтонаційним ядром. Кожна тема, при своїй самостійності, ніби перетікає в іншу без підготовки та уповільнення темпу. Перша тема – мелізматична, із постійними фактурними розшаруваннями флейти Пана (flaute di pane) нагадує структуру мелодій грецького розпіву південно-західної традиції. З неї починається вступ та на ньому будується весь перший розділ. Інтонації теми акумулюють типові звороти знаменного співу. Не цитуючи жодної певної поспівки, В. Мартинюк створює скоріше алюзію узагальнюючого візантійського співу. Початкова інтонація теми флейти Пана на жіночій хоровій педалі близька, як наприклад, до заключного звороту 6 гласу стихири "Бог Господь" http://all-saints.prihod.ru/ [7].



Інший варіант провідної інструментальної теми дещо активізує інтонаційний рух, розширюючи амбітус мелодії з інтонацією висхідної кварти (тт. 22-23).

Паралельно з провідною темою флейти Пана в хоровому пласті у солюючого тенора формується другий тематичний базис – висхідний гамоподібний рух від е до а; на ньому будуватиметься генеральна кульмінація. Мотив тенору виростає на підставі бурдонного багатоголосся, з "бурдонуючої квінти" (вислів І. Ямпольського) "а-е". В звертанні автора до хорової фактури бурдонного типу з органним пунктом в басу і розгортанням на його тлі мелодичної лінії, типової для православної музики, в тому числі для середньовічного візантійського багатоголосся, ніби "реконструює" давньоруські православні пісні співи і складає ефект аутентичного звучання.

Перший елемент активно взаємодіє з другим на підставі регістрового та тембрового співвідношення (флейта – тенор), комплементарної ритміки, принципу їх поперемінного включення з наближенням до антифонної манери виконання як способу розпіву віршу.

Хорові духовні твори Валентини Мартинюк природно вписуються в загальну панораму сучасної вітчизняної хорової культури. Вони відповідають потребам часу, попиту на збагачення і оновлення духовного репертуару як церковного ужитку, так і концертно-виконавського рівня. Такий подвійний напрямок обумовлює створення сучасним автором двох категорій духовних творів, а також синтезу церковних і світське-концертних традицій в одній композиції, чому сприяють елементи програмності ("Монастирський острів. Візантійський хрест"), певної видовищності (тембр дудука в "Монастирському острові…", ілюзія звучання дзвонів у другому розділі колядки "Радуйся, земле" з розхитуванням басів на складі "бом" і подальшим ритмічним стисненням-дрібненням у верхніх голосах на складі "дінь"), прийом алюзії православного співу замість цитування аутентичних наспівів. Переплетіння і взаємопроникнення ознак сакрального і суто національного в межах жанру хорової мініатюри свідчить про новий її різновид – духовно-фольклорний.

Література

1. Варакута Марина. Жанрово-стильова специфіка хорових мініатюр Володимира Зубицького / Марина Варакута. – Дніпро : Ліра, 2016. –112 с.
2. Варакута М. І. Хорова мініатюра в українській музиці: закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – Вип. 22. – Київ, 2009. – С. 281-287.
3. Илларионова А.А. Русская хоровая миниатюра a cappella рубежа XIX–XX вв. – позднеромантический феномен / А.А. Илларионова // Вестник Тамбовского университета. Серия : гуманитарные науки. Выпуск 9 (137). – Тамбов : Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина", 2014. – С. 318–323.
4. Левандо П.П. Проблемы хороведения / П. Левандо. – Ленинград : Музыка, 1974. – 282 с.
5. Мартынюк В.Н. / опубликовано Игорь Нещерет [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ikliros.com/category/ kompozitorraspev-obrabotka/martynyuk-vn.
6. Монастырский остров: легенды, факты, история [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://dp.vgorode.ua/news/dosuh_y_eda/120943-monastyrskyi-ostrov-lehendy-fakty-ystoryia.
7. Нотная библиотека храма Всех Святых на Егошихинском кладбище (г. Пермь) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://all-saints.prihod.ru/notes/view/id/14721.

References

1. Varakuta, M. (2016). The genre and stylistic specificity of choral miniatures of Vladimir Zubitsky. Dnipro: Lira [in Ukrainian].
2. Varakuta, M.I. (2009). Choral miniature in Ukrainian music: patterns of development of the genre and their reflection in Musicology. Aktualni problemy istorii, teorii and praktiky khudozhnoi kulury, 22, 281-287 [in Ukrainian].
3. Illarionova, A.A. (2014). Russian choral miniatures a cappella the range of XX-XXI centuries – postromantic phenomenon. Vestnyk Tambov Universyteta. Seria: Humanitarnye nauki, 9 (137), 318-323 [in Russian].
4. Levando, P.P. (1974). Problems of Choral studies. Leningrad: Music [in Russian].
5. Nescheret, I. (Pub.). Martyinyuk, V.N. Retrieved from http://ikliros.com/category/kompozitorraspev-obrabotka/martynyuk-vn [in Russian].
6. Monastic Island: legends, facts, history. Retrieved from: http://dp.vgorode.ua/news/dosuh_y_eda/120943-monastyrskyi-ostrov-lehendy-fakty-ystoryia [in Ukrainian].
7. The music library of the Church of All Saints in the cemetery Egoshihinsk (t. Perm). Retrieved from: http://all-saints.prihod.ru/ [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 24.11.2016 р.

УДК 792.8

Бевз Максим В'ячеславович
викладач кафедри бальної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
fly-dance@ukr.net

ТЕОРІЯ ДІЯЛЬНІСНОГО БАЛЕТУ ЖАНА-ЖОРЖА НОВЕРРА В КОНТЕКСТІ ЙОГО ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ

Мета роботи – розкрити засади теорії діяльнісного балету в інтерпретації відомого французького балетмейстера Жан-Жоржа Новерра (1727–1810) в контексті його теоретичної та практичної спадщини. **Методологія** дослідження ґрунтується на методах історичної реконструкції, аналізу та синтезу. У вирішенні поставлених завдань автор керується принципами об'єктивності та історизму. **Наукова новизна** роботи полягає у доведенні того, Ж.-Ж. Новерр закликав до співпраці між балетмейстером, композитором, художником та актором, що реформує узвичаєну хореографічну практику, робить згуртований творчий процес невід'ємною частиною успіху балету. Французький балетмейстер був прихильником додаткової та неперервної освіти хореографа, зобов'язаного виховувати у собі здатність створювати правдиві та реалістичні образи в балеті. **Висновки.** У статті наголошується на специфіці реформістського підходу хореографа до балету, складовими якого є: відмова від масок; першість d'action; відродження пантоміми в балеті; бунт проти ірраціоналізму та символізму в танці; композиційний баланс балету для встановлення емоційного діалогу з глядачем; гомогенність і злагоджена взаємодія всіх компонентів балетного спектаклю; зміна костюма танцівника; неперервна хореографічна освіта.

Ключові слова: Жан-Жорж Новерр, мистецтво балетмейстера, дієвий танець, балет-пантоміма, композиційний баланс.

Бевз Максим Вячеславович, *преподаватель кафедры бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Теория деятельностного танца Ж.-Ж. Новерра в контексте его творческого наследия

Цель работы – раскрыть основы теории деятельностного балета в интерпретации известного французского балетмейстера Жан-Жоржа Новерра (1727–1810) в контексте его теоретического и практического наследия. **Методология** исследования базируется на методах исторической реконструкции, анализа и синтеза. В решении поставленных задач автор руководствуется принципами объективности и историзма. **Научная новизна** работы

© Бевз М. В., 2017

заключается в открытии того, что Ж.-Ж. Новерр призывал к сотрудничеству между балетмейстером, композитором, художником и актером, что реформирует обычную хореографическую практику, делает сплоченный творческий процесс неотъемлемой частью успеха балета. Французский балетмейстер был сторонником дополнительного и непрерывного образования хореографа, который обязан воспитывать в себе способность создавать правдивые и реалистичные образы в балете. **Выводы.** В статье отмечается специфика реформистского подхода хореографа к балету, составляющими которого являются: отказ от масок; первенство d'action; возрождение пантомимы в балете; бунт против иррационализма и символизма в танце; композиционный баланс балета, который должен установить эмоциональный диалог со зрителем; гомогенность и слаженное взаимодействие всех компонентов балетного спектакля; изменение костюма танцовщика; непрерывное хореографическое образование.

Ключевые слова: Жан-Жорж Новерр, искусство балетмейстера, деятельностный танец, балет-пантомима, композиционный баланс.

Bevz Maxim, *lecturer of the ball choreography chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

The Theory of Jean-Georges Noverre Activity Ballet in the Context of His Creativity

Purpose of Article. The goal of the research is to open the principles of the activity ballet theory in the interpretation of Jean-Georges Noverre (1727-1810), a famous French choreographer in the context of his cultural and practical heritage. **Methodology.** The methodology of the research is based on the method of historical reconstruction, analysis and synthesis. To solve the given task the author is guided by the principles of objectivity and historicism. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the research lies in the opening the fact that Jean-Georges Noverre has called for cooperation of a choreographer, a composer, an artist and an actor. It reforms usual choreographic practice, makes this united creative process as an integral part of the success of the ballet. The French choreographer was the supporter of the additional and non-stop education of choreographer, who should bring up the feature of true creation and realistic ballet in himself. **Conclusions.** In the article, the specific reformist approach of the choreographer for the ballet is underlined. It consists of the rejection of masks; primacy of d'action, revival of pantomime in ballet, mutiny against irrationalism and symbolism in dance, compositional balance of ballet, which has to install the emotional dialogue with spectators, homogeneity and harmonious interaction of all ballet components; dancer costume changes and the necessity for non-stop choreographic education.

Keywords: Jean-Georges Noverre, art of choreographer; activity dance; ballet- pantomime; compositional balance.

Працюючи над навчально-методичним комплексом з дисципліни "Мистецтво балетмейстера" для вищого навчального закладу культури і мистецтв, викладач-упорядник, він же науковець-теоретик, готує поряд з теоретичною і практичну частину курсу, в межах якої подається матеріал, що стосується композиції та постановки танцю, малюнку танцю, створення хореографічного образу й специфіки сприйняття хореографічного твору, творення танцювальних етюдів, безсюжетного діяльнісного танцю, сценічного простору і часу тощо. Деякі з питань з метою кращого розуміння та засвоєння підкріплюються екскурсами в історію окремого питання чи поняття.

Історія балету не позбавлена певної циклічності: періоди інтенсивного технічного відкриття та розроблення змінюють паузи, під час яких натхненні творці та інтерпретатори-наступники декодують ці відкриття та виявляють їх справжній потенціал як форм мистецтва. Це сприяє під час навчального процесу (або у сфері балетмейстерської чи репетиторської діяльності) формуванню в учнів-хореографів не лише загальнокультурних компетенцій, а й додатково роз'яснює важливі аспекти, пов'язані з хореографічною драматургією та технологіями і засобами створенням хореографічного твору.

Одним із таких понять є категорія "діяльнісного танцю", що також має свою історію становлення та традицію теоретичного осмислення, біля витоків якої знаходиться "Шекспір балету", французький хореограф і творець балетних реформ Жан-Жорж Новерр.

Більшість студентів під час вивчення курсу, як тільки доходить черга до аналізу теорії танцю Ж.-Ж. Новерра, запитують: у чому саме полягає революційність його ідей? Для відповіді на це питання у пригоді стануть слова Д. Самачсон, яка у книзі "Давайте зустрінемо балет" (1951) чітко зауважила, що, "увівши драму до балету, він значно прискорив хореографічну роботу", а також у своїй відомій книзі, про яку йтиметься нижче, заклав важливі правила і принципи балету, ввів першість d'action, крок дії, відродив мистецтво пантоміми, яке було поховане під руїнами античності, і багато нового. Ці та інші новації допомогли зламати стару танцювальну формулу, що призвело до розвитку нових драматичних можливостей балету. Французький хореограф допоміг зрушити балет у напрямку від дивертисменту, просто проводження часу до балету дії, який розкрив і "розповів" історію людських емоцій [7].

Серед дослідників, які зверталися до вивчення спадщини Ж.-Ж. Новерра, варто загадати К. Лі, М. Фаббрікаторе, Д. Самачсон, М. Барден, К. Ханселл, С. Дахмса, М. Лоуренца, Е. Ранді, І. Турску, В. Красовську та ін., які висвітлювали різні аспекти творчості видатного французького балетмейстера, зокрема його теорію дійового танцю. На жаль, серед українських теоретиків й істориків, особливо тих, хто займається вивченням проблематики, пов'язаної з еволюцією бального танцю та мистецтвом балетмейстера, це питання залишається малодослідженим і недостатньо висвітленим. І це вкотре підтверджує актуальність даної роботи.

Метою статті є спроба аналізу теорії діяльнісного танцю в інтерпретації Ж.-Ж. Новерра, яка досягається за допомогою реалізації таких завдань: по-перше, огляд життєвого та творчого шляху хореографа, що допомагає зрозуміти еволюцію його поглядів і підходів; по-друге, характеристика безпосередньо новеррівської теорії діяльнісного танцю.

Народився Жан-Жорж Новерр (від франц. Jean-Georges Noverre) 29 квітня 1727 року в Парижі. Згідно з рішенням Міжнародної ради танцю (International Dance Council) ЮНЕСКО від 1982 р., за ініціативи П. Гусєва цей день відзначається як міжнародний день танцю (International Dance Day).

Серед тих, хто привів юного Жан-Жоржа у світ танцю, були французькі танцівники Луї Дюпре та Франсуа-Робер Марсель. Саме за підтримки першого, який з 1743 р. робив постановки в театрі Комічної опери, він отримує свій перший ангажемент і танцювальний досвід. Також на нього вплинула артистка балету та балетмейстер XVIII ст. Марі Салле зі своєю ідеєю свободи в танці, що підкреслювала важливість емоцій, які оживляли історію або тему танцю.

Впродовж 1744–1749-х рр. він виступав у Берліні, Дрездені та Страсбурзі як танцівник, де і познайомився зі своєю майбутньою дружиною – актрисою і танцівницею Маргаритою-Луїзою Совер. Згодом після виступів у Марселі, де він дебютував вже як хореограф, Ж.-Ж. Новерр відправився до Ліону, в якому танцював з першою танцівницею паризької Королівської академії музики Марі-Анн де Камарго.

У 1754 р. на сцені Комічної опери в Парижі він ставить балет "Китайські свята" (Les Fêtes chinoises), який приносить йому славу. У цьому ж році на запрошення англійського актора та драматурга, директора театру Друрі-Лейн Девіда Гарріка виступає у його трупі. У цей період між французьким балетним танцівником і англійським актором виникають дружні відносини. "Знайомство з Гарріком, – вказує І. Гвоздєва, – мало величезне значення. У творчості англійського актора Ж.-Ж. Новерра вразило його уміння виражати справжні почуття через віртуозне володіння мімікою. У "Листах про танець" балетмейстер із захватом пише про обдарування Гарріка однаково чудово перевтілюватися і в трагічні, і в комічні образи. Чудова міміка та "виразність німої гри" артиста переконали Новерра у значення пантоміми і прагненні до більшої виразності танцю" [2, 15]. Не випадково, мабуть, саме після перебування в Англії він, як ніколи, наблизився до створення дієвого балету.

Повернувшись до Ліону у 1757 р., він пробув там до 1760 р. Важливим для розуміння творчості балетмейстера цей період є тому, що саме тоді Новерр закінчує та публікує в Ліоні та Штутгарті головний теоретичний твір свого життя "Записки про танець і балет" (Lettres sur la danse et les ballets, 1760), який перекладається англійською, німецькою та іспанською мовами. В цій праці він осмислив весь попередній балетний досвід, охопив всі аспекти сучасного йому танцю, розробив теоретичні засади пантоміми, збагачуючи сучасний йому балет новими елементами, що дають можливість вести самостійний сюжет, а також, що найголовніше, ввів новий балетний термін pas d'action – діяльнісний балет. Наголошуючи на відмові від театральних масок у танцюристів, французький балетмейстер сприяв появі більшої виразності у танці та розумінню його з боку глядача, накликавши на себе, тим самим, різку критику прихильників старих танцювальних традицій. "Театр, – пише Ж.-Ж. Новерр, – не терпить нічого зайвого, тому необхідно виганяти зі сцени геть усе, що може послабити інтерес, і випускати на неї рівно стільки персонажів, скільки потрібно для виконання даної драми. П'єсою такого роду і повинен бути діяльнісний балет: він має бути розділений на сцени та акти; кожна сцена повинна мати, так само як і акт, початок, середину і кінець, т. т. виклад, зав'язку та розв'язку" [4, 165].

У 1760 р. митець переїздить до Штутгарту, де, працюючи у міському театрі при дворі герцога К.-Є. Вюртемберзького, повністю реалізує власні ідеї. Перебуваючи тут сім років, він спільно з композитором Ж. Рудольфом вперше створює низу трагічних балетів, закладаючи підвалини нового жанру, в якому велику роль відіграють нові дії та декорації, дійові особи масового характеру та "благородні сюжети" (сюжетна пантоміма).

У 1767–1774-х рр. Ж.-Ж. Новерр успішно розгортає творчу діяльність у Відні. Окремою сторінкою постає його знайомство та, на жаль, нетривале співробітництво з видатним композитором і реформатором опери К. Глюком. У цей час він ставить декілька балетів для опер, серед яких привертає до себе увагу п'ятиактний балет "Агамемнон відомщений" (Agamemnon vengé, 1772). В контексті останнього балетмейстером було порушене правило "трьох єдностей": єдності дії, часу та місця, на чому трималася драматургія того періоду. З критикою цієї ініціативи виступив італійський балетмейстер Гаспаро Анджоліні, відмічаючи недопустимість поєднання в одному спектаклі всіх попередніх та наступних подій головного сюжету. Досить широко ця "суперечка про балет" була висвітлена у книзі В. Красовської "Західноєвропейський балетний театр" [3, 215]. І ще слід відмітити, що саме у Відні на прикладі вищезгаданого балету він оголосив себе родоначальником героїчної пантоміми у цьому місті.

Париж досить неоднозначно прийняв Ж.-Ж. Новерра: незважаючи на підтримку з боку австрійської принцеси та майбутньої королеви Франції Марії-Антуанетти, за сприяння якої його було призначено на посаду балетмейстера Паризької Опери у 1776 р., попри те, що новий музичний супровід, домінування танцю, виконання ролей кращими хореографами подобалося глядачам, його потуги зустрічали шалений опір зі сторони адміністрації Королівської академії, артистів і критиків, у середовищі яких домінували старі традиції. Тому у 1781 р. він пішов з посади головного балетмейстера, яку після нього посів М. Гардель.

А ось Лондон, на відміну від Парижа, дуже гаряче прийняв хореографа. Королівський театр із захватом відкрив свої двері, назвавши його постановки "шедеврами", а його самого – геніальним балетмейстером. Особливо слід відмітити 1793 р. та його твори "Венера та Адоніс" й "Іфігенія в Тавриді" (Iphigénie en Tauride), які Ж.-Ж. Новерр поставив три роки по тому, як у Лондоні згорів театр і він був змушений покинути Англію.

У 1795 р. він переїздить та оселяється поблизу Парижа, у містечку Сен-Жермен-ан-Ле, і більше не займається постановками балету. Натомість готує до видання власний словник, який так і не вдалося завершити. Помер Ж.-Ж. Новерр 19 жовтня 1810 р.

Усе своє життя французький балетмейстер присвятив розробці теорії та практики балету. Відомо, що його спадщина складається з 80 балетів, 24 балетів в операх, 11 дивертисментів і низки теоретичних робіт [1].

З постановок, крім згаданих вище, на увагу заслуговують такі: "Туалет Венери" (La Toilette de Vénus, 1757), "Бенкети сералю" (Les Fêtes du sérail, 1758), "Примхи Галатеї" (Les Caprices de Galatée, 1758), "Рено та Артеміда" (Renaud et Armide, 1760), "Смерть Геркулеса" (La Mort d'Hercule, 1762), "Психея та Амур" (Psyché et l'Amour, 1762), "Ясон і Медея" (Jason et Médée, 1763), "Перська наречена" (La nuova sposa Persiana, 1775), "Апеллес і Кампаспа" (Apelles et Campaspe, 1776), "Дрібнички" (Les Petits Riens, 1778) "Темпійські бенкети" (La Fête de Tempé, 1788), "Віндзорський замок" (Windsor Castle, 1795), "Весілля Пелея і Фетіди" (The Marriage of Peleus and Thetis, 1795) та ін.

Його теоретичні рефлексії у хронологічній послідовності [6]: 1) вже згадані "Листи про танець і балет" (Lettres sur la danse, et sur les ballets, 1760); 2) "Теорія і практика простого та складного танцю, композиції балетів, музики, костюмів і декорацій" (Théorie et pratique de la danse simple et composée, de l'art des ballets, de la musique, du costume et des décorations, 1766); 3) репринт (Lettres sur la Danse, et sur les Ballets, par M. Noverre, Maître des Ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Würtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, 1767), друге (Lettres sur la Danse et sur les Ballets. Par M. Noverre, Pensionnaire du Roi, & Maître des Ballets de l'Empereur, Londres; Paris, la Veuve Dessain junior, 1783) та інші перевидання "Листів…" (1787, 1801 та 1803 рр.); 4) "Два листи месьє Новерра Вольтеру" про Д. Гаріка (Deux lettres de M. Noverre à Voltaire, 1801); 5) окреме перевидання "Листів…" у 2-х тт., присвячене імператриці Франції та королеві Італії (Lettres sur les Arts imitateurs en général, et sur la Danse en particulier, dédiées à Sa Majesté L'Impératrice des Français et Reine d'Italie. Par J.-G. Noverre, Ancien Maître des Ballets en chef de l'Académie impériale de Musique, ci-devant chevalier de l'Ordre du Christ, Paris, Léopold Collin; La Haie, Immerzeel, 1807, 2 vols.).

Повертаємося до новеррівської концепції балету. З програм, опублікованих у двотомнику листів, випливає, що він не міг обійтися без грандіозної постановки та колірних схем, які були життєво важливими для першої фази його твору. Чудові ансамблі та скоординовані видимі зміни сцени зіграли вирішальну роль в його балетах, особливо часів першого візиту до Лондона. Поставлений ним танець був грандіозним і нагадував спектакль, що супроводжувався виразною інтенсивністю та збудженістю емоцій, які насправді гідні статусу художнього шедевра. Завдання хореографа – досягти бажаного впливу танцю на глядача, який, у свою чергу, залежить від ідеального союзу душі та тіла як на емоційному, так і на візуальному рівнях, ідеальної єдності усіх компонентів видовища та рівноваги. Отже, метод Ж.-Ж. Новерра ґрунтувався на зазначеному балансі, на гармонії та узгодженості жестів і рухів на сцені, кольорів і декорацій, які побудовані відповідно до принципів оптики і перспективи, нагадуючи розписане полотно, що характеризується сміливими контрастами. На той час це був насправді глобальний підхід, в якому роль хореографа можна порівняти із завданням сучасного режисера.

Для французького балетмейстера танець прирівнювався до поезії, через те що існують численні та найважливіші умови, які відрізняють його від драми: перш за все це несумісність рецептів, що застосовуються в інших контекстах. Але побоюючись, що надмірний відступ від канонів поетики Аристотеля міг применшити значення своїх реформ, Ж.-Ж. Новерр наголошував, що балет, як і поезія, теж має якісно-кількісні показники, яким відповідають теми та форма винахідливості сюжету. І головне: попри наявність чи відсутність кодифікації поетики танцю, важлива не чітка канонічна регламентація дій, а їх залежність від історії та розвитку сюжету, від змістовності ритміки, які покликані захопити та тримати аудиторію, "вирощуючи" в ній емоції.

Вже на прикладі перших балетів помітно, як Ж.-Ж. Новерр намагався організувати сцени у такий спосіб, щоб зробити тему максимально ясною, цікавою та доступною для глядача. Проблема трагічного балету полягає не лише у тому, як повинна інтерпретуватися історія, яким чином історичні події мають бути перенесені у танець, не втрачаючи ходу оповіді, а також у тому, як створити з вистави гомогенне ціле. При цьому, осмислюючи чинні вимоги до мистецтва балетмейстера, він піддав ренінтерпретації класичні драматичні ігри, намагаючись досягти на прикладі природи танцю композиційного балансу між "поетичною вольністю" та скрупульозною технікою відтворення.

Як цього можна було досягти? Лише дійсно революційними кроками, які полягали у активності, взаємодії усіх компонентів балетного спектаклю, а також у логічному завершенні дії та бездоганній техніці, що випливали зі свободи та правдивості самої дії, запорукою яких були почуття та пристрасть дійових осіб на сцені. "Я розбив потворні маски, – наголошував Ж.-Ж. Новерр, – спалив безглузді перуки, вигнав сором'язливі паньє і ще більш сором'язливі тунелі; на місце рутини покликав витончений смак; запропонував більш благородний, чесний і мальовничий костюм; зажадав дії і руху в сценах, одухотворення та виразності танцю; я наочно показав, яка глибока прірва лежить між механічним танцем ремісника і генієм артиста, що підносить мистецтво танцю на один щабель з іншими наслідувальними мистецтвами, і тим самим накликав на себе невдоволення всіх тих, хто шанує і дотримується старовинних звичаїв, якими б безглуздими і варварськими вони не були" [4, 89].

Діяльнісний балет, який митець взяв на озброєння під час цих революційних змін, включав ряд обмежень (відсутність словесного тексту, його стислість (близько 20 хвилин на перший твір, 45 – для пізніших і складних), які зроблять його більш видовищним. Скорочення тексту драми компенсувалося

за рахунок аналітичного опису, який подавався у лібрето. Мета цього балету – нагадування глядачеві про сюжетні лінії, які б вказували на характерні моменти оригінальної історії, за допомогою композиційного балансу техніки та поетичності емоційне "утримання" уваги глядача, яка повинна бути прикута до ходу цієї лінії аж до закриття завіси.

Досягти цього можливо, лише дотримуючись певних правил і принципів. Що стосується перших, то їх зміст можна зрозуміти на прикладі сентенцій Ж.-Ж. Новерра, серед яких найбільш відомі та повчальні: "поезія танцю має неабияку схожість з красою природи"; "балет – це картина або декілька картин, об'єднаних між собою одним задумом, без якого неможлива тема балету, а стадія – полотно, на якому композитор виражає власні ідеї"; "імена балетмейстерів нам не відомі тому, що їх твори показують нам на мить"; "балетмейстери мають консультуватись з творами великих живописців"; "добре поставлений балет – жива картина"; "рідко зустрінеш балетмейстера, якому притаманні реальні почуття"; "я у захваті від людської машини"; "танок без музики зрозумілий не більше, аніж співи без слів" та ін.

Підкріплюються ці правила відповідними принципами, які підкреслюють, що коректність у техніці танцю, як це і передбачено П. Бошаном та ін., має поєднуватися з чутливістю до індивідуальної анатомії. Як зазначає К. Лі, першочерговою умовою творчого розвитку танцівника є огляд його особистості та стилю виконання, а далі вже може йтися про звернення уваги на щирість жестів і справедливість; логічний розвиток дій, які органічно поєднуються та тематично інтегруються з рухом (крім того, усі зайві соло, які не стосуються танцювальних технік, мають бути виключені з балету); особливу роль музики в ході драматичного розвитку сюжету; костюми, декорації та освітлення повинні бути сумісними зі вступом, основним сюжетом і кульмінацією кожного акту; на зміну маскам приходить макіяж, який, на думку Ж.-Ж. Новерра, дає можливість відтворити експресію танцівника на сцені [5, 111].

У виданні листів від 1807 р. балетмейстер пише: "Я насмілюся сказати … я відродив мистецтво пантоміми, поховане під руїнами античності" [8]. Для французьких дослідників творчості балетмейстера діяльнісний балет ототожнюється з балетом-пантомімою (ballet-pantomime) як спектаклем, історія якого розвивається за допомогою танцю та пантоміми. Його учні П'єр та Максиміліан Гарделі розвивали та популяризували цей жанр через форму, яка отримала назву романтичного балету. Водночас у своїй творчій спадщині Ж.-Ж. Новерр використовував стилі танцю, запропоновані англійським балетмейстером і теоретиком Дж. Вівером: благородний танець (danse noble) – праобраз сучасного класичного танцю, що вимагає академічної строгості виконання, краси зовнішньої форми, витонченості, яка переходить у манірність; напівхарактерний танець (danse demi-caractère) об'єднував танці пасторальні, пейзанські та фантастичні, що уособлювали сили природи або людські пристрасті, а також міфологічні танці фурій, німф, сатирів і под.; комічний танець (danse comique) відрізнявся віртуозністю, перебільшенням рухів та імпровізацією, а користувалися ним під час виконання гротескних і екзотичних танців, властивих комедіям театру класицизму.

Отже, теорія дієвого балету Ж.-Ж. Новерра – вагома сторінка в історії мистецтва балетмейстера, хореографічної драматургії, методології та методики викладання танцю взагалі. З її появою з бальної хореографії пішли не лише маски, але й ірраціоналізм. Балет, на його думку, має бути раціонально сконструйованим, а сценічні дії – послідовними, що дозволить розкрити контраст і різноманітність впродовж усієї постановки. Між красою дії та природністю митець ставив знак рівності, відкидаючи штучну символіку й абстрактність в балеті. Основною метою діяльнісного балету автора було досягнення композиційної міри та балансу між технікою руху і поетикою вираження, що має мотивувати і породити емоції у глядача, прикувавши його увагу до сцени. Через емоції, а не через маски танцівник має спілкуватися з аудиторією, при цьому його костюми не повинні бути громіздкими, а структурно складатися з легких тканин, що сприяє розкриттю характеру та енергетики танцю.

Ж.-Ж. Новерр закликав до співпраці між балетмейстером, композитором, художником та актором: вона реформує звичайну хореографічну практику, робить цей згуртований творчий процес невід'ємною частиною успіху балету. Французький балетмейстер був прихильником додаткової та неперервної освіти хореографа, який зобов'язаний виховувати у собі здатність створювати правдиві та реалістичні балети. У цьому контексті, враховуючи неперервно-освітній та міждисциплінарний потенціал творчої спадщини Ж.-Ж. Новерра, вона може виступати предметом нових досліджень, які поглиблюватимуть і розкриватимуть нові грані розуміння не лише його діяльності, а й теорії та практики хореографічної майстерності.

Література

1. Балет в эпоху Просвещения [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://900igr.net/prezentatsii/mkhk/Istorija-russkogo-baleta/012-Balet-v-epokhu-Prosveschenija.html

2. Гвоздева И. В. От издательства / И. В. Гвоздева // Новер Ж. Ж. Письма о танце; [Пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева]. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, Изд-во "Планета музики", 2007. – С. 5–29.

3. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра / В. М. Красовская. – Л.: Искусство, 1982. – 286 с.

4. Новер Ж. Ж. Письма о танце; [пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева]. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, Изд-во "Планета музики", 2007. – 384 с.

5. Lee C. Ballet in Western Culture: A History of its Origins and Evolution / Carol Lee. – Great Britain: Routledge, 2002. – 384 p.

6. Pappacena F. Noverre's letters sur la danse the inclusion of dance among the imitative arts / Flavia Pappacena [Электронный ресурс]. – Режим доступу: http://www.actingarchives.unior.it/Public/Articoli/5d82db42-fb72-45b0-b859-d8003688e287/Allegati/Flavia%20Pappacena_Noverre's%20Lettres%20sur%20la%20Danse.pdf

7. Samachson D. Let's meet the ballet / Dorothy Samachson. – New York: Schuman, 1951. – 200 p.
8. Fabbricatore A. Le ballet pantomime et l'Antiquit´e: quelques notes de r´eflexion / Arianna Fabbricatore // Faverzani C. (dir.). Euterpe et l'Empereur, L'Antiquit´e et l'Op´era, S´eminaires, 2011-2012, "Travaux et Documents", Saint- Denis, Universit´e Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art. – 2014. – № 58. – P. 21–40.

References

1. Ballet in the Enlightenment. (19.01.2017). Retrieved from http://900igr.net/prezentatsii/mkhk/Istorija-russkogo-baleta/012-Balet-v-epokhu-Prosveschenija.html [in Russian].
2. Gvozdeva, I. (2007). (2nd ed.). From the publisher. Letters of dance. (A. Gvozdeva, Trans.). SPb.: Lan, Publ PLANET MUSIC [in Russian].
3. Krasovskaya, V. (1982). Western European ballet theatre. Notes of history. Epoch of Noverre. L.: Art [in Russian].
4. Noverre, J. J. (2007). (2nd ed.). Letters of dance. (A. Gvozdeva, Trans.). SPb.: Lan, Publ. PLANET MUSIC [in Russian].
5. Lee, C. (2002). Ballet in Western Culture: a history of its origins and evolution. Great Britain: Routledge [in English].
6. Pappacena, F. (19.01.2017). Noverre's letters sur la danse the inclusion of dance among the imitative arts. Retrieved frohttp://www.actingarchives.unior.it/Public/Articoli/5d82db42-fb72-45b0-b859d8003688e287/Allegati/ Flavia%20Pappacena_ Noverre's%20Lettres%20sur%20la%20Danse.pdf [in English].
7. Samachson, D. (1951). Let's meet the ballet. New York: Schuman [in English].
8. Fabbricatore, A. (2014). Le ballet pantomime et l'Antiquit´e: quelques notes de r´eflexion. Faverzani C. (dir.). Euterpe et l'Empereur, L'Antiquit´e et l'Op´era, S´eminaires 2011-2012, "Travaux et Documents", Saint-Denis, Universit´e Paris 8-Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 58. (21-40) [in French].

Стаття надійшла до редакції 28.12.2016 р.

UDC 7.079

Polevoy Oleg
senior lecturer of Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

SHOW BUSINESS COMPANIES AND THEIR MUSICAL CONSTITUENTS

Purpose of Article. The article focuses on understanding of the role of the musical components as a whole of the modern show. **Methodology.** The methodology of the study consists in using comparative and historical-logical methods, which allow revealing and analyzing certain models of the planning of cultural-mass actions. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the work is defined by theoretical originality of the approach from music – ideal – specifics of organizations of show-actions, business sense of which associates with ideal source of human essence. **Conclusions.** A conferencier as a musical ingredient of the performance, even devoid of musical sounds as such – leaves space for inscribing by the musical element, creative emotional disposition of joy, not mockery – skepticism (it is not the scope of the actual musical expression), but affecting ecstatics of Excitement. Show business is a multidivisional "infrastructure" of participants, including artists – professionals and supplemental to their activity organizer. There are professional musicians themselves and a conferencier among them. Their musical functions are determined by the historical cultural symbols.

Keywords: show business, personal manager, agent, music forming action, conferencier.

Польовий Олег Григорович, *старший викладач Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*

Компанії шоу-бізнесу та їх музичні складові

Мета роботи. Стаття присвячена дослідженню музичних складових та ролі музичних компонентів у роботі компаній шоу-бізнесу і сучасного шоу в цілому. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні компаративного, історико-логічного методів, які дають змогу узагальнити матеріали з конкретики описів шоу-структур в бізнес-акції, акцентувати музичний елемент як ідеально-організуючий фактор, що визначається драматургією дійства і музичним звучанням як таким. **Наукова новизна** роботи визначається теоретичною оригінальністю підходу від музичної – ідеальної – специфіки організації шоу-акцій, бізнесовий смисл яких поєднаний з ідеальною вихідною людської сутності. **Висновки.** Шоу-бізнес – це розгалужена "інфраструктура" учасників, включаючи артистів-професіоналів та доповнюючих їх діяльність організаторів, серед яких виділяються музиканти-фахівці у власному значенні й конферансьє, музичні функції якого визначені історично сформованою культурною символікою.

Ключові слова: шоу-бізнес, персональний менеджер, агент, музична складова акції, конферансьє.

Полевой Олег Григориевич, *старший преподаватель Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой*

Компании шоу-бизнеса и их музыкальные составляющие

Цель работы. Статья посвящена исследованию музыкальных составляющих и роли музыкальных компонентов в работе компаний шоу-бизнеса и в целом современного шоу. **Методология** исследования заключается в применении компаративного, историко-логического методов, которые позволяют обобщить материалы по конкретике описания шоу-структур в бизнес-акции, проакцентировать музыкальный элемент как идеально-организующий фактор, определяемый драматургией действа и музыкальным звучанием как таковым. **Научная новизна** работы определяется теоретической оригинальностью подхода от музыкальной – идеальной – специфики организации шоу-акций, бизнесовый смысл которых сопряжен с идеальной исходной человеческого существа. **Выводы.**. Шоу-бизнес – это разветвленная "инфраструктура" участников, включая артистов-профессионалов и дополняющих их деятельность организаторов,

© Polevoy O., 2017

среди которых выделяются музыканты-профессионалы в собственном смысле и конферансье, музыкальная функции которых определена исторически сложившейся культурной символикой.

Ключевые слова: шоу-бизнес, персональный менеджер, агент, музыкальная составляющая акции, конферансье.

The relevance of the declared subject is supported by the conditions of modern existence of art and music, which abandoning the "involvement" of artistic values of the previous century in favor of ideologically and socially interpreted progress, are turning to their aesthetic self-sufficiency in professional sphere, bypassing the artistic independence of expression as such. Show business is organic matter of contemporary life in which art less and less asserts its self-sufficient importance, "matching" the rituality, festive meetings, presentations, ritual actions and does not leave space for theater "convincing illusiveness" of artistic world, the transient nature of significance of which was noted earlier by G. Hegel [3, 205-209].

The object of research – the structure of the show business, the research subject – the musical element in it. The goal is to emphasize the functional intend of the musical constituent of the integrity of the show as a business organization. Specific objectives of the work: 1) generalization of materials by the specifics of description of show-structures in business actions/events; 2) emphasizing the musical element as an ideal-organizing factor determined by dramatic action and musical sound itself.

Methodological basis of the work – managerial levels of musicological approaches that take place in the works of B. Asafiev [1; 2] and his followers in modern Ukraine [15], as well as development in this sector in the homeland [10, et al] as well as abroad [4, et al], for which the musical-artistic constituent of the management is important lever of organization of the whole.

Scientific novelty of the work is determined by the theoretical originality of approach from the musical – ideal specifics of the organization of show actions/events, business meaning of which is associated with the ideal origin of the human being. Practical value is the use of researches by establishments and educational institutions of culture and arts as a part of management courses.

The term "show" in English means "see-exhibit/present/give a performance" indicates something focused on the visible, spectacularly organized action, undeclined, in modern discourse – spectacular variety show [14, 364]. As you know, visual reactions are controlled by the left-hemispheric specifics of cerebration, directing logically thinking intellectual component. Right-hemispheric specifics are based on the sound, always nourishing mystical holistic manifestations of the psyche [17, 37-38]. Sound fullness, naturally, distinguishes the show, but, apparently, according to the etymology of the term, does not direct it, because at the very core of this kind of presentation is a variety of contrasting, visibly supplied positions: intellectual dissection, separation of each event/action constitutes something basic, the whole of which turned out to be secondary and not attracting special attention factor.

That is a great contrast to the traditional European theater, in which the unity of the plot and related ethical and related to it aesthetic idea form a sine qua non of the composition, entrusted to the author as the personality chosen by the talent and mental redundancy. In this case, the ideal prerequisite for the integrity of the performance was achieved by the very idea, and being derived from mysterial-religious didactics, singled out the positive and educational semantic focus of this integrity. Show-performance was originated in the inheritance of those "performances" which since the days of Roman antiquity has been matched with the will of the crowd-masses, the ideal capacity of which was limited to the ability of voluntary message to address the prevailing authorities.

Religious eclecticism of late Roman society did not create ethical unity in the space of dialogue, in which the mystery of the action of classical epochs preserved predominantly one component: suggestion of striking-unexpected. And if in the late Roman society rough naturality of battles was preferable to ideal – artistic – sacrifice of the ancient classics, and subsequently the similar function was performed by fighting tournaments, substituted, at last, by theatrical "imitation of life". Thus, the risen on a crest of public and cultural movement of the twentieth century practice of shows in its own way synthesized spectacle-theater oppositions of the preceding stages, as ideal production of each performance was covered by "commercial offering" for the benefit of the participants in this kind of actions/events.

Thus, in such a way, there was originated and established show business, creating at the beginning of the third millennium quite slim-in-its-kind show business system. The wording of this activity – "variety shows of the actor (actors) as a commercial enterprise, the source of income of its organizers," [13, 364].

How do show business companies work and what do show business companies do? According to the definition, these are organization, producers and individuals that ensure compliance with the requirements of entertainment events programs [13, 265]. These organizations are multifunctional; they offer whole packages, including the search for artists and musicians through various agencies and companies. Besides their important features include negotiations on special conditions for artists and search for famous musicians [13, 265]. In such companies, there is a large catalog of artists of various genres. A very important aspect is the company's infrastructure. The more it is diverse, the more likely the customer's choice will fall exactly on this company. Infrastructure of the center enables: stage design, making thematic decorations, creating floral design, providing technical equipment (sound and light), attracting artists and musicians for the show [13, 266].

In addition to the creative and technical services, the company undertakes all the provision necessary for the event, the customer does not need to worry about paying royalties to artists, musicians, parking, trans-

portation, and other details. Some companies-organizers of entertainment shows offer a variety of opportunities, including programs involving: comedians, cartoonists, jugglers, mimes, acrobats on stilts, clowns, a faquir, variety of exotic animals, a magician, etc. Real professionals are invited to take part in such programs [13, 266].

To interact with prominent artists and musicians experienced professional staff is required. The reputable companies employ agents and managers to work with well-known artists and musicians. To understand the channels through which the artists are engaged, the agent needs to know some of the key terms [13, 269].

Personal representative of the artist – the term is not a legal definition; it defines managers as well as agents [13, 269].

Manager or personal manager is responsible for the development of the artist's career, a counselor, and he/she plans the course of the artist's career, conducts business negotiations relating to the artists, hires technical crew and observes the content of promotional materials, including photographs, hires road manager [13, 269]. The manager may work through his/her own office. Managers, individually or forming a group, may represent one or several artists or bands. Their commission fee is from 15 to 25% of the total earnings of the artist, fee for the use of transport and other overhead costs [13, 269].

As follows from the above description, the manager initially orients the plan of the whole as an idea, being to some extent, the playwright-director of the proposed show.

Agent is a person who finds or receives a proposal for hiring an artist and discusses the terms of the contracts of his customers. The agent may work through an agency or independently and represent the interests of many artists. The agent works on a commission basis from 10 to 20% of the artist's earnings per contract. Business manager or manager deals with investments and taxes of the artist. His commission is from 2 to 5% of total earnings [13, 270].

There is also a promoter – a theatrical agent, who takes the full financial risk for an event, show or concert. He is called the "buyer of talents" [13, 270]. Accordingly, the category of "talent" forms a special subject in management, because it is not about the exceptional talent that the patron of the previous epochs maintained, relying on the subsequent recognition of the "unrecognized genius" (it is a product of a special kind of mental attitude of the artist-actor, ignoring "crowd- common herd", working for an ideal audience etc.), but about the talent "to be liked now and here and of this quality" by the mass ("crowd-common herd, in romantic's terminology).

The promoter may advertise (promote) and sell event [13, 271]. His responsibilities include: 1) monitoring the volumes of sale of the records, the frequency of issue of piece of music on the radio and attendance of any previous concerts, which an artist or band gave on "the same market"; 2) assistance from the artist's record company, sponsoring the publication of newspapers, magazines and radio ads with the purpose to advertise the new records of the artist and concert tour; 3) coordination of the distribution of free promotional materials, radio interview and demonstration of the artist's products in shop windows, provision of local radio stations and record stores with a large number of artist's, band's records and posters of record company; 4) paying out fee earnings to the artist in the amount of 50 to 80% of the summary of charges from the concert [7, 51].

Fees of superstars are impressive: on the Russian stage, such as Alla Pugacheva and Philip Kirkorov collect up to 35 thousand US dollars [7, 51]. In the cited publication there are indicated fees of such popular Russian artists as Larisa Dolina, Valery Leontiev, Igor Nikolayev, Lev Leshchenko (fee from 10 to 20 thousand US dollars) [7, 52]. Ukrainian artists such as Natalia Mogilevskaya, "Okean Elzy", Ani Lorak, Tina Karol – from 5 to 10 thousand US dollars [ibid]. In the book by D. Lobkova there are cited fees of the so-called "workaholics", including Valery Meladze, Angelica Varum and Leonid Agutin etc. (from 5 to 8 thousand US dollars) [7, 52, 53].

The attractiveness of the financial incomes of pop stars is non-correlative with what may be collected from performances of academic artists – it is obvious. However, this commercial success is due to the managerial selections, knowing (especially studying) trends of tastes of the audience, which is ready – or not ready to give money for attending the relevant events. And this training/preparation, including musical one, generally is far from the criteria of recognition by philharmonic audience.

Record companies provide financial assistance for the promotion, sponsoring information about artists in newspapers, magazines and on radio and advertising their new records.

Music publishing companies have three main functions:

1) collection of royalties paid by the record company to the publisher as payment for the right to distribute the record;

2) collection of payments from TV and radio companies for the right to broadcast recordings on TV and radio; 3) issue of pieces of music in printed form.

As stated in one of the guidebook of management, in order to find the right actor, an intermediary company should provide not only a list of artists, but also their photos, biographies and information on the schedule of their tours, the dates free from shows and the required fees [13, 272-273]. Engagement of a famous artist is a choice from a variety of options: you need to know the customer's needs, that is, the expected audience, and then submit the data to the agent, manager, company intermediary, helping to find the necessary artist. "Necessary" artist is a problem for the shows, as video performance may be decisive, the meaning of which is due to the socio-psychological factors of momentary preferences.

In Ukraine as well as in Russia stars of the show, as history shows, somehow responded to the "call of time" on current ideas of the world of mass-cultural consciousness. And the winners among them were

those (see Triumph of Alla Pugacheva in 1970-s and others) who turned out to be in correlation with the figurative typologies, complies with the needs of a particular cultural epoch. In case of Pugacheva, she is a singer-clown like B. Streisand, L. Minelli, matching the ideal of the kitsch phenomenon in which the trickster archetype (the unity of protagonistic and antagonistic features) determined the basic aesthetic and conceptual fashion preferences of the Taganka Theater etc. And, of course, effect of "Verka Serduchka" comprises to that extent the prolongation of kitsch phenomenon, in which folk soulful "Irish element" was "coexisting" with "youth" rock-cultural wave that retains its audience till now.

Tragic clownery of 1970-s was pushed aside in the 1980-1990-s period of perestroika by other aesthetic preferences – and this is a special theme, and by the end of 1990-s, on the eve of the third millennium, folk-epic note prevailed which determined the rise of Valya Balkanskaya, a Bulgarian singer, performer of heroic -epic melodies of the XV-XVI centuries. It is significant that Ukraine was originally responded to the splash of interest of mass spectator-listener of the program "Wild dances" by R. Lezhychko, in which folk rod of "barbaric archaism" was far from heroic note of the shows of the Bulgarian singer. Unfortunately, this high-heroic complex was not supported by any pop star in Ukraine, although the official state idea was the chanting of the Ukrainian statehood.

It is correctly noted by the editors of show business guidebooks, the fate of the artist depends on many factors, among which are talent, vocal (the pitch of a voice and range of voice), working efficiency, money and success [13, 276]. As you can see, in the first place – "talent", without explanation of archetype of manifestation of giftedness: it is clear that "psychology of the unrecognized genius", rising the amazing personalities in "romantic XIX century" to the crest of artistic discoveries, is not meant here. Thus, the idea is very relevant, "psychology of a recognized genius", which supported the striking challenges and achievements of the Renaissance. In general, "neo-renaissance" tone of the XX century has been repeatedly mentioned in historical descriptions. However, the technology of developing of "talent archetype" for the XXI century – the "century of informatics", as it has already determined in the terminological lingo – has been obviously shaping yet. Therefore, placing the category of "talent" on the first place among the number of "guidelines" of preparation of show program is more symbolic and conjuring but not practical sense: without parameterization of what is determined as "talent", indication of its presence or absence is meaningless.

It is significant that placing on the second place the criterion of the artist search – "vocal skills (the pitch of a voice and range of voice), – also does not define the specifics of the choice: recently falsetto singing, countertenor singing was forbidden and was perceived only in a comic key. At present, the phenomenon of Vitas, falsetto key of whom is the center of the main attraction of his performance, something that naturally forms a continuation of phenomenon of Demis Russo, who broke in the pop art covenants of old liturgical singing tradition.

As you can see, vocational, including music education for the candidates for show idols is strictly necessary, but in fact, in the same time his academic basis shall be adjusted. A teacher by profession regardless of whether he/she wants it or not have producers' features and capabilities, helping the artist to reveal himself or conveying behavioral and expressive patterns that are inconsistent with the current settings of artistic professionalism.

Genre variety in the show-program gives the opportunity to represent flexibly the existing stock of public entertainment. The needs and expectations of the predicted audience based on the goals and objectives of the event dictate the selection of the artists and the focus of the work of the latter. Outstanding scientist-lexicographer S.I. Ozhegov gave his definition of the term "stand-up/stand up-show".

Stand-up is pop art genre – stage performance associated with the announcement and commenting on the program numbers [11, 375]. And here the following phenomenon acquires a special meaning – a figure of conferencier as entertainer, conducting a program, according the laws of the musical unity, refrain-like (see musical and architectonic rondo structure prevailing in the ritual and ceremonial sphere and related to mythological/religious symbols of the Sun-Circle) appearing in the separation-connection of various performances and providing a psychological unity of perception of components of performance/show.

Conferencier (translated from French "conferencier" – speaker) is an artist who conducts concert-variety performance/show, firstly this role was defined in the 60-s of the XIX century in Parisian cabarets [6, 161]. A person who entertains the audience and announces the artists' shows actually combines a lot of qualities, among which are essential the ability to improvise as well as courtesy of manners, mind-stroke, cheerful elegance of tone-behavior, natural charm, which together allow to consider a conferencier in the function of "host of the evening."

National Speaker's Association of America has developed its ten tips for making the right choice of a conferencier (master of ceremonies). The association publishes its guidebook "Who's Who in Professional Speaking: The Meeting Planners Guide") [13, 275].

The main criterion for choosing a conferencier is the ability to give enjoyment, satisfaction from communication, which provides artistic and aesthetic basis of scenic imaginative solutions. Indeed, as V. Kholopova truthfully writes, "... general emotional panorama of music explodes in accordance with its nature and has predominantly positive character (spacing of V. Kholopova) ... " [16, 114].

And this purely musical, which goes from the basics of "angel" singing detection of this kind of art, the great K. Stanislavsky noted in the profession of conferencier:

"His inexhaustible joyfulness, quick wit, humor are at the very core as well in the form of a stage presentation of his jokes, courage, often comes to daring, ability to keep the audience in his hands, a sense of moderation, the ability to balance on the border of daring and exciting, offensive and humorous, the ability to stop in time and give the joke quite different, good-natured direction – all this makes him an interesting artistic figure of our new genre "[12, 364].

In general, such a function of a conferencier correlated with clown "reprises" in the circus – ancient performance, entertaining meaning of which was held at the height of the ideal position largely due to these wise-clownish features of direct contactors with the audience: the ferocity of the ancient Roman circus did without this kind of "intelligent fun" guides. And this musical ingredient of the performance, even devoid of musical sounds as such leaves space for inscribing by the musical element, creative emotional disposition of joy, not mockery – skepticism (it is not the scope of the actual musical expression), but affecting ecstatics of Excitement.

Summarizing the above said, it should be noted as follows:

1) show business is a multidivisional "infrastructure" of participants, including artists – professionals and supplemental to their activity organizers, among them there are professional musicians in proper sense and conferenciers, musical functions of whom are determined by the historical cultural symbols;

2) managers and agents make up the organizing part of "infrastructure", whereas conferenciers and entertainers (masters of ceremony) are a link between "the world of organizers" and the artists themselves, but during the performance between the first two together and the audience;

3) realization of organizational and ethical exclusivity of conferencier allows you "accurately" predict the commercial output of shows, because the general audience is always Her Majesty Audience, which is never indifferent to moral core of the performance, naturally, oriented to immediate-relevant questions of human community in complex and situational-segmented coverage.

Литература

1. Асафьев Б. Симфонические этюды / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 264 с.

2. Асафьев Б. (И. Глебов) Ценность музыки / Б. Асафьев. – De musica. – Л.: Academia, 1925.

3. Гегель Г. Работы разных лет в двух томах / Г. Гегель ; составление, общ. ред. А.В. Гулыги. – М.: Мысль, 1973. – Т. 2. – 630 с.

4. Каллингэм М. Маркетинговые исследования глазами заказчика: Как и для чего организации используют исследования рынка / М. Каллингэм ; пер. с англ. – Днепропетровск: Баланс Бизнес: Букс, 2005. – 272 с.

5. Кольбер Ф. Маркетинг у сфері культури та мистецтв / Кольбер Ф., Гантель Ж., Білого С., Річ Дж. – Львів: Кальварія, 2004. – 240 с.

6. Корінний М. Короткий енциклопедичний словник з культури / Корінний М., Шевченко В. – К.: Україна, 2003. – 384 с. – Бібліогр.: С. 380 – 383. – Від. ред. і авт. Зазнач. На звороті тит. арк..

7. Лобков Д. Как заработать в шоу-бизнесе / Денис Лобков. – М.: Пресс, 2007. – 160 с. – (Как заработать).

8. Менеджмент в контексте музыкальной культуры: Программа курса / Автор-составитель А.К. Мазур. – Одеса: ОГМА, 2007. – 14 с.

9. Менеджмент у сфері культури: Навчальний посібник / Яроміч С.А. – Кн. 1. – Одеса: Центр практичного менеджменту культури, 2006. – 274 с.

10. Менеджмент: Навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / За ред. Г. В. Щокіна, М. Ф. Головатого, О. В. Антонюка, В. П. Сладкевича. – К.: МАУП, 2007. – 816 с.: іл. – Бібліогр.: у кінці розділів.

11. Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок. 53000 слов / С.И. Ожегов; Под общ. ред. проф. Л. И. Скворцова. – 24-е изд., испр. – М.: ООО "Издательство Оникс": ООО "Издательство " Мир и Образование", 2007. – 1200 с.

12. Станиславский К. Собр. соч. в 8 т. / К. Станиславский. – М., 1954. – Т. 1. – С. 364.

13. Сондер М. Ивент-менеджмент: организация развлекательных мероприятий. Техники, идеи, стратегии, методы / Сондер Марк. – М.: Вершина, 2006. – 544 с.

14. Толковый словарь современного русского языка. – Донецк: ООО ПКФ "БАО", 2007. – 384 с.

15. Тышко С. Странствия Глинки / Тышко С., Мамаев С. – К., 2002. – Ч. II. Германия. – 508 с.

16. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – М.: Научно-творч.центр "Консерватория", 1994. – 260 с.

17. Холопова В. О психологизации теоретических учений о музыке / В. Холопова // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. Мат.музикол.семінару (23-25 квітня 1998 р.) / Гол.ред. М. Огренич. Ч.1. – Одеса, 1998. – С. 37-41.

18. Шмит Б. Бизнес в стиле шоу. Маркетинг в культуре впечатлений / Шмит Б., Роджерс Д., Вроцос К. – М.: Издательский дом "Вильямс", 2005. – 400 с.

References

1. Asafiev, B. (1971). Symphonic etudes. Lviv: Music [in Ukrainian].

2. Asafiev, B. (Glebov, I.) (1925). Music value. De musica. L. : Academia [in Ukrainian].

3. Hegel, G. (1973). Works of different years in two volumes. Volume 2. A.V. Gulyga (Ed.). Moscow: Mysl [in Russian].

4. Kallingham, M. (2005). Market research through the eyes of the customer: How and why organizations use market research. Dnepropetrovsk: Balance Business: Books [in English].

5. Kolber, F., Gantel, Zh., Bilyi, S., Rich, J. (2004). Marketing in culture and arts. Lviv: Kalvaria [in Ukrainian].

6. Korinnyi, M. & Shevchenko, V. (2003). Short encyclopedic dictionary of culture. Kyiv: Ukraine [in Ukrainian].

7. Lobkov, D. (2007). How to earn in show business. Moscow: Press [in Russian].

8. Mazur, A.K. (Ed.). (2007). Management in the context of musical culture: Program of the Course. Odesa: OGMA [in Russian].

9. Yaromich, S.A. (2006). Management in culture. Book 1. Odesa: Centre for Applied Cultural Management [in Russian].
10. Shchokina, G. V., Golovatyi, M. F., Antoniuk, O. V., Sladkevych V. P. (Ed.). (2007). Management. Textbook for the students of the higher educational establishments. Kyiv: MAUP [in Ukrainian].
11. Ozhegov, S.I. (24th ed.). (2007). Russian dictionary: Approx. 53000 words. L. I. Svortsov (ed.). M.: LLC "Publishing house Onix": LLC " Publishing house "Word and Education" [in Russian].
12. Stanislavskyi, K. (1954). Collection of works: in 8 volumes. Volume 1. Moscow [in Russian].
13. Sonder, M. (2006). Event-management: organizing recreational activities. Techniques, ideas, strategies and methods. Moscow: Vershyna [in Russian].
14. Explanatory Dictionary of the modern Russian language. (2007). Donetsk: LLC PCF "BAO" [in Russian].
15. Tyshko, S. & Mamaev, S. (2002). Trips of Glinka. Part II. Germany. Kyiv [in Russian].
16. Kholopova, V. (1994). Music as an art form. Moscow: Scientific and Creative Center "Conservatory" [in Russian].
17. Kholopova, V.O. (April 23-25, 1998). On psychologization of the theoretical studies of music. Transformation of musical education: culture and modernity. Proceedings of the Semainars of Musical studies. M. Ogrenych (Ed.). Part 1. (pp. 37-41). Odesa [in Ukrainian].
18. Shmidt, V., Rodzhers, D., Vrotzos, K. (2005). Business in the form of the show. Marketing in the culture of impressions. Moscow: Publishing house "Williams" [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.12.2016 р.

УДК 7:061.4(100)

Бабченко Яніна Юріївна
аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв
yanina.bambinos@gmail.com

МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ ТЕАТРІВ ДЛЯ ДІТЕЙ "ІНТЕРЛЯЛЬКА": ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ТА ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА ЦІННІСТЬ

Мета роботи – аналіз динаміки розвитку та визначення художньо-естетичної цінності міжнародного театрально-фестивального руху театрів для дітей "Інтерлялька" в Україні; розкриття сутності та популярності фестивалю "Інтерлялька", його ролі у розповсюдженні професійних надбань лялькового мистецтва України та інших держав світу. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні мистецтвознавчого, аналітичного, діахронічного, функціонального, культурологічного та системного методів дослідження Міжнародного фестивалю театрів для дітей "Інтерлялька" як важливої сфери художньо-практичної діяльності у розповсюдженні досвіду театрів ляльок світу, їх мистецьких досягнень, творчих пошуків та ролі у естетичному вихованні. **Наукова новизна** дослідження полягає у аналізі динаміки розвитку театрально-фестивального руху театрів для дітей "Інтерлялька", його художньої специфіки, обґрунтуванні критеріїв мистецької досконалості, естетичної цінності та життєздатності. **Висновки.** Міжнародний фестиваль театрів для дітей "Інтерлялька" є найпопулярнішим та життєстійким у сучасному театральному житті театрів ляльок; фестивальний рух лялькового мистецтва в усьому світі є найефективнішою формою естетичного виховання; проведення фестивалів "Інтерлялька" спонукає митців сценічного мистецтва до пошуку і втілення нових ідей, які нагально потрібні у вихованні молодого покоління; фестиваль "Інтерлялька", що відбувається постійно, має одну й ту ж характерну особливість: кожні два роки в його русі відбувається щось нове, з'являються більш різноманітні тенденції, розширюється сама структура фестивалю, яка поповнюється кількістю нових заходів; динаміка розвитку міжнародного театрально-фестивального життя театрів для дітей "Інтерлялька" в Україні визначає, що його головною метою була і залишається популяризація сучасного лялькового мистецтва, піднесення його авторитету в суспільстві, обмін досвідом між творчими колективами лялькарів, ознайомлення глядача з театральними прем'єрами, з найцікавішими творчими задумами, режисерськими інноваціями театрів для дітей з різних областей України та країн зарубіжжя.

Ключові слова: фестиваль, театрально-фестивальний рух, театр ляльок, театр для дітей, "Інтерлялька".

Бабченко Янина Юрьевна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Международный фестиваль театров для детей "Интерлялька": динамика развития и художественно-эстетическая ценность

Цель работы – анализ динамики развития и определения художественно-эстетической ценности международного театрально-фестивального движения театров для детей "Интерлялька" в Украине; раскрытие сущности и популярности фестиваля "Интерлялька", его роли в распространении профессиональных достижений кукольного искусства Украины и других государств мира. **Методология** исследования заключается в применении искусствоведческого, аналитического, диахронического, функционального, культурологического и системного методов исследования Международного фестиваля театров для детей "Интерлялька" как важной сферы художественно-практической деятельности в распространении опыта театров кукол мира, их художественных достижений, творческих исканий и роли в эстетическом воспитании. **Научная новизна** исследования состоит в проведении анализа динамики развития фестивального движения театров для детей "Интерлялька", его художественной специфики, обосновании критериев художественного совершенства, эстетической ценности и жизнеспособности. **Выводы.** Международный фестиваль театров для детей "Интерлялька" является самым популярным и жизнестойким в современной театральной жизни театров кукол; фестивальное движение кукольного искусства во всем мире является самой эффективной формой эстетического воспитания; проведение фестивалей "Интерлялька" побуждает мастеров сценического искусства к исканию и воплощению новых идей, которые насущно необходимы

© Бабченко Я. Ю., 2017

для воспитания молодого поколения; фестиваль "Интерлялька", который проходит постоянно, имеет одну и ту же характерную особенность – каждые два года в его движении происходит что-то новое, проявляются все более разнообразные тенденции, расширяется сама структура фестиваля, которая пополняется количеством новых мероприятий; динамика развития международной театрально-фестивальной жизни театров для детей "Интерлялька" в Украине определяет, что ее главной целью была и остается популяризация современного кукольного искусства, возвышение его авторитета в обществе, обмен опытом среди творческих коллективов-кукольников, ознакомление зрителя с театральными премьерами, с интереснейшими художественными замыслами, режиссерскими инновациями театров для детей из разных областей Украины и стран зарубежья.

Ключевые слова: фестиваль, театрально-фестивальное движение, театр кукол, театр для детей "Интерлялька".

Babchenko Yanina, *postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts*

The International Festival of the Theatres for Children "Interlyalka": the Dynamics of the Development and Artistic and Aesthetic Value

Purpose of Article. The purposes of the article are to analyse the dynamics and to determine the artistic, aesthetic values of the international theatrical festival movement for children "Interlyalka" in Ukraine. The popularity of the festival "Interlyalka" and its role in the dissemination of professional achievements of Puppet Art in Ukraine and other countries are highlighted. **Methodology.** The research methodology includes the art historical, analytic, diachronic, functional, cultural and systemic methods. The author has used them to research the International Festival of Theatres for Children "Interlyalka" as an important area of artistic and practical activities in the dissemination of the experience of puppet theatres, their artistic achievements and their role in aesthetic education. **Scientific novelty.** Scientific novelty of the research is to analyse the dynamics of the festival theatrical movement for children "Interlyalka", its artistic specificity, justifying the criteria of artistic excellence, aesthetic value and viability. **Conclusions.** Finally, we could make the following conclusions. The International festival of theatres for Children "Interlyalka" is the most popular and resilient in today's theatrical life of puppet theatres; festival movement of the puppet art in the world is the most effective form of aesthetic education. Such festivals as "Interlyalka" encourage arts venue to seek for and implement new ideas that are essential in the education of the younger generation. The festival "Interlyalka" has the same characteristic feature. Every two years it presents new trends. In Ukraine the dynamics of the international theatrical festival life for children "Interlyalka" determines that its main goal is to popularize contemporary puppetry, the rise of its prestige in the society, the exchange of experiences among creative puppeteers groups, the acquaintance of the audience with theatrical premieres and interesting artistic designs, director's innovations theatre for children of different regions of Ukraine and abroad.

Keywords: festival, theatrical and festival movement, puppet theatre, theatre for children "Interlyalka".

Театрально-фестивальний рух як важлива сфера художньої діяльності у своєму практичному досвіді набув вагомих рис самовизначення. Різноманітна тематична палітра міжнародних театральних фестивалів стала невід'ємною частиною театрального життя багатьох країн світу. Аналіз динаміки розвитку міжнародного фестивального руху, його художньої специфіки, обґрунтування критеріїв художньої досконалості, естетичної цінності могли б не тільки принести користь теоретичному осмисленню практичного досвіду багатьох театральних фестивалів, а й стати вагомим внеском у розширенні його мистецького простору, що сприяло б збагаченню творчих пошуків театральних колективів, подальшому усвідомленню майстрами сцени власних завдань у мистецтві, сприяючи збагаченню його художніх форм.

Трансформація у третьому тисячолітті модерного суспільства у постмодерне призводить до парадигмальних змін у галузі театрального мистецтва. Це стосується й такого явища як театральний фестивальний рух. Актуальність теми полягає в тому, що за останній період мистецтво театру активно інтегрується у європейський театральний простір. Опанувавши загальні норми модерного мистецтва українські майстри демонструють власні режисерські новації, інтенсивно шукаючи свої оригінальні пріоритети. Після здобуття Україною незалежності митці театрального мистецтва вільно перебувають у інформаційному полі і це надає їм можливість створення повноцінної структури культурної трансмісії. Цьому процесу сприяла організація на початку 90-х років XX століття міжнародних театральних фестивалів в Україні. Поетика драматургічної основи, аналіз майстерності і таланту у творчій праці артистів і режисерів стали невід'ємною частиною всього театрально-фестивального руху в нашій країні.

Незважаючи на велику і суттєву роль українських міжнародних фестивалів усіх видів сучасного театру в формуванні художньо-естетичної цінності сценічного мистецтва, їх значення у процесі художньої діяльності залишається достатньо недооціненим та майже цілком недослідженим українською гуманітарною наукою.

Одне с найбільш почесних місць у сучасному художньо-мистецькому процесі театральних фестивалів посідає Міжнародний фестиваль театрів для дітей "Інтерлялька". Саме фестивальна форма театрів ляльок є скарбницею збереження творчих здобутків сценічного мистецтва, яскравим смолоскипом висвітлення пошуків нових шляхів втілення мистецьких надзавдань.

Розглянемо поняття комплексної структури культурно-мистецького заходу "Інтерлялька". Фестиваль, за словником культуролога К.М.Хоруженка, у перекладі з латини тлумачиться як святковий, веселий – показ мистецтв, періодичні масові культурні святкування [10, 511]. Отже, процес розвитку фестивального руху у житті суспільства створює святкову подію, яка повинна нести в собі особливий позитивний настрій для людини і надихати майстрів сценічної творчості до створення високохудожніх творів, для широкого кола глядачів, з метою надання їм естетичного задоволення, що є неоціненним у розвитку культурного життя особистості.

Поняття "театральність", "театральний", можна припустити, має багато спільних рис у визначенні та тлумаченні предметності з поняттям "фестиваль". "Театральність" також видовищна, має широкий інструментарій різноманітних засобів ідейно-емоційної виразності. "Інколи поняття "театральність" уживають для визначення особливої яскравості і виразності сценічної форми спектаклю або акторського виконання. <...> Йдучи за аналогією (музикальність, живописність, поетичність тощо), <…> дійдемо висновку, що й "театральність" – не лише оздоблення, а глибинний життєвий першопоштовх і зернина, з якої може розвинутися театральне мистецтво і заклад, пристосований для створення і експлуатації творів цього мистецтва. Інакше кажучи, театральність – це передусім характеристика самого життя..." [2, 724-725].

Театр ляльок як різновид театру для дітей, що створює театральне дійство з використанням ляльок, за широким визначенням Крістофера Бальме, – це "загальне поняття для театральних форм у центрі яких не перебуває живий актор; це визначення охоплює, таким чином, не лише театр ляльок, а й театр сценографа, інсталяції, різноманітні способи поєднання у виставі живого актора і ляльки, театр акцій тощо" [3, 91]. За посиланням електронної вільної енциклопедії Вікіпедії, – "театр ляльок – це театральне видовище, в якому діють ляльки (можуть варіюватися за розмірами та формами), що рухаються за допомогою акторів. Здебільшого актори, які керують ляльками, сховані або замасковані від глядача, однак останнім часом набув поширення театр ляльок "вживу" – коли глядачі здатні побачити, як відбувається процес керування ляльками" [7]. Одним з головних засобів сталості художності видовищно-лялькових форм є ілюзія й умовність, що здійснюється через сценічне перетворення, яке, в свою чергу, і створює образні інтерпретації мистецького твору.

Історія лялькового мистецтва не має точної дати народження цього виду художньої творчості, як і професія артиста, що з’явилася з появою людини, а лялька, як іграшка, забавка, виразниця сокровенних почуттів завжди супроводжувала людину від колиски. Відомості про використання ляльки у сценічному мистецтві ми знаходимо ще з часів Давнього Єгипту в різних її іпостасях та зображеннях. Як відомо, театр бере свій початок з ярмаркових дійств, де виступали артисти-мандрівники і пройшовши тисячолітній шлях, лялькарі Великої Британії, США, держав Латинської Америки до сьогодні не залишають свої мистецьки мандри і зберігають традицію аматорських пересувних театрів. В Україні ж та в інших провідних країнах Європи у ХХ столітті з’явилися стаціонарні лялькові театри для дітей, більшість з яких є державними установами. Але й ці театри не полишають свої мандрівки у формі гастрольної діяльності та фестивального руху.

Колискою Міжнародного фестивалю театрів для дітей "Інтерлялька" став Закарпатський академічний обласний театр ляльок "БАВКА" у м. Ужгороді, який у 1990 році виявив ініціативу з організації і проведенні такого фестивалю. "Вибір місця проведення невипадковий. Унікальний ресурс Закарпаття – його географічне розташування на стику чотирьох держав у центрі Європи. Це значно вплинуло на національний склад населення. На території 12,8 тис. квадратних кілометрів поруч з українцями проживають представники більш 70 різних національностей. Враховуючи це, одним з пріоритетних завдань фестивалю є збереження і розвиток культурних традицій національних спільнот в місцях їх компактного проживання. Для тісніших зв’язків національних меншин Закарпаття з країнами, де їх національності є пріоритетними – Словаччина, Угорщина, Румунія, Польща і було вирішено проводити в м. Ужгороді міжнародний фестиваль театрів для дітей "Інтерлялька", що дістало підтримку вищезгаданих країн" [4]. Міжнародний фестиваль театрів для дітей "Інтерлялька" за 25 років свого існування провів 15 акцій-конкурсів цього феноменального заходу, що постійно відбувалися один раз на два роки. А в 2016 році у фестивалі "Інтерлялька" навіть брали участь лялькові театри Китайської Народної Республіки. У 1997 році фестиваль включено до Міжнародної асоціації діячів театрів ляльок світу (УНІМА). Ініціатором проведення фестивалю до 2016-го року був директор Закарпатського театру ляльок Олександр Туряниця, також активним учасником організації фестивалю і постійним членом журі, його головою є театрознавець Алла Підлужна. "Проведення такого престижного мистецького форуму, як Міжнародний фестиваль театрів для дітей "Інтерлялька" у наймолодшій області України, в найбільш розмаїтому за національним складом регіоні, сприяє подальшому зростанню авторитету України, як держави, в якій питання виховання підростаючого покоління мають першочергове значення" [4]. З вищезазначеного можна зробити висновок, що динаміка розвитку театрально-фестивального руху лялькового мистецтва відбувається згідно історичної логіки, суспільних умов життя, культурної спадщини та адекватних художніх форм втілення. Проводячи діахронічний аналіз Міжнародного фестивалю театрів для дітей "Інтерлялька" можна зазначити, що за весь період існування фестивалю його відвідали театральні колективи театрів ляльок з 50 держав світу, тут зустрілися східна і західна культури лялькового мистецтва.

За традицією Міжнародний фестиваль "Інтерлялька" відбувається у жовтні під лозунгом "Через серця дітей – до сердець народів". На фестивалях "Інтерлялька" активну участь приймають театри ляльок України для усвідомлення необхідності більше пізнати світовий театральний процес, визнати своє місце у цьому контексті та зберегти свої національні традиції.

Міжнародний фестиваль "Інтерлялька" проводиться насамперед для дітей, тому театральні трупи театрів ляльок, в період проведення фестивалю, виїзжають у найвіддаленіші куточки Закарпатської області. Специфікою театрального руху театрів ляльок є прояв усіх вад і тенденцій сучасного театру

для дітей, їх художнього рівня та сценічної культури. Поступово зникає характерне для радянських часів уявлення про дитячу виставу, як про строкате галасливе видовище. Більшість вистав беруть свій початок з фольклорних джерел і при всій їх вільній інтерпретації режисерами та творчими колективами зберігають певні еталони національної культури.

Традицією цієї видовищно-мистецької акції стала "родзинка фесту – театральна хода центром міста, про яку розповідали в сюжетах ужгородського телеканалу "Тиса", радіо ефірах і газетах. Традиційно це відбувається так: попереду йдуть актори з триметровими ляльками Іванка та Марічки – символами "Інтерляльки", – за ними рухаються учасники у різних костюмах зі своїми ляльками та, у кінці, – духовий оркестр. Рух розпочинається від театру ляльок, продовжується вулицею Корзо, команда повертається направо у напрямку старовинного католицького собору і повертається до театру через пасаж" [1].

Міжнародний фестиваль театрів для дітей "Інтерлялька" має конкурсний характер. Однак єдиного критерію для журі немає: вистави настільки різні, що їх важко порівняти. Неможливо поставити мистецтво різних народів, різних культур під єдину оцінювальну систему. Тому журі кожен раз уникає визначення "Краща вистава" і нагороджує кожен театр дипломом за участь, вказуючи на кращі якості кожної вистави. Крім того існують персональні дипломи: за режисуру; за акторське виконання; за високу духовність тощо. Наприклад, на "Інтерляльці-2010" Закарпатський академічний театр ляльок "БАВКА" показав яскраву виставу "Коняги", яка й стала хітом цього фестивалю, але, на жаль, не отримала перемоги в жодній номінації фестивалю. "Окрім блискучих артистів (Н. Орєшникова, М. Карпенко, О. Пишка) і київського режисера М. Яремчука, співавтором вистави є художниця Леся Лучко. Її сценографія – це феєрверк у дитячій крамниці. Дзеркала, літаючі метелики, дзвіночки, качалки-каруселі, квіти, іграшки, подушки – поки все роздивишся, спектакль і закінчується. Актори безперервно рухаються, з'являються щораз в іншому одязі, зразу і не вгадаєш, чи це той же персонаж, який був у попередній сцені, чи вже інший. Говорять "по приколу", це не діалоги, а якісь есемески і суцільні смайлики. Більше промовляють рухами і мімікою, ніж словами. Паузи достатньо довгі, щоб глядач переварив бодай частину несподіванок, які на нього валяться" [9].

На XII Міжнародному фестивалі театрів для дітей "Інтерлялька" журі визначило нагороди у таких номінаціях: "Приз глядацьких симпатій"; "Оригінальне вирішення національної теми"; "За найкращу сценографію та ляльку"; "За довершений аматорський ансамбль"; "За кращу чоловічу роль", "За кращу жіночу роль"; "За кращу режисуру". Гран-Прі фестивалю "Латунну статуетку ведмедя" отримала вистава "Маленький Філіп та відьма" (Словаччина).

У рамках фестивалю часто-густо відбуваються презентації нових літературних видань "... проводяться навчання, творчі лабораторії, круглі столи, диспути, обговорення конкурсних і поза конкурсних робіт з художниками, режисерами, акторами, що є хорошою школою для вивчення різних напрямів у сценографії, режисурі, узагальнення досвіду роботи, налагодженню зв'язків по обміну творчими працівниками для здійснення постановок, інтеграції українського театрального мистецтва до світового гуманітарного простору – це стосовно учасників фестивалю. Щодо глядача, то під час його проведення відбувається поглиблене ознайомлення дітей різних національностей, які проживають в області, із своїм рідним національним театральним мистецтвом та мистецтвом інших країн, розширення світогляду"[8].

Доречно буде згадати ювілейний X міжнародний фестиваль "Інтерлялька-2007". Як завжди великою популярністю користувалися вистави лялькових театрів зарубіжжя, хоча лялькарі говорили іноземною мовою. Тут свою справу зробили видовищність і художня образність. Не було потреби у вербальному спілкуванні, звертанні до глядачів, перевага безпосередньо надавалася візуальному сприйняттю. Особливістю всіх вистав було перебільшене захоплення лялькарями безпосередньо живим планом, але лялька як головна дійова особа театру ляльок кожен раз доводила своє лідерство у цьому виді сценічного дійства. "Так, розумно, професійно й талановито ці переваги були продемонстровані у спектаклі "Вічна молодість і безсмертне життя" румунського театру "Папучі" з Бая-Маре. Режисер вирішив постановку дуже образно, і звичні предмети, серед яких існували персонажі, перетворювалися на щось інше, і вони уособлювали вже зовсім інший світ. Наприклад, розкриті парасольки, прикрашені травичкою, квітами, гірляндами із зелені, ставали лісовими горбиками, якими подорожували герої. На їхньому шляху зустрічалися грибні та ягідні галявини, які "виходили" з-за лаштунків і були "надягнуті" на капці акторів. Захоплення малюків викликав смішний зайчик, що складається з двох частин, які одягнуті на ноги артиста. Він так смішно стрибав своїми двома частинами! Демонструючи можливості художньої фантазії, яскрава ігрова форма спектаклю стала еталоном творчого підходу, коли його творці чітко розуміють завдання лялькового театру" [6].

Визнання театру ляльок у світі як мистецтва високохудожнього і різножанрового додало майстрам сцени наснаги для звернення до світової літературної класики та її втілення на сцені лялькового театру. Про це свідчать вистави вітчизняних і зарубіжних театрів для дітей, які постійно беруть участь у фестивалі "Інтерлялька". "Вистава за твором Антуа́на де Сент-Екзюпері́ "Маленький принц" "Намалюй мені овечку" театру ляльок з м. Любляна (Словенія) засвідчила, що театру ляльок під силу висока література. Режисер і виконавиця усіх ролей у цій моновиставі М.Маурич наближує складний філософський матеріал до дітей, поклавши в основу сюжету історію про кохання хлопчика і троянди. Інші персонажі – на другому плані. Гра актриси, побудована на контрасті усіх персонажів, вражає широтою творчого діапазону, розмаїттям нюансів і звукових інтонацій" [5, 11-12]. Вистава відбулася у рамках VII Міжнародного фестивалю "Інтерлялька-2002".

Міжнародний фестиваль театрів для дітей "Інтерлялька" відіграє істотну роль у збереженні та розвитку національної етнічної культури в регіонах України, естетичному вихованні, толерантності, повазі до традиційних етичних та культурних цінностей; підтримці та розвитку медіа освіти; створенні умов для міжетнічного діалогу та співпраці; сприянні розвитку культурного туризму; знайомстві зарубіжного глядача з різноманіттям, багатством культурної спадщини України та її сучасних досягнень і проблем.

Міжнародний фестиваль театрів для дітей "Інтерлялька" має суттєву особливість – його фестивальна аудиторія досить широка, тому що вистави, як ми вже зазначали, відбуваються по всіх маленьких містечках Закарпаття, їх адресне спрямування знаходить свого особливого глядача. Головною особливістю і специфікою ляльового театру є, по-перше, необмежена можливість живого спілкування дитини з ляльковим персонажем; по-друге, у театрі ляльок у творчому плані також не існує обмежень – тут панує бурхлива фантазія режисера та театральної трупи.

Отже, можна зробити висновок, що сучасний фестивальний рух "Інтерлялька" є стимулом у творчій діяльності майстрів ляльового мистецтва. Постійне проведення фестивалів спонукає митців сцени до пошуку і втілення нових ідей та надзавдань, які потрібні для виховання підростаючого покоління. І саме Міжнародний фестиваль театрів для дітей "Інтерлялька" з кожним роком все більше заохочує театри ляльок світу до бажання брати участь у його феноменальних акціях, щоб показати свої кращі надбання. Як ми бачимо, творчий пошук нових засобів ідейно-емоційної виразності, технічних інновацій у ляльових театрах сучасного мистецтва успішно відбувається у нових постановках. Він зумовлений бурхливим розвитком асоціативно-образного мислення режисерів-постановників, що вражають своєю безмежною фантазією у творчому рішенні видовищних вистав.

Література

1. Інтерлялька-2011[Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://skarb-papcha.ru/uk/chitalnij-zal/55-gazetishhe/arxivy/1607-nterlyalka-2011.html.
2. Клековкін О. THEATRICA: [Текст] / Олександр Клековкін; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. – К.: Фенікс, 2012. – 800 с.
3. Крістофер Бальме: Вступ до театрознавства /Переклад з нім. В. Кам'янця / Бальме Крістофер. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2008. – 269 с.
4. Міжнародний фестиваль театрів для дітей [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://bavka.com/inter/86-mzhnarodniy-festival-teatrv-dlya-dtey.html.
5. Моцар Т. Ляльковий інтернаціонал: нотатки про 7 Міжнародний фестиваль "Інтерлялька-2002" "Через серця дітей – до сердець народів" Девіз "УНІМА" /Т. Моцар // Український театр. – 2003 – № 1-2. – С. 11-12.
6. Підлужна А. Ювілейний парад "Інтерляльки" // День. – 01 листопада 2007 р.
7. Театр ляльок [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia. org/wiki/Театр_ляльок.
8. Фестиваль "Інтерлялька" в Ужгороді (програма) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://varosh.com.ua/vinogradov/post/podiishow/festival-interlyalka-v-uzhgorodi#.WItcnjNAbIc.
9. Хітом фестивалю "Інтерлялька-2010" стала вистава "Коняги" Закарпатського театру ляльок "Бавка" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://karpatnews.in.ua/news/4828-khitom-festyvaliu-interlialka-2010-stala-vystava-koniahy-zakarpatskoho-teatru-lialok.
10. Хоруженко К. М. Культурология. Энциклопедический словарь /К.М.Хоруженко. – Ростов-на-Дону: Изд-во "Феникс", 1997. – 640 с.

References

1. "Interlyalka". Retrieved from http://skarbpapcha.ru/uk/chitalnij-zal/55 -gazetishhe/arxivy/1607-nterlyalka-2011.html [in Russian].
2. Klekovkin, A. (2012). THEATRICA. Kyiv: Phoenix [in Ukrainian].
3. Balme, K. (2008). Introduction to the theatre studies. Lviv: VNTL-Classic [in Ukrainian].
4. International festival of the theatres for children. Retrieved from http://bavka.com/inter/86-mzhnarodniy-festival-teatrv-dlya-dtey.html [in Ukrainian].
5. Mozar, T. (2003). Puppies international: notes about the 7 International festival "Interlyalka – 2002". Through the hearts of the children – to the hearts of the nations. Ukrainsky teatr, 1-2, 11-12 [in Ukrainian].
6. Pidlygna, A. (2007). Universal parade of "Interlyalka". Den', 1 November.
7. Theatre of puppies. Retrieved from https://uk.wikipedia. org/wiki/Театр_ляльок [in Ukrainian].
8. Program of the Festival "Interlyalka" in Yuzgorod Retrieved from http://varosh.com.ua/vinogradov/post/ podiishow/festivalinterlyalka-v-uzhgorodi #.WItcnjNAbIc [in Ukrainian].
9. The performance "Koniagi" of the Karpaty's puppies theatre "Vatra" became a hit of festival "Interlyalka – 2010". Retrieved from http://karpatnews.in.ua/news/ 4828-khitom-festyvaliu-interlialka-2010stala-vystava-koniahy-zakarpatskoho-teatru-lialokbavka.htm#sthash.E1tokpBt.dpuf [in Ukrainian].
10. Horygenko K.M. (1997). Cultural Studies. Encyclopedic dictionary. Rostov-na-dony: editor "Fenix" [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 29.01.2017 р.

УДК 78.071.1:78.072"18/19"

Гедзь Олена Петрівна
здобувач Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
helen270868@ukr.net

КОМПОЗИТОР І МУЗИЧНИЙ КРИТИК МИКОЛА ШИПОВИЧ: НЕВІДОМІ СТОРІНКИ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ

Мета статті – вивчити архівні матеріали та представити різнобічну діяльність українського музичного критика і композитора кінця XIX – початку XX століття Миколи Шиповича. **Методологія** роботи полягає у застосуванні емпіричного, логічного методів дослідження для аналізу різнобічної діяльності М. Шиповича в зазначений період. **Наукова новизна** роботи визначається введенням до мистецтвознавчого обігу матеріалів архівних фондів видатного українського музичного критика та композитора кінця XIX – початку XX століття Миколи Шиповича, серед яких статті та музичні твори. Матеріали є джерелом дослідження багатогранної діяльності митця у галузі музичного мистецтва. **Висновки.** У композиторській творчості М. Шиповича представлені твори різних жанрів (симфонічні, духовні, камерно-вокальні, фортепіанні), які підтверджують їх генетико-типологічну нерозривність з європейськими процесами розвитку музичного мистецтва. Музично-критична діяльність М. Шиповича репрезентує спогади про виконавців, диригентів, композиторів кінця XIX – початку XX ст., що розкриває особливості формування української національної культури.

Ключові слова: Микола Шипович, українська музична культура, музично-критична діяльність, духовні твори, симфонічна поема.

***Гедзь Елена Петровна**, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Композитор и музыкальный критик Николай Шипович: неизвестные страницы жизни и творчества

Цель статьи – изучить архивные материалы и представить всестороннюю деятельность украинского музыкального критика и композитора конца XIX – начала XX века Николая Антоновича Шиповича. **Методология** работы заключается в применении эмпирического и логического методов исследования для анализа всесторонней деятельности М. Шиповича в указанный период. **Научная новизна** работы определяется введением в искусствоведческое обращение материалов архивных фондов выдающегося украинского музыкального критика и композитора конца XIX – начала XX века Николая Шиповича, среди которых статьи и музыкальные произведения. Материалы являются источником изучения многогранной деятельности композитора в сфере музыкального искусства. **Выводы.** В композиторском творчестве Н. Шиповича представлены произведения разных жанров (симфонические, духовные, камерно-вокальные, фортепианные), подтверждающие его генетико-типологическую неразрывность с европейскими процессами развития музыкального искусства. Музыкально-критическая деятельность Н. Шиповича репрезентует воспоминания об исполнителях, дирижерах, композиторах конца XIX – начала XX в., которые раскрывают особенности формирования украинской национальной культуры.

Ключевые слова: Николай Шипович, украинская музыкальная культура, музыкально-критическая деятельность, духовные произведения, симфоническая поема.

***Gedz Olena,** postgraduate of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Nikolai Shypovych, a Composer and Music Critic: Unknown Pages of the Life and Creativity

Purpose of Article. The purposes of the research are to trace the archival materials and to introduce a comprehensive activity of Nikolai Shypovych, a Ukrainian musical critic and composer of the late XIX – early XX centuries. **Methodology.** The methodology of work is using of empirical, general logic research methods to analyse the full activity of M. Shypovych in the mentioned period. **Scientific novelty.** Scientific novelty of the work is defined by the embedding of archives materials of Nicholai Shypovych, the famous Ukrainian musical critic and composer of the late XIX – early XX century (including articles and musical works) into art history inversion. The materials are source for studying of the composer's multifaceted activities in the field of musical art. **Conclusions**. The works of different genres are represented in composition' creativity of N. Shypovych (symphonic, spiritual, chamber-vocal, piano), confirming his genetic links with the European process of development of musical art. The musical-critical activity of N. Shypovych represented of memories about of performers, conductors, composers of the late XIX – early XX century, which reveal the formation of peculiarities of Ukrainian national culture.

Keywords: Nikolai Shypovych, Ukrainian musical culture, musical-critical activity, spiritual works, symphonic poem.

На початку XXI століття вивчення архівних матеріалів складають перспективний напрям наукових досліджень. Саме в часи національного відродження відбулося утвердження українського національного мистецтва, що формувалося під впливами європейської музичної культури та російської музики. Саме в цей час українське музичне мистецтво продемонструвало світу власну національну ідентичність, зробивши всесвітньо відомими імена плеяди українських композиторів вищеозначеного періоду, які створили мистецькі шедеври в усіх музичних жанрах. Тому надзвичайно актуальною є робота сучасних дослідників у відновленні фактів музичного життя України того періоду та відродження втрачених музичних творів маловідомих українських композиторів.

У дисертаціях та монографіях І. Жданько, Н. Сікорської та А. Тормахова досліджуються тенденції (проблеми) поступового переходу українського музичного мистецтва від романтичних традицій до модернових течій. Глибокий аналіз формування українського національного мистецтва під впливом європейської музики здійснюється у працях українських мистецтвознавців (Л. Архімович, Л. Кияновська, Л. Корній, С. Павлишин).

© Гедзь О. П., 2017

Метою даної статті є вивчення творчості українського музичного критика і композитора М. Шиповича з метою повернення його музично-критичної та композиторської спадщини в сучасне українське мистецтвознавство.

Складність і неоднозначність історичного періоду, в який змушена була жити і працювати плеяда видатних українських композиторів, зумовила багатогранність їх творчої та громадської діяльності. До числа таких особистостей можна віднести О. Кошиця, М. Леонтовича, О. Нижанківського, Л. Ревуцького, Я. Степового, К. Стеценка, які сформувалися під впливом творчості М. Лисенка. В свою чергу, ці композитори стали взірцем для наслідування для інших представників українського музичного мистецтва, які, можливо, не залишили масштабного та різнобічного творчого спадку, але у їхньому творчому доробку можна знайти справжні перли, які необхідно зберегти в українській музичній історії. Загальні тенденції розвитку музичного мистецтва України початку ХХ століття яскраво відстежуються у доробку М. Васильєва-Святошенка, Г. Давидовського, С. Дрімцова, М. Тутковського, М. Шиповича, Ф. Якименка, Ю. Яновського та ін.

Непересічною, яскравою особистістю, яка привертає увагу своєю багатогранною діяльністю на зламі століть є Микола Шипович. Він працював у різних галузях мистецтва та науки: композитор, музичний критик, мистецтвознавець, дослідник у галузі образотворчого мистецтва та математики.

Микола Шипович народився в Одесі 1вересня 1881року. Видатний критик і композитор мав аристократичне походження. Його мати Марія Іванівна була представницею княжого роду Починських [5, 103]. Враховуючи виняткову генетику, музичне обдарування маленького Миколи проявилося дуже рано: абсолютний слух в будь-якому регістрі фортепіано та будь – якого інструмента. З ініціативи матері він співав у церковному хорі. З ранніх років М. Шипович вмів і любив імпровізувати на фортепіано, мав чудово розвинену мелодичну та гармонічну пам'ять, підбирав на слух твори різних композиторів абсолютно точно. Маючи ліричний тенор, в молоді роки неперевершено грав на віолончелі і співав [5,114].

Свою музичну освіту М. Шипович здобув у Київському музичному училищі композитора М. Тутковського (клас віолончелі), де він також пройшов всі музично-теоретичні дисципліни. Цей навчальний заклад на початку століття насправді був одним з найкращих у Києві. Високий професійний рівень фахової підготовки, який забезпечило навчання у М. Тутковського стало поштовхом до музично-критичної та композиторської діяльності.

Отримуючи музичну освіту, у 1912 році М. Шипович закінчив юридичний факультет Київського Університету, де прослухав курси філософії, психології, образотворчого мистецтва і фізики (кольорознавство). Вже з 1913 року він вів науково-дослідну роботу в галузі старовинного українського і російського образотворчого мистецтва. Згодом М. Шипович залишив у рукописах роботи "Роль кольору в малярстві" та "До проблеми кольору в архітектурі". Класик українського образотворчого мистецтва, художник В. Касіян висловив думку, що саме Миколі Шиповичу належить "пріоритет постанови питання про закон просторового розходження кольорових плям, що має застосування у творчій практиці живопису та архітектури" [5,109]. В галузі математики М. Шипович залишив вісім праць по теорії чисел. Але сучасникам М. Шипович був відомий в першу чергу як музичний критик та композитор, бо залишив найбільш вагомий спадок для вивчення.

Музично-критична діяльність М. Шиповича була пріоритетною в його житті. Перші музично-критичні статті М. Шиповича з'явилися у київських газетах і журналах у 1907 році. Вже в 25-річному віці він став відомим, авторитетним професіоналом, думка якого вважалася вагомою і безапеляційною. Не зважаючи на всі геополітичні зміни, які відбулися на українських землях, аж до 1934 року М. Шипович безперервно продовжував писати музично-критичні статті, завдяки чому сьогодні ми можемо простежити розвиток музичного мистецтва України того періоду.

Не можна не зазначити, що вся родина Шиповичів була творчою: дружина Раїса Данилівна була поетесою, син Костянтин та донька Олена стали музикантами. Ім'я Миколи Шиповича та членів його родини досить часто зустрічаються на довоєнних афішах, у мистецьких журналах та газетах дореволюційного, післяреволюційного та довоєнного радянського періоду.

На початку ХХ століття у будинку Шиповичей збирались поети, музиканти, художники: Ф. Шаляпін, Д. Смирнов, Г. Беклемішев, К. Михайлов, О. Вертинський, інженер Є. Патон та інші. Тут точилися запеклі дискусії та обговорювалися мистецькі проблеми.

Кожного разу М. Шипович ретельно аналізував стан музичної справи в Києві, з сезону в сезон досліджував репертуар театрів, відстежував професійне зростання виконавців та диригентів, підмічав нові таланти, створюючи їм репутацію, та відкривав сучасникам новий погляд на творчість багатьох європейських та російських композиторів всіх часів. Це рецензії на виступи в Києві О. Скрябіна, С. Рахманінова, О. Глазунова, К. Шимановського, Ф. Шаляпіна, Г. Нейгауза, Я. Хейфіца, Л. Штейнберга, М. Малька, Й. Турчинського та ін., а також на прем'єри опер, що були поставлені на київській сцені, тощо. Їх близько трьохсот і всі вони відзначаються глибиною думки, високим професіоналізмом.

Глибокий, вдумливий аналіз творчості деяких композиторів, зроблений М. Шиповичем, розкриває особистість кожного з митців і залишається цікавою в наш час. У музикознавчому доробку критика М. Шиповича знаходимо статті, присвячені О. Глазунову, в яких М. Шипович розглядяє творчу стихію композитора – симфонію [3, 101], геніальному піаністу та видатному музичному діячеві М. Рубінштейну, якого критик називає "насадителем на Русі європейської музичної школи". В одному з нарисів образ Ф. Листа розкривається в усіх іпостасях: піаніста, диригента, композитора, музичного

письменника, першого і найглибшого інтерпретатора фортепіанних творів Л. Бетховена, завзятого пропагандиста творів своїх сучасників (Вагнера, Берліоза, Шумана), які тоді нікого не цікавили, творця школи оригінального фортепіанного стиля та форми "симфонічної поеми" і загалом, програмної музики поруч з Берліозом. Докладні статті М. Шипович присвятив творчості Дж. Верді, В.-А. Моцарта, М. Мусоргського, Ж. Рамо, П. Чайковського, Й. Штрауса.

Композитор Л. Ревуцький згадував, що через перо М. Шиповича пройшло все музичне життя Києва того часу:опери, симфонічні та камерні концерти. "Він був одним з видатних критиків, з глибокою принциповістю, обізнаністю і смаком, сприяв підвищенню художнього рівня виконавців і розвиткові музичної культури" [6, 1].

Висока професійність та неупередженість М. Шиповича як музичного критика виділяє його серед інших його колег. Наприклад, наприкініці XIX століття постійним музичним кореспондентом київських газет "Киевлянин", "Зоря", "Киевское слово", "Киевская газета" та ін. був музичний критик В. Чечотт. Його музично-естетичні погляди спиралися на позиції нової російської музичної школи ("Могучої кучки"). У своїх публікаціях він завжди із захопленням писав про творчість російських композиторів М. Мусоргского, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, але недооцінював оперний доробок П. Чайковського. Досить скептично В. Чечотт ставився і до української музики. Газета "Киевлянин", з якою співробітничав В. Чечотт, мала реакційне спрямування, відзначалася шовіністичною спрямованістю та дотримувалася позицій російської влади щодо української культури. Це простежується зокрема у статтях та рецензіях, в яких ідеться про композиторську творчість М. Лисенка [1,147].

Що ж стосується рецензій М. Шиповича, то можна впевнено сказати, що він був пропагандистом музичного мистецтва без меж, без кордонів, без політичної упередженості. Його статті та рецензії на театральні вистави, концерти, вечори на сторінках газет "Театральная газета", "Киевский листок", "Последние новости", журналу "Киевский театральный курьер" створили картину музичного життя початку XX століття.

Особливу увагу звертає М. Шипович на концерти, в яких звучать твори українських композиторів. Так, аналізуючи симфонічний концерт імператорського російського музичного товариства під керуванням Глієра за участю В. Пухальского, М. Шипович відзначає, що у його програму увійшли твори виключно київських композиторів: симфонія – f – moll Є. Риба, танці з опери "Буйний вітер" М.Тутковського, ф – п концерт D – moll В. Пухальського, симфонічна поема "Сірени" Р. Глієра, антракт до 4-ї дії опери "Тарас Бульба" М. Лисенка. Дуже детально критик аналізує кожен твір [3, 68]. Відзначає важливість появи в 1919 році симфонічного оркестру ім. М. В. Лисенка.

Непересічну зацікавленість критик виявляє до творчості польських композиторів, а в статтях про камерну музику аналізує твори Ф. Шопена, І. Подеревського, М. Карловича, Л. Ружицького, С. Монюшко [3, 121].

Звертає увагу М.Шипович на музичний модернізм, який все більш наполегливо проявляється в музичному мистецтві на початку століття. Він присвячує статті яскравим виступам Павла Коханського і Карла Шимановського, про якого критик зазначає, що ці імена впевнено стоять в ряду польських модерністів [3, 92].

Звичайно, М. Шипович захоплювався творчістю геніальних сучасників, які приїздили з гастролями до Києва. У його відгуках можемо знайти оцінку виступам С. Рахманінова, Ф. Шаляпіна, Ф. Крейслера, О.Скрябіна та ін. Подібні рецензії на виступи геніальних та талановитих сучасників-музикантів під час гастролей у Києві нагадують філософські роздуми, а їх перелік доволі об`ємний і захоплюючий.

Про популярність М. Шиповича як композитора та його творів свідчить наступна цитата сучасника: "Слід відзначити співака Когута, який з почуттям передав глибину настрою романсу "Дума", твір талановитого відомого композитора М. Шиповича" [6, 2].

Композиторська діяльність М. Шиповича у більшості присвячена камерно-вокальній творчості. Донька композитора зберегла і передала до бібліотечних фондів сімнадцять романсів М.Шиповича на слова М. Альстера, В. Гусева, М. Лермонтова, С. Лугачева, С. Маковського, П. Тулуба, А. Сліпцова, Д.Цензора та на власні слова композитора. Переважна більшість його вокальних та фортепіанних творів була надрукована в 1910 році у видавництві чеського підприємця Г.І. Йіндржишека, який був постачальником Імператорського Російського Музичного Товариства і мав представництва у Москві, Петербурзі, Катеринославі, Ростові, Воронежі, Харкові, Одесі, популяризуючи творчість українських композиторів. Особливим успіхом користувалися романси: "Дума", "Сон", "Весною", "Біля моря", останній з яких М. Шипович присвятив Ф. Шаляпіну.

Романси композитора за тематикою дуже різноманітні: філософська тематика світоустрою відстежується у романсах на власні слова М. Шиповича "Дума", "Біля моря", а також "Зоряне небо" (на сл. В. Гусєва). Абсолютно контрастними за настроєм виглядають оптимістична "Орлина пісня" (сл. Д. Цезора) і романси "В дорозі" (на сл. Лугачьова), "Восени" (сл. С. Маковського), в яких відчувається величезна душевна туга. Тепла лірика та почуття світлої надії відчувається у романсі "Зрозумій!", написаному на власні слова.

У переліку інструментальних творів можемо побачити симфонічну поему "Фавн", симфонічну картину "Ліс вночі", скерцо для фортепіано, вальс B – moll, вальс Cis – moll, вальс "Серед нас" для фортепіано, а також три п`єси для фортепіано: "Легкість", "Тяжкість", "Отруєний вальс". Микола Шипович мав чудове відчуття тембрового колориту оркестрової партитури, тому його оркестрові твори відзначалися тонкою імпресіоністичною образністю.

Симфонічні поеми "Фавн" та "Ліс вночі" за життя композитора неодноразово виконувалися та користувались великою популярністю. В симфонічній поемі "Фавн" М. Шипович відтворює яскравий міфологічний образ одного з найдавніших божеств римських часів. Грецький Пан та римський Фавн ототожнювалися в давні часи – вони обидва вважалися покровителями отар, пастухів та лісових істот. Згідно з міфами, Фавн був також провісником людської долі. Звернення до Фавна у вигляді молитви можемо знайти у творах поета "золотого віку" римської літератури Квінта Горація [2].

Необхідно зазначити, що М.Шипович не першим звернувся до цього міфологічного образу. Прем'єра симфонічної поеми Клода Дебюссі "Післяполудневий відпочинок фавна" відбулася ще в 1894 році у Парижі. Вона стала першим справжнім успіхом композитора і досконало продемонструвала його імпресіоністський стиль. В 1912 році симфонічна поема Клода Дебюссі стала музичним супроводом одноактного балету, який був представлений трупою Дягілева. Твір "Фавн" М. Шиповича звучав лише у програмах симфонічних концертів в Києві. І у творчості М. Шиповича і для К. Дебюссі симфонічна поема, присвячена міфологічній істоті (Фавну), були першими творами у симфонічному жанрі. Так М. Шипович ніби продовжив тему К. Дебюссі, проявивши риси стилю, започаткованого французьким композитором. На партитурі симфонічної поеми М. Шиповича рукою автора зроблено напис: "Танец олицетворенной природы" (симфонічний силует). Вступом до твору стали рядки:

В ажуре лунных бликов, в узоре теней дремлющих дерев
Одиноко танцует это странное, тоскующее существо – дитя чащи лесов.

Для К. Дебюссі улюбленим тембровим поєднанням було поєднання арфи та флейти. Для музичного імпресіонізму воно стало майже символічним. Не відходячи від традицій, М. Шипович зберіг цей "дует" в своїй симфонічній поемі. Виконується твір зменшеним розміром класичного оркестру.

У музично-критичному доробку М. Шиповича неодноразово зустрічаються рецензії на концерти духовної музики. Ознайомившись з ними, можна зробити висновок, що подібні зібрання не були в Києві рідкістю, мали змістовну програму і користувалися популярністю у киян. Серед творів, що виконувалися у подібних концертах, можна зустріти творіння А.Аренського,

Д. Бортнянського, А. Веделя, Ш. Гуно, В. Калініківа, Ц. Кюї, К. Стеценка та українські народні релігійні канти. Тож М. Шипович був завжди небайдужим до духовної музики у якості критика, саме тому робив спроби писати власні твори на духовну тематику. Невідомо, в який саме період життя М. Шипович написав духовні твори, адже чимало важких моментів довелося пережити композитору, які могли б змусити звернутися до Всевишнього.

Серед духовних творів М. Шиповича, які знаходяться в архівах, збереглись хори "Милість миру", "Прекрасні на горах стопи благовісника", "Коли біда жахлива", "Славте творця", "Ви пальми принесіть" [4, 1].

Один з хорів, що носить назву "Милість миру", продовжує хорову православну традицію, яка отримала розвиток з XVIII століття і поповнює чималий перелік творів з цією назвою, які є, зазвичай, частиною літургії. Асоціацій виникає чимало: це твори М. Березовського, А. Веделя, О. Кошиця, М. Вериківського, М. Гайворонського, П. Демуцького, П. Козицького, М. Леонтовича. За правилами євхаристійних молитов у піснеспіві відбувається звернення до всіх осіб Святої Трійці. В інших хорах:"Прекрасні на горах стопи благовісника", "Славте творця", "Ви пальми принесіть" Господь прославляється, звеличується. Ці твори несуть позитивний, світлий посил до вищих сил. І лише у творі "Коли біда жахлива" йдеться про покаяння грішників, звернення до Христа у важкі часи долі. Всі хори мають чотириголосний виклад.

Отже, у творчості М. Шиповича розкривається складність внутрішнього світу індивідуальності та суперечливості особи. Найяскравіше це відчувається у камерно-вокальній творчості. У симфонічних творах можна відстежити вплив імпресіонізму. Наявність у доробку М. Шиповича романтичних стильових рис стало характерною ознакою творчості композитора, якому властиві суб'єктивно-ліричні начала.

Отже, Микола Шипович – один з талановитих композиторів та музичних критиків кінця XIX – початку XX століття. В його творчому доробку чимало яскравої музики, написаної в різних музичних жанрах. Однак музикознавчий аналіз його творів відсутній, що становить перспективу для наукової роботи в цьому напрямку. В музично-критичному доробку та композиторській спадщині М. Шиповича чітко відстежується розвиток музичної культури у центральному регіоні України та спільні тенденції, пов'язані із взаємовпливами і взаємозбагаченням української музики та музичної культури інших європейських країн.

Література

1. Корній Л.П. Історія української музики XIX ст. (ч.III) / Л.П. Корній. – Київ – Нью-Йорк: вид. Коць М.П., 2001. – 474с.

2. Словник античної міфології. – Ізборник / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://litopys.org.ua /slovmith/ slovm 10.htm.

3. Центральний Державний архів-музей літератури і мистецтва м. Київ (ЦДАМЛМ України) Ф.6. Шиповичі – українські музичні діячі: Микола Антонович – композитор і мистецтвознавець; Костянтин Миколайович – композитор; Олена Миколаївна – композитор, піаніст; Раїса Данилівна – поетеса і педагог.1880 -1991 рр. оп. 1. Спр 5 Статті та рецензії на театральні вистави, концерти, вечори. 1900 – 1916 рр., 349 арк.

4. Центральний Державний архів-музей літератури і мистецтва м. Київ (ЦДАМЛМ України) Ф.6. Шиповичі – українські музичні діячі: Микола Антонович – композитор і мистецтвознавець; Костянтин Миколайович – композитор; Олена Миколаївна – композитор, піаніст; Раїса Данилівна – поетеса і педагог.1880-1991 рр. оп. 1. Спр. 13 Перелік творів. Брошура "Супутник музиканта". б/д., 62 арк.

5. Центральний Державний архів – музей літератури і мистецтва м. Київ (ЦДАМЛМ України) Ф. 6. Шиповичі – українські музичні діячі: Микола Антонович – композитор і мистецтвознавець; Костянтин Миколайович – композитор; Олена Миколаївна – композитор, піаніст; Раїса Данилівна – поетеса і педагог.1880 -1991 рр. оп. 1. Спр. 16 Автобіографія. Біографічні записи. 1942, 1960 -1970-і рр., 114 арк.

6. Центральний Державний архів-музей літератури і мистецтва м. Київ (ЦДАМЛМ України) Ф.6. Шиповичі – українські музичні діячі: Микола Антонович – композитор і мистецтвознавець; Костянтин Миколайович – композитор; Олена Миколаївна – композитор, піаніст; Раїса Данилівна – поетеса і педагог.1880 -1991 рр. оп. 1. Спр. 23 Кубишкін В., Кузик В. "Батько і син". Стаття про родину Шиповичів. Статті, в яких згадується ім'я Шиповича М.А. 1912, 1938, 1991 рр., 3 арк.

References

1. Kornii, L.P.(2001). History of Ukrainian music of the nineteenth century. (Ch.III) Kyiv – New – York:Kots M.P [in Ukrainian].

2. Dictionary of antique mythology. Miscellany. Retireved from http://litopys.org.ua /slovmith/ slovm 10.htm [in Ukrainian].

3. Central State Archives – Museum of Literature and Art. Kyiv (Ukraine CSAMLA) F.6. The Shypovyches, Ukrainian musical figures: Nicholas A. – a composer and a critic; Konstantin – a composer; Elena – a composer and pianist; Raisa Danylivna – a poet and pedagogue.1880 -1991's. Anagraph 1. File 5 Articles and reviews of theater performances, concerts, parties. 1900 – 1916's [in Ukrainian].

4. Central State Archives – Museum of Literature and Art. Kyiv (Ukraine CSAMLA) F.6. Shypovychi – Ukrainian musical figures: Nicholas A. – composer and critic; Konstantin – composer; Elena – composer, pianist; Raisa Danylivna – poet and pedagogue.1880 -1991's. Anagraph 1. File 13 The list of works. Brochure "Satellite musician." n.d. [in Ukrainian].

5. Central State Archives – Museum of Literature and Art. Kyiv (Ukraine CSAMLA) F.6. Shypovychi – Ukrainian musical figures: Nicholas A. – composer and critic; Konstantin – composer; Elena – composer, pianist; Raisa Danylivna – poet and pedagogue.1880 -1991's. Anagraph 1. File 16 Autobiography. Biographical notes. 1942 -1970 1960 s's. [in Ukrainian].

6. Central State Archives – Museum of Literature and Art. Kyiv (Ukraine CSAMLA) F.6. Shypovychi – Ukrainian musical figures: Nicholas A. – composer and critic; Konstantin – composer; Elena – composer, pianist; Raisa Danylivna – poet and pedagogue.1880 -1991's. Anagraph 1. File 23 Kubyshkin V., V. Kuzyk "Father and Son". Article the Shypovyches. Articles that mention the Shypovych M.A..1912, 1938, 1991 s's. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2017 р.

УДК 793.3

Захарова Валентина Анатоліївна
аспірантка Київського університету
культури і мистецтв
aspirantura-knukim@ukr.net

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В БАЛЕТІ ЯК ФОРМА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

Мета – з'ясування сутності та особливостей розкриття жіночого художнього образу в балетних спектаклях. **Методологія** роботи ґрунтується на аналітичному методі, який передбачає вивчення образів, створених жінками-актрисами, і виявлення теми вистави, що народжується в їх виконавстві. **Наукова новизна** полягає в з'ясуванні сутності та особливостей розкриття жіночого художнього образу в балетних спектаклях. Зокрема, відзначено, що мистецтво балету фіксує особливості культури в певну культурно-історичну епоху за допомогою художніх засобів, пластичної мови й самої балетної вистави. Художній образ визначено як форму художнього мислення, відображення об'єктивної дійсності. Наведено приклади балетних спектаклів, в яких візуальні жіночі образи відображають реальність під певним кутом зору, пропонують ідеали і зразки для наслідування. Зроблено **висновок**, що жіночі образи, створювані в балетних виставах, стають формою тлумачення й освоєння світу з позиції певного естетичного ідеалу.

Ключові слова: художній образ, жіночі образи в балетних спектаклях, постановка, балет, балетмейстер.

Захарова Валентина Анатольевна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Женские образы в балете как форма художественного мышления

Цель – выяснение сущности и особенностей раскрытия женского художественного образа в балетных спектаклях. **Методология** работы основывается на аналитическом методе, предусматривающем изучение образов, созданных женщинами-актрисами, и выявление темы спектакля, который рождается в их исполнительстве. **Научная новизна** работы заключается в выяснении сущности и особенностей раскрытия женского художественного образа в балетных спектаклях. В частности, отмечено, что искусство балета фиксирует особенности культуры в определенную культурно-историческую эпоху с помощью художественных средств, пластического языка и самого балетного спектакля. Художественный образ определен как форма художественного мышления, форма отражения объективной действительности. Приведены примеры балетных спектаклей, в которых визуальные женские образы отражают реальность под определенным углом зрения, предлагают идеалы и образцы для подражания. Сделан **вывод**, что женские образы, создаваемые в балетных спектаклях, становятся формой толкования и освоения мира с позиции определенного эстетического идеала.

Ключевые слова: художественный образ, женские образы в балетных спектаклях, балет, постановка, балетмейстер.

© Захарова В. А., 2017

Zakharova Valentina, *postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

Images of women in the ballet as a form of creative thinking

Purpose of Article. The goal of the article is to analyse the nature and features of the showing of female images in ballet performances. **Methodology.** The methodology of the work is based on the analytical method. It involves the studying of images, created by actresses and the identifying of the themes of the performance, played by them. **Scientific novelty.** The scientific novelty is devoted to the analysis of the nature and features of the showing of female artistic images in ballet performances. Moreover, it is noted that the art of ballet reflects the culture of the cultural and historical epoch by various artistic means, a plastic language and a ballet performance. The artistic image is defined as a form of creative thinking, a form of reflection of objective reality. The author proposes the examples of ballet performances where visual female images reflect the reality at certain aspects, and offer their ideals. **Conclusions.** The female images, created in ballet performances, are a form of interpretation of the world from the point of view of some aesthetic ideals.

Keywords: artistic image, female characters in the ballet performances, art, ballet, choreography, choreographer.

Постановка проблеми. Питання специфіки художнього образу останнім часом особливо активно досліджуються на матеріалі живопису, кіно, театру. В існуючій літературі серйозно і детально розробляються окремі аспекти хореографії, однак поряд з досягненнями нерідко дає про себе знати розрізненість досліджень, відсутність одностайності у підході до визначення та оцінки деяких явищ мистецтва танцю. Навіть в основоположні поняття хореографії, танцю, балету, сучасного танцю і т. д. вкладаються різні значення, що свідчить про недостатню розробленість теорії танцювального мистецтва. Одним з таких проблемних питань є специфіка розкриття жіночого художнього образу в балетних виставах. Необхідність його дослідження пов'язана з тим, що хореографічний образ, з одного боку, є матеріалом для створення внутрішньої структури, в якій головну роль відіграють емоційність, чуттєве сприйняття певної життєвої ситуації, дії, а, з іншого – відображає зовнішній соціокультурний контекст [12]. Трансформація художніх образів у світовій хореографічній культурі XX – поч. XXI ст. зумовлює потребу в розширенні уявлень про загальні тенденції розвитку мистецтва балету, що фіксує особливості культури в певну культурно-історичну епоху за допомогою художніх засобів, пластичної мови й самої балетної вистави.

Огляд останніх публікацій з теми. Різні питання розвитку українського балету досліджено такими відомими мистецтвознавцями, як П. Білаш, М. Загайкевич, В. Пасютинська, Ю. Станішевський та ін. Деякі особливості синтезу мистецтв у балетній виставі розглядаються в працях В. Богданова-Березовського, В. Ванслова, Р. Захарова, П. Карпа. Однак праць, в яких розглядався б образ жінки в хореографічному мистецтві та вплив на нього загальнокультурних процесів, вкрай мало.

Варто відзначити дослідження О. Мерлянової "Жіночі танці в українській народній хореографії" (2009), в якому автор вивчає жіночий танець із позиції впливу на український фольклор, та О. Шабаліної "Модерний танець жінок-балетмейстерів Заходу XX століття: культурологічний аспект" (2010), яка розкриває проблему фемінізму в хореографічному мистецтві з позицій жінок-балетмейстерів. Трансформацію жіночих образів у спектаклях "Весна Священна" та "Кармен" досліджено у працях Є. Щербака.

Отже, недостатня міра дослідження даного питання зумовлює необхідність з'ясування сутності та особливостей розкриття жіночого художнього образу в балетних спектаклях, що й становить мету статті.

Виклад проблеми. Художній образ – загальна категорія художньої творчості, властива мистецтву форма відтворення, тлумачення й освоєння життя шляхом створення об'єктів, які естетично впливають [9]. Художній образ – це форма художнього мислення, форма відображення (відтворення) об'єктивної дійсності в мистецтві з позицій певного естетичного ідеалу [10]. У свою чергу, образ в художній творчості – явище збірне, типове, вигадане, але разом з тим взяте з життя. Його складовими є безлічі органічно поєднуваних властивостей і особливостей: соціальна, національна, професійна приналежність героя, принципи сприйняття ним життя, його розумова діяльність у процесі розвитку, вдосконалення або, навпаки, руйнування особистості, втрата моральних ідеалів і цінностей. "Завдання будь-якого художника – поета, письменника, художника, режисера чи балетмейстера – відтворити засобами свого мистецтва атмосферу того часу, про який він розповідає в своєму творі; через зображення конкретного явища, людини домогтися узагальненого художнього відображення дійсності – створити художній образ", зазначав відомий балетмейстер І. Смирнов [8].

Втілення художнього образу в різних творах мистецтва здійснюється з допомогою різних засобів і матеріалів. Відтворення художнього образу засобами хореографічного мистецтва – багатогранний і багаторівневий процес, оскільки хореографічне мистецтво – це синтез мистецтв, а сценічний образ – дуже складний сплав внутрішніх і зовнішніх рис людської особистості [5]. Фактично художній образ, точніше естетичні принципи сценічних образів, є відображенням домінуючих у суспільстві у той чи інший відрізок часу філософсько-естетичних напрямів. Автори балетних вистав, створюючи образи своїх героїнь і наділяючи їх певними рисами характеру, відображали, таким чином, дух і своєрідність певної епохи. Візуальні жіночі образи не просто відображали дану реальність під специфічним кутом зору, – вони конструювалися в зв'язку з панівною в суспільстві ідеологією, і їх репрезентація була дієвим ідеологічним механізмом, з допомогою якого пропонувалися ідеали і зразки для наслідування. Так, протягом 1920–1940 рр. домінантним візуальним образом виступала активна жінка, жінка-борець, будівельник нового світу. У 1950–1960 рр. пріоритетними завданнями радянської державної політики були виробнича і демографічна складові, що позначилося на відображенні образу жінки в мистецтві.

Масовим стає зображення жінки-дружини, трудівниці і матері. Протягом усього радянського періоду центром балетного спектаклю ставали позитивні героїні – саме вони несли в собі елементи соціальної активності, громадянськості і були наділені кращими рисами будівельника соціалізму.

Яскравим прикладом вистави героїчного характеру є балет В. Феміліді "Карманьйола", поставлений М. Мойсеєвим у 1930 році в Одесі. Сюжет цього балету пов'язаний з французькою революцією 1789 року. Особиста драма героїні вистави – Карманьйоли переплiталася з гострим соціальним конфліктом між повсталим народом та аристократами. Покірний народ стає потужною силою протесту і боротьби. Так само і Карманьйола – юна і безпосередня дівчина, зіткнувшись зі свавіллям і несправедливістю, стала активним борцем за народну волю. При створенні образу хореографи використовували різні виражальні засоби: класичний танець, характерний, пантоміму, при цьому вони перенаситили дію текстами, вимовними балетними акторами, сольним і хоровим співом. У зв'язку з цим балет отримав назву "пантомімно-драматичного дійства" [2].

Іншим прикладом є лібрето українського балету "Лілея" на музику К. Данькевича, поставленого в 1940 році українським балетмейстером Г. Березовою на основі творів Т. Шевченка. "Лілея" відтворює розвиток жіночого образу у творчості поета – від покірних Катерини ("Катерина") та Ганни ("Наймичка") до бунтівних, рішучих Оксани ("Слепая") та Марини ("Марина"). Це був перший в Україні твір, в якому хореографічне мистецтво відтворювало образи Кобзаревих героїв [6]. Юна Лілея уособлювала чистоту й цнотливість, красу й добро – все найсвітліше в народі. Але страшне життя поставило дівчину в такі умови, що у ній спалахнув гарячий протест проти несправедливості й наруги, і вона встромила кинджал у груди пана. Розуміння Г. Березовою характеру національного народного танцю допомогло їй та балерині Антоніні Васильєвій створити художньо правдивий лірико-драматичний образ Лілеї. Ця партія відкрила шлях до формування жіночого українського класичного танцю.

Спробою пошуку нових музичних і хореографічних засобів для відтворення на сцені картин радянської дійсності є балет Д. Клебанова "Світлана", поставлений на харківській сцені у 1941 р. балетмейстером П. Йоркіним. Однак, цій постановці була притаманна ілюстративність і побутова приземленість, схематизм лібрето і поверховість музичної драматургії [7]. У новій постановці 1947 р. О. Томський змінив сюжетні лінії балету і наблизив події вистави до сучасності. Дія балету відбувалася в період війни радянського народу з японськими імперіалістами. На фоні цих подій, освітлених кривавою загравою війни, розгорталась історія життя й подвигу комсомолки Світлани. Проста дівчина, дочка лісника, Світлана живе в тайзі, на Далекому Сході, поблизу великого індустріального міста. Рішуча й смілива, юна патріотка вчасно викриває диверсантів, які пробираються крізь тайгу до військових об'єктів. Щоб привернути увагу прикордонників, допомогти їм натрапити на слід шпигунів, поранена дівчина підпалює хату. Фінал являв собою традиційний дивертисмент. Молодь виконувала різні сучасні молодіжні танці й танці народів СРСР, а героїня – поетичну класичну варіацію [7].

Одним з найстаріших українських балетів є "Лісова пісня" М. Скорульського, прем'єра якої відбулася 1946 р., пройнята вірою в перемогу гармонійного творчого життя, світлої і високої мрії над буденним животінням. У п'єсі Лесі Українки Мавка – це глибоке філософське узагальнення всього прекрасного, втілення щирого й високого почуття, ніжного й непідкупного кохання, безпосередньої й вічної дружби [7]. У постановці С. Сергеєва лісова Мавка – справжня натхненна мрія, поетична й ніжна, образ художньо-правдивий і глибоко людяний. Після "Лілеї" цей образ став новим артистичним досягненням видатної української балерини А. Васильєвої [7].

Балетний спектакль І. Стравінського та В. Ніжинського "Весна Священна" увібрав у себе найхарактерніші тенденції століття і зазнав трансформацій у зв'язку з культурно-історичними змінами, відображеними крізь призму хореографічних образів постановок різних років.

Основа задуму "Весни Священної", прем'єра якої відбулася 1913 р., – стародавній ритуал – молода дівчина в оточенні старців танцює до знемоги, щоб пробудити весну, і гине. Жіночий образ у цьому балеті постає як образ слабкої, зломленої стереотипами дівчини, яка віддала себе в жертву заради пробудження нового життя, суспільного блага. Цей образ цілком відповідає домінуючій на той час ролі чоловіків у суспільстві та культурі. У балеті головну соціальну роль відіграють чоловіки, – вони сильніші за жінок (у другій частині балету показують свою силу та мужність), вони розумніші – постають в образі мудрих старців. Жінки роблять те, що їм дозволено, або те, що скаже чоловік. Б. Ніжинська так описала характер хореографії балету: "Жінки у "Весні священній" хоч і відносяться до того самого первісного племені, але вже не зовсім чужі уявленням про красу. І все ж, коли вони збираються групками на пагорбах, потім сходять вниз й утворюють натовп посеред сцени, їхні пози і рухи незграбні" [4].

З подальших самостійних хореографічних рішень балетмейстерів Леоніда Мясіна (1920, Париж), Бориса Романова (1932, Буенос-Айрес), Мері Вігман (1957, Берлін), Кеннета Макміллана (1962, Лондон), Джона Ноймайєра (1972, Франкфурт), Глена Тетлі (1974, Мюнхен), Піни Бауш (1975, Вуперталь), Марти Грем (1981, Нью-Йорк) та інших особливу увагу привертає спектакль Моріса Бежара (1959, "Балет XX століття", Брюссель; 1965, Паризька Опера) [4]. У постановці "Весни" у 1959 р. М. Бежар відмовився від лібрето І. Стравінського, вважаючи, що весна не має нічого спільного з російським язичництвом. В його постановці жіночий образ набуває нового тлумачення: жінка вже не є безпомічною та поступливою, не дотримується сліпо суспільної думки. Згідно з версією балетмейстера, акт сексуального злиття в кульмінації, а не загибель головної героїні свідчить про рівність чоловіка та жінки.

Однією з найкращих у ХХ ст. і точно однією з найбільш несподіваних постановок "Весни" є балет Піни Бауш (1978 р.). Німецький хореограф повернулася до оригінальної концепції композитора: вона зберегла обряд жертвоприношення, але позбавила його будь-яких фольклорних асоціацій [1]. В її балеті Обраниця, принесена в жертву язичницьким божествам, танцює доти, поки не розірветься серце. У постановці П. Бауш виконавці танцювали босоніж, із забрудненими землею ногами, якою була засипана вся сцена. Це була феміністська "Весна", в якій відбувалася справжня війна між чоловіками й жінками, які прагнули вирватися з-під влади чоловіків, утекти від їхньої грубої сили. Фінальний танець обраної дівчини висвітлював усю трагічність обряду, його несправедливість. Головна тема "Весни" у постановці П. Бауш – насильство і страх, коли за 40 хвилин сценічної дії між персонажами, які діють у режимі придушення слабкого сильним, утворюється глибинний зв'язок, що закінчується смертю. Фінальний танець схожий на ритуальне самогубство, яке повинно зробити землю під ногами родючою, і на метафору нестерпного життя жінки в патріархальному суспільстві, якій П. Бауш присвятила кілька вистав [1].

Балет Ролана Петі "Кармен", прем'єра якого відбулась у 1949 р. у лондонському Принц-театрі, став вираженням тодішнього стану умів, що разом з передовою і глибоко індивідуальною хореографією зумовило його успіх на сценах усього світу – від Парижа і Гамбурга до Петербурга і Новосибірська [3]. Хоча Р. Петі майже буквально дотримується сюжету П. Меріме, його трактування серйозно відрізняється і від першоджерела, і від опери Ж. Бізе. В автора новели йдеться про окремий випадок, історію двох конкретних людей, поведінка і трагічна загибель яких обумовлені середовищем, національними характерами і вихованням, в опері головною стає тема вільної, сильної жінки, яка змушує прискорено битися чоловічі серця, у Р. Петі ж основний конфлікт – це конфлікт між чоловічим і жіночим. Цей конфлікт має екзистенціальний характер: люди самотні і не можуть зрозуміти один одного в принципі, але це не обов'язково призводить до зіткнення, а от чоловік і жінка настільки різні по суті, що просто приречені на протистояння, і чим сильніші їхні характери, тим страшніші наслідки.

У Р. Петі Кармен – сучасна емансипована француженка з зухвало короткою стрижкою і такою ж зухвало короткою спідницею. У цій Кармен немає напористості або пристрасності, але багато шарму, кокетства і грайливості. Вона набагато більше відповідає уявленню про справжню жіночність, ніж надто незалежна героїня П. Меріме. З її обличчя не сходить посмішка, а по-котячи вкрадлива пластика підкреслює, що для неї любов – не більше ніж кумедна гра.

У Р. Петі взаємна любов героїв не викликає сумнівів, хоча Хосе сам провокує Кармен на бунт, відмовляючись надати їй хоча б найменшу свободу. Але французька Кармен не обурюється відкрито, а мстить суто по жіночому, втягуючи коханого в сумнівну авантюру, яка закінчується вбивством. Усвідомивши, що він не може ні перемогти, ні підкорити Кармен, він користується появою тореадора як приводом для того, щоб з нею розправитися. Коли любов сприймається як корида, смерть – єдина можливість виграти бій.

У постановці А. Алонсо (1967 р.) його хореографія лише контур, який виконавиця ролі Кармен Майя Плісецька наповнює кольором і робить об'ємним. Навіть еротизм у балерини особливої властивості – в ньому ні краплі вульгарності, і Хосе не так реагує на жіночу привабливість, скільки пасує перед її напором. А. Алонсо розуміє під свободою порушення суспільних підвалин, для нього важлива відчайдушність і мінливість Кармен, яка керується тільки своїми бажаннями, для якої не існує жодних правил пристойності. Його Кармен може бути розв'язною, майже відразливою, вона дражнить чоловіків, заманює їх і безжально кидає. Сам хореограф порівнює її з тореадором, тому в її пластиці немає легких стрибків, плавних і округлих ліній класичного танцю, але багато різких помахів рук, стрімких кроків і жестів. А. Алонсо, по суті, передає Кармен активну чоловічу роль, автоматично роблячи Хосе таким, яким керують.

Сучасний шведський хореограф Матс Ек не просто пропонує своє трактування "Кармен" – він відкрито полемізує з попередниками. Він розвиває образ Кармен, створений М. Плісецькою – його Кармен не просто вільна, для неї не існує моралі та обмежень. У ній набагато більше, ніж в колишніх виконавицях, виражений активний чоловічий початок, вона прагне не просто "крутити" чоловіками, а відкрито демонструє своє верховенство. Це не означає, що вона перестає бути жінкою – коли необхідно, вона спокушає Хосе і робить це суто по жіночому.

Кармен М. Ека стрибає асамбле і широко розсовує ноги в напівприсяді, піднімається на напівпальці і ходить навприсядки, виставляє груди колесом і відкидається корпусом назад, охоплює себе руками і використовує спідницю як віяла, літає і бігає. І хоча у виставі М. Ека всі персонажі активно залучені в дію (на відміну від "Кармен-сюїти" А. Алонсо), ця історія залишається історією Кармен [3].

Раду Поклітару поставив свою версію "Кармен" у 2006 році, надавши історії циганки нового звучання. Завдяки новаторській хореографії балетмейстера, сценічне життя персонажів вистави наповнилося пронизливими сучасними інтонаціями, зберігши при цьому весь шарм Іспанії XIX ст. Від класичного прочитання французької новели Раду Поклітару не залишив і сліду. Центральним персонажем він зробив селянку Мікаелу, перетворивши її в мрійливу блондинку, з головою занурену в перегляд телесеріалу. За телевізійними законами він спростив і сюжет, і персонажів: Кармен – хтива примітивна дівиця крутить то з Хосе, то з Ескамільйо, в той час як благочестива Мікаела, покинута Хосе, страждає перед телевізором у надії на повернення коханого. Захоплена сюжетом, вона раз у раз вривається на сцену, щоб втрутитися в хід подій, і в підсумку саме її рукою Хосе вбиває Кармен.

Трагічний фінал з арештом змінюється на життєствердне торжество екранної справедливості: Хосе повертається до Мікаели [12].

Висновки. Підсумовуючи вищевикладене, можна зробити висновок, що художній образ (чи то жіночий, чи чоловічий, чи будь-який інший) у творі мистецтва осягається людством інтуїтивно через художню практику й існує як універсальне відношення сутності до втілення. Завдяки цьому художній образ фактично задає міру сумісності в художньому творі ідеї і явища, мети і засобу. Відтак, жіночі художні образи є продуктом художнього мислення і яскраво відображають віяння свого часу. Інакше кажучи жіночі образи, створювані в балетних виставах, стають формою тлумачення й освоєння світу з позиції певного естетичного ідеалу.

Література

1. Весна в грязи [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://www.gazeta.ru/culture/2013/04/13/a_5254325.shtml.
2. Героические балеты 30–40-х годов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://tanec-wiki.com/ index.php?option=com_content&view=art.
3. "Кармен": от оперы к contemporary dance [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://oteatre.info/karmen-ot-opery-k-contemporary-dance.
4. Кокто Ж. Стравинский. Балет "Весна священная" / Ж. Кокто [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.belcanto.ru/ballet_printemps.html.
5. Марченкова А. И. Художественный образ в хореографическом искусстве / Марченкова А. И., Марченков А. Л. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357.
6. Мерлянова О. А. Жіночі поетичні образи Шевченка на балетній сцені / О. А. Мерлянова [Електронний ресурс]. – Режим доступу : naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/view/243.
7. Народно-сценічна хореографія як підґрунтя у формуванні українського балетного мистецтва [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://tanec-wiki.com/index.php?option=com_content&view=article.
8. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов. – Москва : Просвещение, 1986. – 190 с.
9. Художественный образ [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://bse.sci-lib.com/article120043.html.
10. Художественный образ [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/e.
11. Щербак Є. В. Зміна образів в балеті "Кармен" коррелятивно до світових тенденцій розвитку культури XX – початку XXI ст. / Є. В. Щербак [Електронний ресурс]. – Режим доступу : dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/handle.
12. Щербак Є. В. Трансформація жіночих образів у світовому балетному спектаклі "Весна Священна" / Є. В. Щербак [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe.

References

1. Spring in the dirt. Retrieved from https://www.gazeta.ru/culture/2013/04/13 /a_5254325.shtml [in Russian].
2. The heroic ballets 1930-1940es: Retrieved from http://tanec-wiki.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2476:geroicheskie-baleti-30-40-godov&catid=99:balet-iskustvo-milionov&Itemid=15 [in Russian].
3. "Carmen": this opera for contemporary dance. Retrieved from http://oteatre.info/karmen-ot-opery-k-contemporary-dance [in Russian].
4. Cocteau, J. Stravinsky. The ballet "The Holy Spring". Retrieved from http://www.belcanto.ru/ballet_printemps. html [in Russian].
5. Marchenkova, A. I. & Marchenkov A.L. The artistic image in choreography. Retrieved from http://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357 [in Russian].
6. Merlyanova, A. A. Women's poetic images of Shevchenko at the ballet stage. Retrieved from naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/view/243 [in Ukrainian].
7. People's theatrical choreography as a basis in forming Ukrainian ballet. Retrieved from http://tanec-wiki.com/index.php?option=com_content&view=article&id [in Ukrainian].
8. Smirnov, I. V. (1986). Art of a choreographer. Moscow: Education [in Russian].
9. The artistic image. Retrieved from http://bse.sci-lib.com/article120043.htmln [in Russian].
10. The artistic image. Retrieved from http://dic.academic.ru/dic.nsf/es [in Russian].
11. Shcherbak, E. V. The change of the female images in the ballet "Carmen" in the correlation with world cultural trends in XX-XXI centuries. Retrieved from dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/handle/123456789/91704 [in Ukrainian].
12. Shcherbak, E. V. The transformation of female characters in world ballet "The Holy Spring". Retrieved from www.irbis-nbuv.gov.ua /.../ cgiirbis_64.exe [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2017 р.

УДК 784 (477)

Руденко Ярослава Василівна
здобувач Київського національного університету
культури і мистецтв
0411@ukr.net

ТВОРЧІСТЬ РАЇСИ КИРИЧЕНКО У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО ФЕНОМЕНА ГЛОБИНО

Мета дослідження – проаналізувати репертуар Р. Кириченко з урахуванням її співпраці з авторами музики її пісенних творів та акцентуванням на творчій діяльності відомих земляків співачки, які народилися на Глобинщині. **Методологія**. Концептуальним ядром дослідження є мистецтвознавчий аналіз репертуару Р. Кириченко з використанням методологічних основ культурологічного і біографічного підходу до аналізу життєтворчості й ролі відомих українських композиторів – представників першого покоління української естради (О. Білаша, В. Верменича, П. Майбороди, В. Карлаша) в культурно-мистецькому житті України. **Наукова новизна** полягає в осмисленні ролі культурно-мистецького середовища Полтавщини другої половини XX – початку XXI ст. у формуванні особистості, художніх пріоритетів, мистецького смаку, музичного професіоналізму та рис пісенно-виконавського стилю Р. Кириченко. **Висновки.** Культурно-мистецька неповторність Полтавського краю у поєднанні з творчим генієм відомих земляків вплинули на формування репертуарних преференцій Р. Кириченко, яка у співпраці з ними творила фактично шляхом інтерпретації здобутків духовної діяльності своєї малої батьківщини, втілених у численних регіональних традиціях та зафіксованих у підсвідомому синкретизмі, філософії, літературі, музично-знакових системах.

Ключові слова: творчість, Раїса Кириченко, Полтавщина, музика, музично-знакова система.

Руденко Ярослава Васильевна, *соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Творчество Раисы Кириченко в контексте музыкального феномена Глобино

Цель исследования – проанализировать репертуар Р. Кириченко с учетом ее сотрудничества с авторами музыки ее песенных произведений и акцентом на творческой деятельности известных земляков певицы, родившихся на Глобинщине. **Методология**. Концептуальным ядром исследования является искусствоведческий анализ репертуара Р. Кириченко с использованием методологических основ культурологического и биографического подходов к анализу жизнетворчества и роли известных украинских композиторов – представителей первого поколения украинской эстрады (А. Билаша, В. Верменича, П. Майбороды, В. Карлаша) в культурной жизни Украины. **Научная новизна** заключается в осмыслении роли культурно-художественной среды Полтавщины второй половины XX – начала XXI в. в формировании личности, художественных приоритетов, художественного вкуса, музыкального профессионализма и особенностей песенно-исполнительского стиля Р. Кириченко. **Выводы**. Культурно-художественная неповторимость Полтавского края в сочетании с творческим гением известных земляков оказали неоспоримое влияние на формирование репертуарных преференций Р. Кириченко, которая в сотрудничестве с ними творила фактически путем интерпретации достижений духовной деятельности своей малой родины, воплощенных в многочисленных региональных традициях и зафиксированных в подсознательном синкретизме, философии, литературе, музыкально-знаковых системах.

Rudenko Yaroslava, *PhD-candidate of Kyiv National University of Culture and Arts*

The Creativity of Raisa Kyrychenko in the Context of Globino Musical Phenomenon

Purpose of Article. The purpose of the article is to analyse the repertoire of Raisa Kyrychenko, considering her cooperation with the authors of the songs. The author also pays attention to creative works of the famous fellow countrymen from Globino region. **Methodology.** The conceptual core of the study is the art critical analysis of Raisa Kyrychenko repertoire. The methodological principles of cultural and biographical approaches are used to research of the life creativity and role of the well known Ukrainian composers, who were the representatives of the first generation of the Ukrainian pop (O. Bilash, V.Vermenych, P.Mayboroda V. Karlashov) in cultural and artistic life of Ukraine. **Scientific novelty.** The scientific novelty consists in tracing of the cultural and artistic environment of Poltava region at the end of XX – beginning of XXI centuries in the formation of personality, artistic priorities, artistic taste, musical professionalism and the features of Raisa Kyrychenko singing performing style. **Conclusions.** The cultural and artistic uniqueness of Poltava region and the creative genius of famous countrymen influenced on the formation of the repertory preferences of Raisa Kyrychenko. Her creativity is based on the interpretations of spiritual activities of her homeland, which are embodied in the regional traditions and recorded in the subconscious syncretism of philosophy, literature and musical-symbol systems.

Keywords: creativity, Raisa Kyrychenko, Poltava region, music, musical-symbol system.

Аналіз творчого генія Раїси Кириченко неможливо уявити без дослідження її репертуару. Позаяк зрозуміло, що маючи неперевершені вокальні дані, мистциня володіла непересічним художнім смаком щодо репертуарного наповнення своєї сценічної творчості, що передбачало досконалий підбір музично-пісенних творів для виконання.

У контексті аналізу пісенного репертуару співачки найбільш актуальним, на нашу думку, уявляється аналіз її співпраці з відомими земляками. оскільки, по-перше, саме плідна на таланти полтавська земля багато в чому визначила неповторний колорит творчості мистцині; по-друге, більшість її відомих і улюблених пісень створено у співпраці з земляками – поетами і композиторами; по-третє, такий погляд на виконавську творчість майстрині дасть змогу уявити загальний контекст музичного життя Полтавщини другої половини XX – початку XXI ст., якому, на жаль, присвячено досить мало вітчизняних досліджень, хоча останнім часом культурологічна регіоналістика, зокрема музична, набуває дедалі більше популярності як серед зарубіжних, так і серед українських дослідників.

© Руденко Я. В., 2017

Низка досліджень висвітлюють динаміку розвитку музичного мистецтва в цілому чи окремих його аспектів у культурі регіонів та локальних мистецьких осередках, зокрема праці О. Васюти, Л. Ігнатової, Л. Кияновської, В. Мітлицької, Н. Остроухової, Л. Романюк, І. Рябцевої, І. Шатової, Л. Шилової, С. Щитової. Хорове мистецтво різних регіонів вивчають Л. Дорохіна, Р. Дудик, Ж. Зваричук, П. Ковалик, І. Матійчин, Л. Мороз, Р. Римар та ін.

Аналіз культурно-мистецького життя різних областей Центральної України, до переліку яких відноситься Полтавський регіон, знаходимо у працях М. Долгіх, А. Литвиненко, Т. Бурдейної-Публіки та ін.

Що ж стосується власне музичного краєзнавства Полтавщини, то його вивчали історики (Л. Бабенко, В. Оголевець, С. Данишев, В. Жук, Л. Івахненко, А. Кудрицький, Г. Кулик, Л. Ліхіна, В. Мартусь, П. Михайлик, І. Наливайко, Р. Пилипчук, В. Ревегук, П. Ротач, О. Супруненко І. Цебрій та ін.), педагоги (М. Бака, Л. Безобразова, А. Бойко, С. Глушкова, Н. Дем'янко, Г. Дзюба, Л. Євселевський, П. Матвієнко, В. Мелешко, П. Михайлик, І. Охріменко, М. Пашко, І. Передерій, І. Павловський, В. Сліпак, В. Тесленко, О. Тимчук, П. Шемет, В. Шульга) [3]. При цьому спектр власне мистецько-культурологічних студій представлений не так широко. Можна згадати праці таких мистецтвознавців, як Л. Гнатюк, А. Литвиненко, Г. Левченко, О. Чепіль, М. Фісун.

Загальновідомо, що популярність будь-якого музично-пісенного твору має три найвагоміші складові: музика, пісня (вірш) та виконання. У процесі створення музичного художнього образу виконавці та слухачі долучають до структури цього образу пласт культурних цінностей, що, з одного боку, ініціюють художні відносини між твором та його реципієнтом, а з іншого – мають конкретне наповнення – зміст, який "прочитується" виконавцем і слухачем у певному музичному творі мистецтва – пісні.

Отже, метою нашого дослідження є аналіз двох важливих складових творчості Р. Кириченко – авторства музики та пісенних текстів з акцентуванням на творчій діяльності відомих земляків співачки, які народилися на Глобинщині. Аналіз поєднання мистецьких геніїв відомих митців полтавської землі дасть змогу по-іншому інтерпретувати особливості творчості відомих українських митців, а можливо – визначити специфічні риси регіональної композиторської і пісенної творчості, індивідуальні композиторські стилі найяскравіших представників музичної культури Полтавського краю, зробити своєрідну стильову атрибуцію їх культурно-мистецьких здобутків.

Сучасники Раїси Панасівни, поети і композитори згадують, що у виборі репертуару співачка була дуже сувора і перебірлива. Надзвичайно принципова до себе й вимоглива до інших. Можливо, саме тому кожна пісня у її виконанні так запам'ятовувалася.

У межах аналізу співпраці Р. Кириченко з відомими земляками особливу увагу нам би хотілося приділити вихідцям з Глобинського району, в якому народилася співачка у селі Землянки. До району на території сучасної Полтавщини входять села і селища Кордубаново, Новодорожнє, Новомосковське, Семимогили, Старий Хутір, Черевани, Шепелівка, Крупське. Зрозуміло, що колись територіальні межі району мали інші обриси, як і назви населених пунктів.

Співачка підкреслювала, що де б вони з чоловіком не жили – в Черкасах чи в Полтаві – всі знайомі і колеги знали: коли вона говорила "Ми їдемо додому", то це означало, що вони їдуть у Корещину.

Дійсно, Глобинщина – це справжнє розмаїття талантів. Вона є батьківщиною таких відомих представників музичного мистецтва, як М. Лисенко, В. Верменич, В. Іконник, А. Родзянко, О. Білаш, брати Г. і П. Майбороди, народний артист України Р. Майборода та багато інших. Саме на Глобинщині у Градизьку народилася найвідоміша учениця і послідовниця співачки – Наталія Шинкаренко. Нині у районі діють відомі вокальні колективи "Сусіди", "Горлиця" та ін.

Глобинців Платона Майбороду, Олександра Білаша, Володимир Верменича відносять до першого покоління української естрадної пісні 50-60-х років XX століття – поряд з такими постатями, як Ігор Шамо, Борис Буєвський, Анатолій Пашкевич, Степан Сабадаш, Костянтин Мясков, Анатолій Кос-Анатольський, Андрій Штогаренко, Аркадій та Віталій Філіпенки, Юдіф Рожавська, Климентій Домінчен. А найвідомішими піснями першого періоду української естради були: "Пісня про рушник", "Два кольори", "Черемшина", "Чорнобривці", "Летять, ніби чайки", "Києве мій", "На долині туман", "Марічка", "Степом, степом". Вже у 80-ті в цьому ж стилі була написана знаменита "Мамина вишня" [2].

Більшість з цих відомих і улюблених пісень було написано полтавчанами та виконано їх землячкою Р. Кириченко, яка з'явилася на українській естраді трохи пізніше.

Таке розмаїття творчих талантів навіть дало підстави дослідникам говорити про своєрідний музичний феномен цієї землі. Так, поняття "музичний феномен Глобино" можна зустріти у збірці "Музичне краєзнавство Полтавщини: від витоків до сьогодення" [3]. Дослідники у Ч.2 "Музична регіоналістика Полтавщини" звертають увагу на дійсно феноменальне зростання музичних талантів у Глобинському районі Полтавської області, даючи йому і відповідну назву "музичний феномен Глобинського району". Тут варто зазначити, що ми під "феноменом Глобино" розуміємо не лише композиторську творчість видатних земляків Р.Кириченко, а й пісенну, тобто всіх, хто брав участь у наповненні її репертуару та донесенні його до слухачів.

Отже, зупинимо увагу на творчості всіх видатних глобинців, які відіграли свою роль у становленні відомої співачки.

Найбільш відомим земляком Р. Кириченко є Микола Віталійович Лисенко, який народився 10 березня 1842 р. в с. Гриньки.

Полтавщина дала багато славетних імен, які відіграли вагому роль у формуванні української професійної композиторської школи, серед яких найвідомішим є фактично її засновник М. Лисенко.

Дослідники навіть відмічають, що очевидна фольклоризація сучасної української вокальної парадигми веде ґенезу від національних стилетворчих музичних первнів саме Миколи Лисенка, з яким більшість українських композиторів пов’язані чи не генетично.

Зрозуміло, що з М. Лисенко Р. Кириченко не довелося зустрітися у цьому житті. Але саме відповідна позиція і концепція музичної мови основоположника української класичної музики чи не найбільше сприяла формуванню нових жанрів, у яких успішно творили українські композитори, а також Р. Кириченко: – художньої обробки народних пісень; – авторських творів у стилі фольклорних традицій; – стилізованих імітацій фольклору "свого" і "чужого", музичної спадщини – аж до сучасних художньо-стильових новацій у малих і великих жанрових формах вокальної музики.

Однак повернемося до наших сучасників, з якими співпрацювала Р. Кириченко.

Найбільш плідною була творчість співачки у співпраці з королем української пісні, композитором і автором слів Олександром Івановичем Білашем. За словами поета Бориса Олійника, О. Білашу "пощастило народитися в акваторії, означеній такими творчими вершинами, як М. Лисенко, М. Калачевський, брати Майбороди з одного боку, І. Котляревський, М. Гоголь, П. Мирний та О. Гончар – з іншого"... [5].

Народний артист СРСР і України, лауреат премії ім. Т. Шевченка Олександр Білаш народився 6 березня 1931 р. в селищі Градизьк Полтавської області. За деякими відомостями, в музичне училище його не прийняли нібито через відсутність хорошого слуху. У 1957 р. він закінчив Київську консерваторію (клас М. Вілінського). Своїм учителем Олександр Іванович вважав відомого земляка Платона Майбороду, з яким товаришував усе життя.

Про творчість та особистість Олександра Білаша було й буде ще сказано безліч теплих слів. Хоча, здається, слова тут вже недоречні. "Два кольори", "Ясени", "Сніг на зеленому листі", "Цвітуть осінні тихі небеса" та ще понад дві сотні білашевих пісенних "дітей" – давно вже не просто вокально-інструментальні твори у куплетно-строфічній формі.

Твори композитора лунали навіть за кордоном. Мабуть, важко знайти виконавця чи колектив 60-х років ХХ ст., які не виконували б його пісні, які залишалися популярними і в 70-80-ті роки. Та й сьогодні їх із задоволенням виконують і слухають на концертах.

У виконанні Раїси Кириченко найбільше запам’яталися такі пісні на музику О. Білаша, як "Світи нам, матінко" (сл.Т. Голобородько), "Два кольори" (сл. Д. Павличко), "Журавка" (сл. В. Юхимович).

Пісня "Журавка" була настільки популярною, що її свого часу виконували і Євгенія Мірошниченко, і Діана Петриненко, і Надія Фесенко, і Ніна Матвієнко.

Цікавою є історія створення пісні "Два кольори". Як згадує її перший виконавець Анатолій Мокренко, колись пісня не пройшла художню раду. Причому, до музики не було претензій, а ось слова Дмитра Павличка викликали суперечки. Комісія вимагала замінити слово "журба", щоб не викликати негативних асоціацій. У 1964 р. пісня була записана у Ворзелі у виконанні Д. Гнатюка та дуже швидко стала народним хітом.

Однак остаточно статус народної за нею закріпився у виконанні Р. Кириченко. На той час вона співала з Черкаським народним хором. Побачивши в одному з БК на Херсонщині листівку з нотами цієї пісні, Раїса Панасівна не стрималася, прихопила її і за деякий час так заспівала "Два кольори", що у людей, які її чули, подих перехоплювало [4, с.4].

Олександр Білаш писав музику на вірші Б. Олійника, Д. Павличка, І. Драча, Л. Татаренка, В. Юхимовича, М. Ткача. Він гордився, що його пісні стали перлинами репертуару Д. Петриненко, Є. Мірошниченко, М. Стеф'юк, В. Степової та Р. Кириченко. Багато артистів навіть змагаються за першість у виконанні його чудових пісень. При цьому Олександр Іванович вважав, що краще нехай його твори лежать у шухляді письмового столу, чекаючи свого часу, ніж лунатимуть з вуст безголосих "зірок". "Я, напевно, старомодний, але в співака повинен бути голос та індивідуальність. Тільки якщо артист пропустить пісню крізь своє серце, вона знайде відгук у слухачів" [1].

Неподалік від Олександра Білаша знаходиться мала батьківщина братів Майбородів та класика української пісенної культури, відомого теж глибоко народного українського композитора, заслуженого діяча мистецтв України Володимира Миколайовича Верменича. Саме він написав музику до улюбленої пісні не одного покоління українців "Чорнобривці" на слова М. Сингаївського.

Володимир Миколайович народився 3 серпня 1925 р. в селі Бориси Глобинського району.

Композитор практично не жив у селі, але полтавське коріння давало про себе знати: він не мислив життя і творчість без сільських, прабатьківських мотивів, які втілилися у таких піснях, як "Чорнобривці", "На калині мене мати колихала", "Польова царівна", "Іду я росами" [2].

Незважаючи на те, що співпраця з низкою відомих земляків Раїси Кириченко була не настільки плідною, ми все одно вважаємо за доцільно згадати їх у своїй розвідці. Так і у випадку з В. Верменичем.

Утім, вже одне сценічне подання Р. Кириченко пісні В. Верменича "Дума про землю" (сл. М. Сом) заслуговує на окрему увагу. Мистциня виконувала її з відомою українською співачкою О. Павловською та Черкаським народним хором. Пісня і сьогодні є популярним твором для хорового виконання.

З цією піснею пов’язана така історія, про яку розповідала сама виконавиця. У 1983 р. вона вперше опинилася у складі творчої делегації Радянського Союзу в Америці. "Стою перед прокуреним, сизим від диму залом і не знаю, як себе вести. Шум, як ми розуміли, – своєрідний протест проти

СРСР. Ми були першою радянською делегацією, яка опинилася за океаном після того, як радянські військові збили південнокорейський літак. І ось в такій атмосфері я почала співати "Думу про землю": "Земля важка, земля важка, Бо в ній багато зброї. Земля легка, земля легка, Бо в ній лежать герої ...". Дивлюся, глядачі почали прислухатися і поступово сідати. Закінчувала співати вже в повній тиші. А потім зал піднявся і вибухнув оплесками" [6].

Так американські слухачі відреагували на найбільш болючу на той час для їх суспільства тему, пов'язану з 10-літтям виводу американських військ з В'єтнаму.

Глобинщина дала світові ще двох геніальних композиторів – Георгія та Платона Майбород. Вони народилися в один день, 1 грудня, з різницею у 5 років у селі Пелехівщина. Як писав А. Малишко: "Лисенкові учні знамениті. Два хороших хлопці – два брати".

Георгій Іларіонович – автор опер "Арсенал", "Тарас Шевченко", "Ярослав Мудрий", симфонії "Гуцульська рапсодія", романсів, обробок народних пісень, музики до спектаклів та фільмів.

Платон Іларіонович – композитор-пісняр. Саме Платона Майбороду називають "батьком" української естради. Блискуче закінчивши консерваторію, він залишився працювати викладачем, але найбільшим його захопленням було писати пісні, яких було створено близько сотні. Композитор співпрацював з відомими поетами Д. Луценком, О. Ющенком, Д. Павличком, Т. Масенком та М. Стельмахом. Найбільше пісень створено ним у співавторстві з А. Малишком. На жаль, після смерті у 1970 р. свого улюбленого співавтора П. Майборода написав дуже мало.

Найвідоміші пісні композитора: "Пісня про рушник", "Київський вальс", "Ми підем, де трави похилі", "Журавлі", "Пісня про вчительку", "Колгоспний вальс".

Раїса Кириченко виконала таку відому пісню П. Майбороди, як "Елегія" (сл. М. Стельмаха). Вперше вона прозвучала у виконанні М. Гнатюка у 1982 р., а у 1991 у новій версії зазвучала у виконанні співачки. Також її виконував М. Кондратюк.

До речі, "Пісню про рушник" було перекладено 35 мовами світу, а її першим виконавцем став О. Таранець. Проте найбільшої популярності вона набула у виконанні Д. Гнатюка, який любив жартувати, що під час своїх гастролей "підперезав усю планету рушником".

Також слухачам запам'яталася ще одна пісня П. Майбороди у виконанні Р. Кириченко "Виростеш ти, сину, вирушиш в дорогу (Лебеді материнства)" (1964 р.) на слова В. Симоненка. У деяких джерелах згадується, що автором музики до цієї пісні є також А. Пашкевич.

Пісня і на сьогодні є популярним твором для співаків і в естрадному, і в народному, і в ансамблевому, і в хоровому виконанні. Так, її свого часу виконували Т. Повалій, Р. Бабак, гурти "Біла вежа", "Сини степів", Черкаський народний хор, Волинський народний хор, Народний хор Київського національного університету культури і мистецтв при кафедрі народного пісенного виконавства, Квітка Цисик, Р. Майборода та багато інших.

Напевно, кожному з українців запали в душу головні слова пісні, які водночас можна вважати лейтмотивом всієї творчості Раїси Кириченко та її земляків: "Все на світі можна вибирати, сину, вибрати не можна лише батьківщину".

На жаль, не на стільки плідно, як хотілося б, Раїса Опанасівна встигла співпрацювати з полтавським композитором Володимиром Григоровичем Карлашем – українським композитором, музикантом-інструменталістом, викладачем, членом Національної спілки композиторів України. Він народився у с. Іванове Селище на Глобинщині. Пісні на його музику співали заслужена артистка України Т. Садохіна, народна артистка України Н. Ножинова та інші професійні і самодіяльні виконавці, а інструментальні композиції виконували відомі діячі мистецтв України.

В. Карлаш працював у Полтавській вечірній музичній школі, а після її закриття – у Полтавській дитячій музичній школі № 1, у якій сам колись навчався. Заочно закінчив Полтавський педагогічний інститут, керував інститутською оркестровою групою народного хору "Калина". У цей період свого життя композитор познайомився з Раїсою Опанасівною [3, 171]. Тоді й була написана пісня "Теплий дощ" на слова А. Лихошвая, яка у виконанні Раїси Кириченко була записана на Полтавському радіо та надовго увійшла до її репертуару.

Відтак, долі відомих митців-земляків тісно переплелися, формуючи неперевершене мереживо музичного феномена Глобино. З упевненістю можна стверджувати, що їх поєднав творчий геній виконавиці – Раїси Панасівни Кириченко.

Загалом Полтавщина багата і на народні звичаї та обряди, і на музичні таланти, зокрема композиторські та поетичні.

Дослідники відмічають, що більшість із композиторів та поетів першого періоду становлення української естради народилися і виросли в селі. Не є виключенням і відомі земляки Р. Кириченко. Саме сум за рідним селом, батьківською хатою, мамою був таким сильним, що це часто виливалося у їхню творчість. Така своєрідна "туга за втраченим раєм" (А. Окара) була не лише потягом до місця народження і рідних людей, це було прагненням повернутися до витоків, до свого коріння, до народної пісні, що в умовах русифікованого міста та ідеологічного тиску набувало особливого значення. Крім того, джерелом і поштовхом їх творчості ставала саме народна пісня. Найвідомішими виконавцями пісень даного напряму були Д. Гнатюк, М. Кондратюк, В. Купріна, К. Огнєвий, А. Мокренко, О. Таранець, Л. Остапенко, Д. Петриненко, Ю. Богатіков, Ю. Гуляєв, пізніше – Р. Кириченко [2].

Особливістю їх творчості є інтерпретація українського пісенно-музичного фольклору, звернення до якої робить авторів музики, слів та виконавців не тільки репрезентаторами традиційного для українського виконавства поліфонічного підголосого співу, а й духовності, народного світовідчуття. Так творчість митців піднімається до рівня етнознакових форм національної стилетворчості.

Крім того, на нашу думку, чи не найбільшим здобутком і характерною рисою представників української естради другої половини XX століття була щира відданість рідному українському інтонованому слову в умовах зросійщеного пісенного мистецтва. Українські митці свідомо поширювати українські вокальні традиції, фактично заснувавши українські сценічні музично-пісенні студії, в чому не останню роль відіграли вихідці з Полтавського краю. Фактично, Раїса Панасівна лише артикулювала у своїй творчості їх одвічні прагнення.

Поети-пісенники і композитори ставали класиками української пісні, збирачами народних пісень. Їх музична філософія наближена до народної, а твори сповнені неповторної мелодики аутентичної української пісні, теплого подиху рідної землі та природи, що власне й надає їх пісням народної сили звучання, яка так полюбилася слухачам.

Отже, можна зробити висновок, що культурно-мистецька неповторність полтавського краю у поєднанні з творчим генієм відомих земляків вплинули на формування художнього смаку Р. Кириченко, яка творила фактично шляхом інтерпретації здобутків духовної діяльності своєї малої батьківщини, зокрема втілених у численних регіональних традиціях, зафіксованих у підсвідомому синкретизмі, філософії, літературі, музично-знакових системах. Адже загальновідомо, що, крім генетичного, географічного й соціального чинників, що впливають на формування особистості, найбільший вплив відіграє ментальний чинник, багато в чому підпорядкований внутрішнім і зовнішнім проявам досвіду і напрацювань художньої культури народу. Тому не викликає заперечення той факт, що культурно-мистецьке середовище Полтавщини, зокрема Глобино, кінця XX – початку XXI ст. – це найбільш впливовий фактор, який сформував особистість, художні пріоритети, мистецький смак, музичний професіоналізм та риси виконавського стилю Р. Кириченко.

Література

1. Білаш Олександр [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://orenda.pl.ua/read/bilash_oleksandr_ivanovich
2. З історії української естради [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.uaestrada.org/archives/6875.
3. Музичне краєзнавство Полтавщини: від витоків до сьогодення. – Полтава: ПОІППО, 2009. – 360 с.
4. Позняк-Хоменко. Жіноча доля Р. Кириченко / Позняк-Хоменко //Заклик. – Листопад, 2016. – С. 3-8.
5. Переді мною клавіші лежать... [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://narodna.pravda.com.ua/rus/culture/4981decbd8686.
6. Раиса Кириченко: "В детстве меня мама…." [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://fakty.ua/170954-raisa-kirichenko-v-detstve-mama-menya-postoyanno-odergivala-chogo-ti-krichish.

References

1. Bilash Alexandre. Retrieved from http://orenda.pl.ua/read/bilash_oleksandr_ivanovich [in Ukrainian].
2. About History of Ukrainian variety. Retrieved from http://www.uaestrada.org/archives/6875 [in Ukrainian].
3. Musical regional science of Poltava: from origins to present. (2009). Poltava: POIPPO [in Ukrainian].
4. Poznyak-Khomenko. (2016). Woman destiny of Raisa Kyrychenko. Zaklyk, November, 3-8 [in Ukrainian].
5. The Keys are before me… Retrieved from http://narodna.pravda.com.ua/rus/culture/4981decbd8686 [in Ukrainian].
6. Raisa Kyrychenko: "In my childhood my mother…". Retrieved from http://fakty.ua/170954-raisa-kirichenko-v-detstve-mama-menya-postoyanno-odergivala-chogo-ti-krichish [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2017 р.

УДК 658.512.2:645

Стрілець Валерій Федорович
старший викладач Київського національного
університету культури і мистецтв
VStrilets8@gmail.com

ПОНЯТІЙНО-КАТЕГОРІАЛЬНИЙ АПАРАТ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ МЕБЛІВ

Мета – визначення поняття меблів, які впливають на розвиток дизайну в контексті формування гармонійного архітектурного середовища. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні загальнонаукових методів аналізу, синтезу, компаративного, які використані з метою вивчення історичної, мистецтвознавчої, енциклопедичної літератури за проблемою дослідження; історико-хронологічного – для визначення специфіки інновацій у досліджувані періоди; емпіричного методу вимірювання – для аналізу архівних матеріалів та документації. **Наукова новизна** полягає у новому формулюванні поняття меблів для оцінки якості їх художнього конструювання в аспекті дослідницької діяльності дизайнерів. **Висновки.** На підставі аналізу наукових досліджень автором визначено розширене тлумачення меблів із метою визначення тенденцій та перспектив розвитку дизайну меблів у архітектурному середовищі. Осмислення поняття меблів на базі їх функціональності дає розуміння об'єктивних закономірностей та способів впливу дизайнерів на формування сучасних меблів.

Ключові слова: функціональність, дизайн меблів, розширене тлумачення, понятійно-категоріальний апарат.

Стрилец Валерий Федорович, *старший преподаватель кафедры дизайна среды Киевского национального университета культуры и искусств*

Понятийно-категориальный аппарат современного дизайна мебели

Целью статьи является определение понятия мебели, что влияет на развитие дизайна в контексте формирования гармонии архитектурной среды. **Методология** исследования базируется на применении общенаучных методов – анализа, синтеза, компаративного, использованых с целью изучения исторической, искусствоведческой, энциклопедической литературы с проблемы исследования; историко-хронологического – для определения специфики инноваций исследуемых периодов; эмпирического метода измерения – для изучения и анализа архивных материалов и документации. **Научная новизна** состоит в новом формулировании понятия мебели для оценки качества ее художественного конструирования в аспекте исследовательской деятельности дизайнеров. **Выводы.** На базе анализа научных исследований определено расширенное толкование мебели с целью выявления тенденций и переспектив развития дизайна мебели в архитектурной среде. Осмысление понятия мебели, созданное на базе их функциональности, дает знания об обьективных закономерностях и способах влияния дизайнеров на формирование современной мебели.

Ключевые слова: функциональность, дизайн мебели, расширенное толкование, понятийно-категориальный аппарат.

Strilets Valery, *senior lecturer of the Environment Design chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

Conceptual-Categorical Apparatus of Modern Furniture Design

Purpose of Article. The purpose of the article is to define the concept of furniture, which influences on the development of design in the context of creating a harmonious architectural environment. **Methodology.** The methodology of the research consists in applying such scientific methods as analysis, synthesis. The comparative method is used for studying historical, art, encyclopaedic literature on the research problem; theoretical – historical-chronological is used to determine the specificity of innovation in the analyzed periods; empirical methods – in particular, the method of measurement, which is used to study and analyse the archival materials and documentation. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work lies in a new formulation of furniture to evaluate the quality of artistic furniture design in the aspect of designers' researches. **Conclusions.** Based on the analysis of scientific research publications, the author of the dissertation research identifies a broader interpretation of furniture, which is analysed to identify trends and prospects of the furniture design development. Understanding of the concept of furniture, created on the basis of their functionality, provides knowledge about the objective laws and ways of designers' influencing on the formation of modern furniture.

Keywords: functionality, furniture design, broader interpretation.

Об'єктивні закономірності розвитку дизайну меблів та різноманітні засоби впливу дизайнерів на їх формування неможливо розглядати поза контекстом визначення самого поняття меблів. Кожне з них у той чи інший спосіб впливає як на концептуальне вирішення, так і на остаточну реалізацію дизайну меблів, сучасний дизайн яких є комплексною творчою діяльністю формування гармонійного предметно-просторового середовища.

У багатьох вітчизняних та закордонних наукових дослідженнях певним чином подаються різн визначення меблів, які, як правило, більше ніж на п'ятдесят відсотків формують дизайн житлового середовища.

Великий тлумачний словник сучасної української мови 2002 р. трактує меблі як "предмети обстановки квартири, кімнати" [1]. Словник-довідник "Архітектура" (1995 р.) за загальною редакцією А. Мардера – "Меблі – предмети обстановки в приміщеннях, а також у парках, на пляжах, у салоні транспорту тощо" [3]. Підручник із проектування меблів С. Мигаля подає меблі як пересувні або вбудовані вироби для облаштування житлових і громадських приміщень [4]. Водночас унаслідок бурхливого науково-технічного прогресу та зростаючих потреб споживачів з'являється необхідність роз-

© Стрілець В. Ф., 2017

шереного функціонального визначення поняття меблів, що дасть можливість не пропустити той еволюційний етап їх становлення, що формує нові аспекти розвитку дизайну меблів. Тому уявляється актуальним і необхідним проведення комплексного розгляду і послідовного аналізу головних аспектів, які зумовлюють формування меблів відповідно до сучасного предметного середовища з урахуванням їх особливостей. Такий аналіз дасть можливість врахувати особливості сучасних меблів, глибше уявити природу формування житлового і громадського середовища та буде корисним для його комплексного проектування і художнього конструювання.

Метою даної статті є комплексне, розширене визначення поняття меблів.

Будь-яке термінологічне визначення явища засвідчує рівень наукового знання людства про нього, ступінь його розкриття у процесі суспільного пізнання. Визначення поняття меблів, в сучасній науковій літературі на перший погляд здається зрозумілим: "Меблі належать до рухомого, мобільного майна людини (звідси й сама назва їх у багатьох мовах), але найчастіше вони пов'язані із внутрішнім приміщенням, є частиною інтер'єру, своєрідність якого підкреслюють" [2].

Етимологія слова "меблі" є неоднозначною. Термін "mobilis" у перекладі з латини означає "рухомий"; він дав назву не лише меблям, а й, наприклад, телефону із стільниковим зв'язком, і всіляким рухомим об'єктам. І ця версія походження назви меблів є провідною у сучасних авторів котрі намагалися дати визначення вказаному поняттю, хоча достеменно невідомо, хто в історії людства ввів цей термін у вжиток і що хотів ним позначити.

Термін "мобільний" у Великому тлумачному словнику сучасної української мови подається так: 1) здатний до швидкого пересування; рухливий; 2) здатний швидко орієнтуватися в ситуації, знаходити потрібні форми діяльності [1, 534].

Перший варіант тлумачення цього терміну стосовно меблів, автору даного дослідження видається не дотичним. Поняття "меблі" і "швидке пересування" не завжди семантично співвідносні, адже є меблі вмонтовані та нерухомі, наприклад, лави на стадіоні, у транспорті, стелажі чи комплекси шаф-купе, де архітектурна ніша функціонує разом із розсувними дверима тощо. Навіть якщо й можна пересувати більшу частину меблів в інтер'єрному просторі, то лише з метою подальшої їх нерухомої фіксації в потрібному місці функціональної зони. У зв'язку із цим традиційне визначення меблів у науковій літературі не задовольняє пояснення суті меблів загалом, принаймі на сучасному етапі їх розвитку.

Друге значення терміна "мобільний", зокрема перша його частина засвідчує швидку орієнтацію в ситуації. "Ситуація – це сукупність умов, у яких хто-, чи що-небудь перебуває (синоніми: стан, обставини, обстановка)" [1, 534]. Тут визначення більш наближене до означення меблів, хоча радше в переносному значенні, бо меблі не мають здатності швидко орієнтуватися в ситуації, та й кінцеве призначення меблів – слугувати людям орієнтиром у ситуації, не є головним. У другій частині другого значення терміну "мобільний" ідеться про здатність "знаходити потрібні форми діяльності" тобто в переносному значенні смисл сказаного зводиться до того, що меблі в інтер'єрі виступають орієнтиром для людини в кімнаті, що вказують на потрібну форму діяльності. Таку функцію меблів можна припустити, але визначальним у цій ситуації є те, що меблі мають зовсім інше призначення. Іншими словами, бути орієнтиром в інтер'єрі – це не головна функція меблів, тому в цьому випадку не можна робити висновки про те, що меблі в прямому сенсі є "мобільними" об'єктами. І це вже стає серйозною проблемою, адже слово меблі традиційно використовується впродовж століть. Іншого тлумачення меблів у дослідників цього явища не виявлено.

На думку автора, пошуки використання терміна "mobilis" у побуті та у військовій справі засвідчують його інше трактування: "мобілізація" – зосередження сил, засобів для успішного виконання певного завдання [1, 534]. Іншими словами, перефразувавши цю дефініцію для чіткішого розуміння, можемо сформулювати значення: бути максимально зібраним для виконання завдання. Наприклад, у військового спецпризначенця повинне бути все спорядження для виконання бойового завдання. Вилучення якоїсь одиниці (засобу) із цього спорядження ускладнює виконання завдання, робить солдата менш мобільним. Тому визначення – бути цілком забезпеченим необхідними засобами для виконання завдання, означає – бути змобілізованим, тобто зібраним (авторське визначення).

Для меблів це визначення стає більш прийнятним, адже саме від максимально комфортного використання та розташування інструментів і предметів, що зберігаються й подаються для функціонального використання саме за допомогою меблів у більшості випадків, залежить, наприклад, організація робочого місця людини, функціональної зони загалом. Тому це визначення можна трактувати як робочу версію для ґрунтовнішого виявлення сутності меблів.

Виходячи з вищесказаного, слід зауважити, що термін "меблі" є чітким та багатозначним, і запропоноване визначення дає значно ширшу базу для їх дослідження.

Наукова новизна роботи полягає в тому, щоб методом аналізу визначити розширене тлумачення поняття меблів, що є початковим етапом розуміння їх дизайну.

Наукові пошуки в цій статті ведуться щодо меблів, які є складовою частиною внутрішнього середовища інтер'єрів, на відміну від меблів зовнішнього середовища. Хоча варто зазначити, що загальні висновки за своєю суттю стосуються обох напрямів, як і загальних сутнісних понять меблів. Також для зручності розкриття матеріалу апелюватимемо до прикладів функціонування меблів зовнішнього середовища.

Намагання науковців дати визначення терміна "меблі" поступово розкривало шляхи пізнання суті останніх. Проаналізуємо усталені дефініції авторитетних дослідників та видань які синтезують подібні або тотожні підходи у визначенні меблів, реалізовані у працях багатьох інших авторів.

Великий тлумачний словник сучасної української мови трактує поняття меблів стисло – це "предмети обстановки квартири, кімнати" [1, 516].

Праця Л. Холмянського та О. Щипанова "Дизайн" київського видання "Освіта" констатує: "Меблі – це обстановка житлових кімнат, громадських приміщень" [7, 92].

У праці "Історія меблів. Епохи та стилі" Н. Мухіної спеціально не визначаються, але називаються меблі як предмети внутрішнього облаштування [5, 20].

Виданий Львівським державним університетом 1989 р. ще за радянських часів єдиний підручник із проектування меблів С. Мигаля й перевиданий у незалежній Україні 1999 р. подає це явище ширше: "Меблі – це пересувні або вбудовані вироби для облаштування житлових і громадських приміщень та інших зон перебування людини" [4, 67].

Державний науково-дослідний інститут теорії й історії архітектури та містобудування в короткому словнику-довіднику "Архітектура" (1995 р.) за загальною редакцією А. Мардера подає аналітичну статтю Л. Саніної із розширеним тлумаченням меблів, перераховує всі можливі їх види та значення.

"Меблі – предмети обстановки в приміщеннях, а також у парках, на пляжах, у салоні транспорту тощо. Меблі є невід'ємною складовою інтер'єру і задовільняють не тільки утилітарні, але й естетичні потреби людини. Виготовляються із деревини (корпусні, гнуті, гнуто-клеєні, плетені), полімерних матеріалів (формовані, литі, пресовані), металу (каркасні, штамповані, зварні, литі). Розрізняють меблі нерозбірні, збірно-розбірні, секційні, вбудовані та такі, що трансформуються. Форми меблів визначаються призначенням (для занять, дозвілля, сну, зберігання речей), матеріалами, з яких вони виготовляються, на них впливають національні традиції та естетичні смаки суспільства, рівень виробництва. Створення предметів меблів здавна є сферою мистецтва прикладного. Багаті традиції створення меблів зберігаються в українському народному мистецтві. В Україні з давніх часів побутують народні м. простих ірраціональних форм: стаціонарні й пересувні широкі лави без спинок (ослони), обідні столи з ящиками, столи-сундуки, мисники-полички для посуду, стільці, ліжка та ін. меблі прикрашалися різьбленням, розписом, інкрустацією. З розвитком масового промислового виробництва меблі стають об'єктом дизайну" [3, 27].

Визначення "вироби для обстановки" [1, 516; 7, 92], на нашу думку, не повністю передає сутність меблів. Під це визначення також підпадають, наприклад, каміни, торшери, штори, килими, які не можна класифікувати як меблі. Визначення: "пересувні або вбудовані вироби для облаштування житлових і громадських приміщень та інших зон перебування людини" [4, 67] теж не є конкретними, бо існують зони перебування людини, де меблів може не бути, наприклад, будівельний майданчик, міст через ріку, шахта, бігова доріжка тощо. Безперечно, меблі – це пересувні або вмонтовані вироби, але сумнівним є те, що саме ці характеристики є головними у визначенні меблів, і є необхідність доповнити це визначення, оскільки пересувними та вмонтованими виробами можуть бути світильники чи інтер'єрні картини. Тож визначення суті одного предмета не повинно бути термінологічно схожим на визначення суті інших предметів, інакше це визначення буде неточним, а відтак – і неповним. Також думка про те, що меблі "задовільняють не лише утилітарні, й естетичні потреби" в короткому словнику-довіднику "Архітектура" (1995 р.) за загальною редакцією А. Мардера, є вагомою, але теж неконкретною, бо не вказує на головну сутність меблів. Тому визначення меблів, запропоновані в сучасній науковій літературі, необхідно конкретизувати та доповнити. Так виникає запитання до дизайнерів меблів, що ж саме вони проектують і яка головна мета цього проектування; або, наприклад, для дизайнерів інтер'єру: чи є головні сантехнічні об'єкти ванної кімнати власне меблями?

Відповідь потрібно шукати поетапно, за принципом – від загального до конкретного. На першому етапі пошуків можна почати з узагальненого твердження, що меблі, це – функціональні об'єкти предметно-просторового середовища.

Проаналізуємо ще один погляд на меблі: стіни та стеля будинку, умовно кажучи, – це оболонка, за допомогою якої створюється життєвий мікроклімат для певних живих біологічних істот, якими є люди та хатні тварини. Увійшовши в середину цієї оболонки виявляємо, що її внутрішній простір наповнений приладами площинного закритого та відкритого типу, які розташовані на різних рівнях від основи (підлоги) та мають різну конфігурацію для виконання людьми певних функцій, адже за масштабністю й ергономічними показниками вони повністю їм відповідають. Тобто у першу чергу меблі – це функціональні вироби, хоча в цьому аспекті є і інші функціональні предмети в інтер'єрі. Тому це визначення можна продовжити таким чином – за допомогою меблів формується, програмується та естетизується простір функціональних зон житлових приміщень системним змістовим наповненням. Ця думка не повністю вказує на сутність меблів, хоча й дає їм загальну характеристику в інтер'єрі. Адже під це визначення підпадає також камін або басейн, радіатори опалення й т.п. системи в інтер'єрі, які є теж функціональними системами середовища.

Наступним логічним кроком визначення суті меблів може бути відповідь на запитання, які функції вони виконують? Функцій у меблів кілька, і це ускладнює визначення. За функціональним призначенням виділяють меблі для сидіння, для лежання, функціональні площини, ємності, комбіновані, доповнюючі та інші меблі [4, 24–25].

Меблі для сидіння лежання й частково комбіновані виконують функції програмування такого положення людського тіла в просторі, яке робить людську працю або відпочинок ефективнішими.

У підручнику "Дизайн" для 5 – 7 класів середньої школи авторів Л. Холмянського та О. Щипанова усі предмети меблів поділяються на два основних види: 1) меблі для зберігання речей, так звані корпусні меблі; 2) меблі, безпосередньо причетні до людини, пов'язані з нею – меблі для сидіння, столи, ліжка [7, 175]. Друге визначення очевидно уміщує думку про те, що за допомогою меблів людина може скорегувати найзручніше положення свого тіла не лише для миттєвих, а й для довготривалих функціональних операцій або допомогти організувати функцію чи пристосуватись до якоїсь конкретної функції. І ця дефініція є визначальною у виявленні сутності призначення меблів. Так, меблі для сидіння й для лежання, сприяють корекції людиною найзручнішого раціонального положення свого тіла з метою досягнення максимального комфорту при виконанні функції, що суттєво відрізняє їх від всіх інших функціональних предметів середовища.

Меблі-ємності виконують функцію зберігання та функціонального впорядкування побутових речей. І тут з огляду на безпосередність функції мова може йти про мікроклімат збереження речей, захист їх від шкідників, збереження форми й конструкції фасонів тощо. Окрім того, до функції меблів також входить організація та розташування необхідного інструментарію, матеріалів з метою комфортного для людини користування ними. Тобто, до формування загального визначення сутності меблів слід додати дефініцію – меблі також, призначені для функціонального впорядкування та зберігання речей.

Виходячи із функцій, які запрограмовані у меблях для сидіння й меблях-ємностях, можна зробити певний висновок, що за їх допомогою людина корегує найзручніше положення свого тіла, та функціонально впорядковує і зберігає необхідні предмети з метою створення для себе організаційного комфорту при виконанні конкретної функції. Тобто меблі сприяють комфортній організації функції та пристосуванню людини до життєвих процесів.

У дефініції з метою створення організаційного комфорту людини детальніше вказується на головну ціль функціонування меблів. На цьому судженні необхідно зупинитися, щоб його проаналізувати, бо до недавнього часу визначення поняття комфорту як явища не було виокремлене в пострадянській науковій літературі; лише побіжно згадувалося про зручність, затишок, доцільність, красу та практичність, розкіш тощо.

Досить близько до визначення комфорту підійшов автор підручника "Інтер'єр" В. Раннєв: "..поняття комфортабельності повинно розглядатись як забезпечення сприятливих умов здійснення процесу в рамках соціально обґрунтованих потреб людини" [6, 136]. Слід констатувати, що остання частина фрази: "в рамках соціально обґрунтованих потреб людини" призвела до нечіткого розуміння суті явища комфорту. Зрозуміло, що ступінь комфорту особистості в залежності від соціального обґрунтування її потреб – це занадто великий діапазон вимог здатний докорінно впливати на поняття комфорту. В іншому випадку, виявляючи типологію архітектурного середовища автор підручника деталізує свою думку: "Третя сфера життєдіяльності – "проживання" – має за головну мету збереження нормального рівня біологічного, психологічного та суспільного стану людини як соціальної особистості" [6, 86], і ця дефініція ще ближче підводить нас до розуміння комфорту.

На думку французького теоретика й фахівця меблевих систем, директора школи Буля в Парижі П'єра Боше, комфорт – це за латино-французською етимологією не синонім розкоші, а "те, що зміцнює". Тому житло повинно стати місцем, де людина зміцнює та відновлює свої сили, здоров'я, у вузькому розумінні – енергетично заряджається і не лише від упорядкованих за допомогою меблів фізіологічних процесів, а й від їх зручності, естетичної насолоди, задоволення від функціональних властивостей тощо. Це потрібно мати на увазі при організації будь-якого середовища. Тут повністю розкрито сутність комфорту, чітко сформульовано завдання для дизайнера з приводу того, що потрібно досліджувати в процесі проектування меблів та інтер'єру [8].

На нашу думку, комфорт є чи не найголовнішим критерієм ергономічних вимог при проектуванні меблів, це цілий комплекс процесів та функцій, які оформлені автором у вимоги до дизайну меблів у наступних розділах.

У питанні, для забезпечення яких функціональних процесів людина за допомогою меблів корегує найзручніше положення свого тіла та організовує комфорт, можна зауважити на кількох моментах. Зокрема, засобами для організації комфорту можуть бути і гірські трактори, що готують трасу для гірськолижного спорту, і зелені насадження в рекреаційній зоні. Тому тут, на нашу думку, виходячи з вищеозначених дефініцій, у визначенні меблів необхідно додати судження – людина за допомогою меблів корегує найзручніше положення свого тіла та організовує комфорт, для забезпечення однієї із фаз процесів (операцій) життєдіяльності людини.

Згідно з Великим тлумачним словником української мови, термін "фаза" означає проміжок часу, який характеризується певними ознаками і становить собою частину якогось процесу [1, 1313]. Ми використовуємо цей термін, аби вказати як загалом на процеси, з яких складається життя людини (фізіологічні (наприклад, харчування, гігієна, тощо), виробничі (наприклад, творчість, відпочинок, робота), процес відпочинку – активний, пасивний, тощо), так і на фази, компоненти цього процесу, які формують його логічну послідовність. Хоча це визначення занадто детально характеризує загальне визначення меблів по суті. Тобто в цілому понятійно-категоріальний апарат в галузі меблів набирає

такого вигляду: за допомогою меблів здійснюється корегування найзручнішого положення людського тіла з метою створення комфорту для людини.

Можливо, організація функціональних зон за допомогою меблів має на меті ще конкретніше завдання, ніж мобілізація та відтворення сил людини.

Будинок, як зазначалось вище, – це оболонка, а меблі – це предметне та змістове наповнення просторового середовища цього будинку, функціонально-просторові системи для оптимізації процесів життєдіяльності. Меблі допомагають визначити й зафіксувати найкомфортніше положення тіла людини, зберегти й функціонально розташувати предмети для виконання необхідної функції. Конкретика виконання функцій за допомогою меблів полягає в фіксації положень тіла людини що допомагає зняти зайве його напруження, й добре зосереджує людину на процесі діяльності, що, у свою чергу сприяє якісному виконанню завдань. Таке визначення можна позначити терміном "ефективність", тобто здобуття потрібних результатів, отримання наслідків, найкращого ефекту [1, 268].

Виходячи з вищесказаного, аби стисло відповісти на запитання про те, ефективності яких життєвих процесів сприяє дизайн меблів, схиляємося до думки, що найголовніші життєві процеси людини складаються із праці та відпочинку: праці, націленої на суспільне й особисте благо, та відпочинку – відтворення сил та енергії.

Отже, проаналізувавши й об'єднавши всі визначення, вважаємо, що найбільш повним вираженням загального висновку, буде наступна дефініція: меблі – це функціональні об'єкти предметно-просторового середовища, за допомогою яких формується, програмується й естетизується простір функціональних зон житлових приміщень системним змістовим наповненням, що забезпечує організацію необхідних процесів життєдіяльності людини, раціональне комфортне положення людського тіла у функціональному просторі інтер'єрів з метою: досягнення максимальної зосередженості та зручного виконання функції, якісного відпочинку, впорядкування і зберігання речей.

Для оптимізації користування на основі розширеного тлумачення можна сформулювати цілком стислий варіант визначення: меблі – це функціональне предметно-естетичне наповнення середовища, що сприяє комфортній організації й оптимізації життєвих процесів людини.

Отже, розглянувши варіанти визначення поняття меблів різними авторами, нами було сформульовано розширене тлумачення меблів, пов'язане із тенденціями та перспективами розвитку дизайну меблів у архітектурному середовищі.

Меблі є визначальним матеріально-технічним засобом реалізації функціонального забезпечення житлових інтер'єрів, що відіграє провідну роль у вирішенні питань організації, обладнання та комфорту виробничих й відпочинкових функціональних зон, а також вирішення у них естетичних, ергономічних, соціальних, технічних проблем тощо

Осмислення поняття меблів, створене на базі їх функціональності, дає можливості для розуміння об'єктивних закономірностей та способів впливу дизайнерів на формування сучасних меблів.

Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / за ред. В. Т. Бусел. – К. ; Ірпінь : ВТФ "Перун", 2002. – 1440 с.

2. Кес Д. Стили мебели / Дюла Кес. – Будапешт : Издательство Академии наук Венгрии, 1981. – 269 с.

3. Мардер А. П. Архітектура : короткий словник-довідник / [А. П. Мардер та ін.]. – К. : Будівельник, 1995. – 336 с. : іл.

4. Мигаль С. П. Проектування меблів : навч. посібник / С. П. Мигаль. – Львів : Світ, 1999. – 216 с.

5. Мухіна Н. Історія меблів. Епохи та стилі / Н. Мухіна. – К. : КНУКІМ, 2003. – 284 с.

6. Раннев В. Р. Интерьер / В. Р. Раннев. – М. : Высшая школа, 1987. – 232 с.

7. Холмянський Л. М. Дизайн : [пробний навчальний посібник для 5-7 класів середньої школи] / Л. М. Холмянський, О. С. Щипанов. – К. : Освіта, 1992. – 207 с.

8. Спогади В. Ф. Любченка. Рукопис. Приватний архів В. Стрільця. – С. 6.

References

1. Busel, V. T. (Eds.). (2002). Big explanatory dictionary of modern Ukrainian language. Kyiv: Irpin: "Perun" [in Ukrainian].

2. Kes, D. (1981). Styles of furniture. Budapesht: Izdatelstvo Akademii nauk Vengrii [in Hungarian].

3. Marder, A. P. (1995). Architecture: a brief dictionary.Kyiv: Budivelnik [in Ukrainian].

4. Migal, S. P. (1999). Furniture design. Lviv: Svit [in Ukrainian].

5. Muhina, N. (2003). The history of furniture. Eras and styles. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

6. Rannev, V. R. (1987). Interior. Moscow: Visshaa shkola [in Russian].

7. Holmanski, L. M. (1992). Design: [trial textbook for grades 5-7 middle school]. Kyiv: Osvita [in Ukrainian].

8. Memories V. F. Lubchenco. Manuscript. Private archive. Arrow [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2017 р.

УДК [792.54:783.1]:81'373.23

Е Санвей
аспирант кафедры теории музыки и фортепиано
Харьковской государственной академии культуры

ИМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ ОПЕРЫ САН БО "БАБОЧКА"

Цель исследования – установить роль оним и апеллятивов в музыкальной драме превращений Сан Бо "Бабочка". **Методология** исследования основана на методе онономатологического анализа музыки, разработанного Е.Г. Рощенко. **Научная новизна** исследования заключается в выявлении роли именотворческих процессов в оформлении музыкально-поэтической концепции искупления оперы Сан Бо "Бабочка". Имена героев оперы дифференцированы на собственные (онимы) и нарицательные (сакральные апеллятивы). Провозглашение героем онимы – свидетельство способности к самопожертвованию во имя искупления проклятого рода Бабочек. Отсутствие имени собственного обусловлено разрушением внутренней сущности героя, неспособностью к искуплению. Установлены именные интонемы Лян Женбо и Цу Иньтей. Имя собственное героя достигнуто в результате перехода от апеллятива к ониме в заключении монолога, что позволяет уподобить его классическому стихотворению китайской поэзии, увенчанному именем-подписью Поэта-Скитальца. Интонема онимы Поэта взращена из интонационного потенциала апеллятива, что свидетельствует о единстве именных интонем героя. Взаимодействие именных интонем Бродячего Поэта ведет к образованию именной интонационной синтагмы. "Именная драматургия" стихотворения с музыкой Цу Иньтей обусловлена иной логикой становления. В зачине монолога героини соединены в единое целое ее имя-функция и имя собственное: "Бабочки Дочь, Иньтей я". Именная синтагма характеризует музыкальный образ Цу Иньтей. В монологах Влюбленных Бабочек последовательность введения имен та же: за апеллятивом следует имя собственное. В монологе Дочери Бабочки онима обретает значение имени-надписи, имени-предисловия. **Выводы.** В опере Сан Бо отражена закономерность именотворчества в художественных произведениях: имена предстают как аналоги структуры личности героя, отражают логику оперного мифа, являют собой систему закодированных, свернутых сюжетов, что, взаимодействуя между собой, направляют развертывание китайской музыкальной драмы превращений. Сходные процессы становления логики имени свидетельствует об общности принципов именотворчества в европейской и китайской операх, что свидетельствует о глубинных взаимодействиях в оперной драматургии западной и восточной цивилизаций.

Ключевые слова: именная драматургия, именная интонема, имя-подпись, имя-надпись.

Є Сяньвей, *аспірант кафедри теорії музики і фортепіано Харківської державной академії культури*

Іменна драматургія опери Сан Бо "Метелик"

Мета дослідження – встановити роль онім і апеллятивів у музичній драмі перетворень Сан Бо "Метелик". **Методологія** дослідження основана на методі онономатологічного аналізу музики, розробленого О.Г. Рощенко. **Наукова новизна** дослідження полягає у розкритті сутності іменотворчих процесів у оформленні музично-поетичної концепції спокути опери Сан Бо "Метелик". Імена героєв опери диференційовани на власні (оніми) і загальні (сакральні апеллятиви). Вільне оголошення імені власного постає як свідоцтво здібності на жертовність в ім'я спокути. Відсутність імені власного обумовлено руйнуванням внутрішньої сутності героя, неспроможністю до здійснення спокути. Встановлено іменні інтонеми Лян Женбо и Цу Іньтей. Ім'я власне героя досягнуто в процесі переходу від аплелятива до оніми наприкінці монолога, що дозволяє уподібнити його класичному віршу китайської поезії, увінчаному іменем-підписом Поета-Блукача. Інтонема оніми Поета зрощена з інтонаційного потенціалу апеллятива, що свідчить про єдність іменних інтонем героя. Взаїмодія іменних інтонем Поета-Блукача призводить до утворення інтонаційної синтагми. "Іменна драматургія" вірша з музикою Цу Іньтей обумовлена іншою логікою становлення. На початку монолога героїні об'єднані у єдність її ім'я-функція та ім'я власне: "Метелика Дочка, Іньтей я". Іменна синтагма характеризує музичний образ Цу Іньтей. У монологах Закоханих Метеликів послідовність введення імен спільна: за сакральным апеллятивом йде ім'я власне. У монолозі Дочки Метелика оніма набуває значення імені-надпису, імені-передмови. **Висновки**. В опері Сан Бо діє закономірність іменотворчості у художніх творах: імена постають аналогами структури особистсті, відтворюють логіку оперного мифу, складають систему закодованих, згорнутих сюжетів, що, взаємодіючи між собою, сприяють розвитку дії китайської музичної драми перетворень. Процеси розгорнення логіки ім'я свідчуть про спільність принципів іменотворчості в європейській та китайській операх, що свідчить про глибинні взаємодії в оперній драматургії західної та східної цивілізацій.

Ключові слова: іменна драматургія, іменна інтонема, ім'я-підпис, ім'я-надпис.

E Syanway, *postgraduate of the Theory of music and piano. Kharkiv State Academy of Culture*

Name Opera of San Bo "Butterfly"

Purpose of Article. The purpose of the article is to find out the role of onyms and appellātīvuses in the music drama of the transformations of San Bo "Butterfly". **Methodology.** The methodology is based on the method of the ononomathological analysis of music, developed by O. G. Roschenko. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is to trace nature of the name-creative processes in the formation of the music and poetic conception of San Bo's opera "Butterfly". The character's names are divided into two groups: own names (onyms) and general (sacral appellātīvuses). The free announcement of the own name is a proof of readiness to victim. The absence of the own name is determined by the deconstruction of the inside world. The author had found out the name inthonems Lyan Jenbo and Cu Intei. The name of the hero is got as a result of the process of the transformation appellātīvuses to onyms. It allows to compare it with classic Chinese poems, signed by Poet-Seeker. At the beginning of the hero's monologue, her names united the unity of her name-function and own name: "Butterfly-Daughter, Intei Ya". **Conclusions.** In the opera San Bo, the law of the name-creative process acted in the artist compositions: names are analogies of the structure of the personality, re-production of the myth logics. It consists of abroad, closed plots, which cooperate with each others and stimulate the development of the Chinese Music Drama of Transformation. The proc-

© Е Санвей, 2017

esses of the logics show the common features of the name-creation in Chinese and European operas, which proves the strong links between Western and Eastern civilisations.

Keywords: name drama, name intonema, name-signature.

Актуальность темы исследования. Ономатологический метод исследования музыки, разработанный Е.Г. Рощенко применительно к анализу европейской романтической оперы [5], будучи распространенным на исследование музыкально-поэтического смысла китайской музыкальной драмы, способствует установлению глубинных слоев содержания – сущностного значения имен в процессе его формирования. Оперу Сан Бо "Бабочка" отличает напряженность именотворческих процессов в становлении музыкально-поэтической концепции искупления. Применение метода ономатологического анализа музыки в единстве с исследованием вербального текста представляет собой актуальную задачу исследования европейских и китайских музыкально-поэтических текстов, в том числе и оперных. В основу анализа именотворческих процессов в оформлении интонационной драматургии китайской оперы положены основы ономатологического метода анализа музыки: дифференциация имен на собственные (онимы) и нарицательные (имена-функции, апеллятивы), обретающих значение сакральных; опора на понятия "именная интонема", "именная лейтинтонема", "именная драматургия" [5]. Сходные процессы развертывания логики имени свидетельствует об общности принципов именотворчества в европейской и китайской опере, что позволяет сделать вывод о глубинных взаимодействиях в оперной драматургии, объединяющих западную и восточную цивилизации.

Цель исследования – установить роль оним и апеллятивов в музыкальной драме превращений Сан Бо "Бабочка".

Методология исследования обусловлена опорой на разработанный Е.Г. Рощенко ономатологический метод исследования музыкально-поэтического произведения, предполагающий выявление роли имени в оформилении интонационной драматургии оперы Сан Бо "Бабочка".

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем выявлена сущность именотворческих процессов в оформлении музыкально-поэтической концепции искупления музыкальной драмы превращений Сан Бо "Бабочка".

Изложение основного материала. Именам собственным и именам-функциям в процессе становления искупительного содержания музыкальной драмы превращений Сан Бо "Бабочка" (2008) принадлежит исключительно важная роль. Об этом свидетельствуют закономерности "именной драматургии" [5] оперы. Избавление рода Бабочек от проклятия, обусловившего его длительное существование между жизнью и смертью, доступно тем героям, чьи души безгрешны и бесстрашны. Выражение этих качеств – свободное провозглашение своего имени собственного: "единичного имени", "индивидуальной константы" [148, 257]. Открытость (явленность) имени собственного героя окружающему миру в опере Сан Бо – свидетельство безгрешного прошлого, настоящего и будущего его обладателя, способного ценой самопожертвования осуществить долгожданное искупление проклятого рода. Обладание именем собственным, отражающим совершенство внутреннего мира его носителя, – знак способности героя к жертвенной любви. Утрата имени собственного героем означает разрушение и перерождение его внутреннего мира, обусловленное прегрешением, отягощенностью проклятием, неспособностью к свершению судьбоносного искупления.

В мифогенной оперной драматургии "Бабочки" именотворчество, как и в европейской опере, охватывает интонационные процессы. Важное значение имеют объединяющие ряд номеров оперы вопросы "Кто он?" ("Кто ты?"), относимые к неизвестному герою, прибывшему в царство проклятых Бабочек. Желание раскрыть его инкогнито, узнать его имя собственное, обусловлено целью выявления его возможной причастности к искуплению. Переломное значение имеет публичное признание Бродячего Поэта (№ 5): "Я никогда не скрывал своего имени, меня зовут Лян Женбо". Ответная реакция Старого Отца (главы проклятого рода) свидетельствует о том, что Избранник, миссия которого – искупление проклятия, найден.

Имена-функции, их функционирование в оперной драматургии "Бабочки" отображают ипостаси героя. Их изменение обусловлено переменой структуры личности героя, степени его участия в драме искупления, предполагает введение нового апеллятива (например, Старый Пьяница – Старая Женщина – Мать Цу Иньтей).

Лишь "Влюбленные Бабочки" – Лян Женбо и Цу Иньтей (Жених и Новобрачная) – наделены именами собственными. Остальные представители рода Бабочек – Старый Отец и Старый Пьяница (родители Цу Иньтей), Спрей-дитя, Маленькая Сиротка – носители сакральных апеллятивов. Герои, лишенные имени-собственного, предстают в качестве семантических дублей "Влюбленных Бабочек". Некогда обладали спасительной функцией родители Цу Иньтей (Старый Отец – семантический дубль Жениха, Старый Пьяница – Новобрачной); испугавшись самопожертвования во имя спасения рода, отрекшись от функции избранников, они утратили имена собственные, погрузившись вместе с потомством в призрачное существование. Функция семантического дубля Новобрачной свойственна Спрей-дитя; однако, лишенная искупительной любви Жениха, героиня, отторгнутая от спасения рода Бабочек, прощается с жизнью. Семантический дубль Цу Иньтей – Маленькая Сиротка: погруженная в призрачный мир галлюцинаций потерянная душа следует по пути одиночества, некогда пройденном "Дочерью Бабочки".

Имена (как собственные, так и апеллятивы) обретают интонационные аналоги – "именные интонемы" [5], благодаря чему возникает "именная драматургия" [5] оперы.

В двух первых монологах музыкальной драмы превращений происходит самопровозглашение апеллятивов и оним Влюбленными Бабочками. Их сакральные апеллятивы в процессе развития драмы трансформируются; имена собственные предстают как воплощение духовных констант в подверженном непрерывной метаморфозе становлении образов героев и смысла оперы. Местоположение имен собственных, их взаимосвязь с сакральными апеллятивами в драматургии первых монологов Лян Женбо и Цу Иньтей различны.

Вплоть до заключительной строки образ героя монолога в № 1 сопряжен исключительно с сакральным апеллятивом "Бродячий Поэт". Жизнь героя подобна путешествию, смысл которого – поиск "собственного пути", "собственного голоса" (самого себя), тихой пристани ("укромного уголка"), к которой "можно причалить перед вечным безмолвием". Представленный в монологе тип героя позволяет соотнести его с носителями сакрального смысла, присущего мифологеме-образу Скитальца, получившей развертывание как в искусстве европейского романтизма [4], так и в классической китайской поэзии. Согласно классической китайской философии, земной путь Поэта, свободно совершающего свое странствие (самопознание) – продолжение того вечного (безначального и бесконечного пути), предначертанного Дао. Отражение этой философско-поэтической концепции обусловливает смыслообразование оперного монолога. Развитию характерного для классической китайской поэзии образа Поэта-Скитальца способствует инструментальная партия арфообразного характера (имитация звучания струнно-щипкового инструмента, в сопровождении которого пел стихи древний китайский поэт). В результате жанровый тип стихотворения с музыкой, характерный для монолога Поэта-Скитальца, являет собой не только преломление европейского жанрового прообраза, сформированного в творчестве Г. Вольфа, но и композиторскую интерпретацию национальной традиции. Вместе с тем, в отличие от традиции европейского романтизма, согласно которой Поэт-Скиталец утрачивает ониму (как, например, вагнеровский Тангейзер [5]), поскольку омрачившее его бытие проклятие "стирает" ее как "тончайшую оболочку души" [6], в китайской музыкальной драме превращений имя собственное героя-искупителя, заявленное изначально, проявляется по мере того, как самопожертвование осознается им как ниспосланная ему миссия.

Сакральный апеллятив "Бродячий Поэт" как исходное имя-функция героя введен начальную фразу монолога № 1. В интонационном оформлении апеллятива важны восходящие ходы-призывы: на ч. 5 ("a-e") и ч. 4 ("e-a"). Общий диапазон интонемы имени-функции героя охватывает ч.8: в единстве искусства поэзии и странствия раскрывается духовный мир Бродячего Поэта. Чередование секундовых ходов ("e-e-d-d-e-e-d-d") играет роль "заполнения" восходящих кварто-квинтовых ходов. Именная интонема обретает значение лейтинтонемы: при вербальном повторе сакрального апеллятива "Бродячий Поэт" (такт 7 вокального монолога, не считая 4-тактовой фортепианной прелюдии) она в точности повторяется. Призывные кварто-квинтовые ходы пронизывают интонационную драматургию Монолога Поэта, способствуя утверждению идеи единства личности героя.

Имя собственное как символ внутреннего "Я" Поэта–Скитальца достигается путем перехода от имени-функции к индивидуальной самоидентификации в заключительном слове исповеди. Структура монолога, завершаемого именем собственным Поэта, позволяет установить общность между вокальной миниатюрой и классическим стихотворением китайской поэзии, увенчанным подписью Поэта-Скитальца. Онима, завершающая монолог Поэта-Скитальца, обретает значение имени-подписи, имени-послесловия, завершающего исповедь искателя смысла жизни.

Интонема имени собственного Поэта (имени-подписи) представляет собой восходящий ход на ч. 4 с удвоением ее вершины ("e-a-a"). В основе интонемы имени собственного героя – заключающий интонему его имени-функции восходящий квартовый ход, представленный в окончании монолога в двойном ритмическом увеличении. Сопряженной с последовательностью крупных (в контексте метроритмической организации монолога) длительностей (две четверти и залигованная на два такта целая длительность в размере 4/4) "именной интонеме" [5] героя присущ утвердительный, героический характер. Интонема имени собственного представляет собой "сжатый", концентрированный аналог интонемы его сакрального апеллятива. Тот факт, что заключительная самоидентификация Поэта в виде имени-подписи взращена из его сакрального апеллятива, способствует установлению единства интонационно-именных воплощений героя. Интонационное развитие монолога обретает значение подготовки введения "именной интонемы", завершающей первое сольное высказывание героя. Взаимодействие именных интонем Бродячего Поэта способствует образованию именной интонационной синтагмы. Поиск самого себя, ведомый героем, завершается самообретением – утверждением имени собственного, с которым сопрягается кульминация интонационной драматургии № 1. Первое провозглашение имени собственного Поэта предназначено природе, оставаясь тайной для прочих героев оперы. Назвав свое имя собственное, Бродячий Поэт несколько развеял свойственную опере превращений атмосферу мнимости действия.

"Именная драматургия" № 2 – стихотворения с музыкой Цу Иньтей – обусловлена иной логикой становления онимы и апеллятива. Зачин монолога представляет собой соединенные в единое целое сакральный апеллятив и имя собственное героини: "Бабочки Дочь, Иньтей я". Если в № 1 са-

кральный апеллятив героя отделен от имени собственного, то в № 2 апеллятив и имя собственное героини следуют непосредственно друг за другом. В результате объединения именных интонем, первая из которых соответствует имени-функции, вторая – имени собственному героини, в интонационной драматургии оперы возникает именная синтагма, сопровождающая Цу Иньтей. В монологе Дочери Бабочки, как и в именной драматургии стихотворения с музыкой Бродячего Поэта, последовательность введения оним та же: за сакральным апеллятивом вводится имя собственное героя (героини). В отличие от процесса конструирования имени собственного в монологе Поэта-Скитальца, в монологе "Дочери Бабочки" онима обретает значение имени-надписи, имени-предисловия, под знаком которого как символом изначальной самоидентификации развивается монолог героини.

Важную роль в формировании образного смысла имени-функции "Бабочки Дочь" играет 4-хтактовое фортепианное вступление в виде нисходящих и восходящих последовательностей. Дважды повторенную октавно изложенную целотоновую гамму (от "d" до "c") сменяет восходящая последовательность, начальный фрагмент которой – целотоновый, заключительный – хроматический. В организации звукоряда очевидно следование европейской традиции его фантастической трактовки. Анализируемое тематическое образование – основа порожденных от него производных образований, сохраняющих свойство полетности. Интонема полета сопряжена с именем-функцией Интей, предваряя "выход" Дочери Бабочки, обретая значение именной интонемы, соответствующей ее сакральному апеллятиву.

Сгусток "именных интонем" героини расположен в начале вокальной партии героини. Пятизвучная интонема, с которой сопряжено провозглашение имени-функции героини ("Бабочки дочь") сконструирована следующим образом: нисходящий скачок на кварту сопровожден последующим "зеркальным" восходящим ходом, обрамлен секундовыми ходами. Интонема имени-функции героини ("Бабочки Дочь") представляет собой "зеркальное" образование ("a-g-d-g-a"). Подобная организация придает структуре интонемы имени-функции героини определенную замкнутость. Интонеме имени собственного героини также свойственна замкнутость: восходящий ход на б.2 сменят нисходящая ч. 4, а затем – восходящая терция, после которой происходит возвращение к исходному тону ("f-g-d-f"). В основе именных интонем героини – именной инвариант (интонем имени-функции) и именной вариант (интонема онимы). "Зерно" ("ядро") каждой из них – предваряемый большой секундой нисходящий квартовый ход. Об общности свидетельствует свойственный им "замкнутый" характер.

Интонемы имен собственных Лян Женбо и Иньтей соотносятся между собой на основе производного интонационного контраста. Об этом свидетельствует наличие в качестве конструктивного элемента каждой из них ч.4. – восходящей в именной интонеме Поэта, нисходящей – в сакральном апеллятиве и имени собственном Иньтей. Если в именной интонеме Лян Женбо квартовый ход самодостаточен, то квартовые интонации, сопряженные с именами Иньтей, "обрастает" секундовыми ходами, смягчая свойственный ей героический, призывный характер. Заложенный в основу именных интонем героев квартовый клич – выражение стремления быть услышанными. Если интонемы имен собственных лирических героев объединяет призывный квартовый ход, то интонемы их имен-функций роднят и секундовые ходы, сообщающие апеллятивам мягкость звучания. Интонационная общность именных интонем героев подчеркивает присущее им родство душ героев, развивает идею их предназначенности друг другу.

Смысл своей жизни героиня также связывает с поиском. Поиск любви, возлюбленного – того, кто осуществит спасительное превращение, движет ее чувствами. Лян Женбо выражает свою цель в метафорической форме, Иньтей – в весьма конкретной: "Я хочу выйти замуж за Того, кому все подвластно" (то есть, за Того, кто способен осуществить превращение, снять проклятия с рода Бабочек). В интонеме жизненного credo героини вновь несколько "рассеивается", хотя и сохраняется, атмосфера царящей в опере мнимости: герой-искупитель доселе являлся Дочери Бабочки лишь во снах. Вместе с тем, данную реплику сопровождают невысказанные словами смыслы, значение которых, согласно свойственной китайской философии концепции, закрепленной в поэтической традиции, превышает значение слов произнесенных, благодаря чему атмосфера мнимости не может быть рассеяна полностью. Здесь заложено начало формирования образа Иньтей в ипостаси Новобрачной, что найдет свое интонационно-словесное воплощение в 3 сцене, открывающейся встречей Влюбленных Бабочек. Помимо этого, в контекст монолога героини вводится сакральный апеллятив, который впоследствии будет сопряжен с образом Лян Женбо: Бродячий Поэт обретет имя-функцию Жениха, которому "все подвластно", могущество которого определяется способностью осуществить искупительное превращение. Сакральный апеллятив "Тот, кому все подвластно" определяет не только сущность жизненной цели героини, но и предназначение неведомого ей героя, который, назвав ее Новобрачной, избавит род Бабочек от проклятия. Данному сакральному апеллятиву свойственна функция интонационно-словесного опережения сценического проявления имени-функции.

Конкретность цели героини на данном этапе развития музыкальной драмы оказывается мнимой: Иньтей лишь в сновидениях видела своего возлюбленного. Итак, фраза Иньтей "Я хочу выйти замуж за того, кому все подвластно" содержит сакральный аппелятив, в будущем соотносимый с Лян Женбо. и, вместе с тем, являет собой жизненное кредо героини. Данная интонема, обладающая двойной смысловой нагрузкой, носит спокойно-утвердительный характер, "вписываясь" в объем читой кварты.

Имя-функция Цу Иньтей "Новобрачная", соответствующая сакральному апеллятиву Лян Женбо "Тот, кому все можно", введена в ансамблевый № 3 (его участники – Лян Женбо, Цу Иньтей, Старый

Пьяница, Старый Отец). Кульминация в завершающей фазе 1 части № 3 – дуэте узнавания Влюбленных Бабочек – связана с введением в вокальный канон интонемы "Новобрачная". В сцене узнавания герой и героиня узнают друг в друге своего избранника (избранницу): вослед провозглашению Лян Женбо "Новобрачная" следует реплика Цу Иньтей "Неужели это он?", то есть, "Тот, которому все подвластно". Взаимное узнавание (идентификации Влюбленных Бабочек) совпадает с пробуждением чувства любви в их душах. С этого мгновения пути развития музыкальной драмы превращений предопределены. Героям предначертано осуществить искупление проклятого рода. Показательно, что сцена узнавания сопряжена не с онимами, а с сакральными апеллятивами: за Иньтей закрепляется искупительное имя-функция Новобрачная; что касается Лян Женбо, то, хотя его имя-функция не произносится, здесь происходит мысленная отсылка к апеллятиву монолога "Дочери Бабочки" ("Тот, кому все подвластно").

Функционирование сакрального апеллятива Новобрачная, как и соответствующей ему именной интонемы, обусловлено непрерывной метаморфозой, отражающей сущность музыкальной драмы, а также преодолением присущей ей атмосферы мнимости. Введенный в вопросительной форме (в партии Лян Женбо: "Она – это Новобрачная?"), сакральный апеллятив в процессе развития сцены обретает утвердительное звучание (в партиях Старого Пьяницы, Лян Женбо, Старого Отца, самой Иньтей), затем, вновь превращается в вопрос в финале Ансамбля, и, наконец, обретает характер призыва. Трансформации содержания сакрального апеллятива отражены в звуковом облике интонемы "Новобрачная". В момент введения в музыкальную драматургию ансамбля интонема "Новобрачная" лаконична и трепетна: трехзвучная фигура изложена двумя 16-ми и восьмой длительностями, представляет собой нисходящий ход на б.2 с повтором ее "основания" (a-g-g). Найдя "отклик" в партии Иньтей, интонема, хотя и сопряженная с иным вербальным текстом ("Это в самом деле он?"), обретает свое подтверждение. В первоначальном проведении интонемы "Новобрачная" актуализируется свойственный именным интонемам лирических героев содержательный слой, связанный с секундовыми ходами. В интонеме "Новобрачная" актуализируется тот свойственный именным интонемам лирических героев содержательный слой, что связан с секундовыми ходами. Интонема "Новобрачная" (второй сакральный апеллятив Иньтей) на основе производного контраста взаимосвязана с именами лирических героев, включена в общий процесс развития именной драматургии. Введение сакрального апеллятива "Новобрачная" означает драматургический слом в развитии действия: первая метаморфоза в опере превращений направляет развитие драматургии в новое русло.

В партиях Лян Женбо иЦу Иньтей с проведением интонемы "Новобрачная" связано утверждение любовного чувства. Для Лян Женбо узнавание означает конец его странствий; для Иньтей – начало искупительной любви. Совмещение функций начала и конца в завершении дуэта влюбленных героев знаменует свершение первого внутреннего цикла в развитии драмы превращений – этапа в цепи трансформаций времени в вечность.

Выводы. В опере Сан Бо "Бабочка" действует важнейшая закономерность именотворчества в художественных произведениях, согласно которой имена – "суть категории познания личности" [3, 414]. Введенные в оперу "Бабочка" собственные, как и имена-функции, отражая логику мифа, являют собой систему "закодированных", "свернутых сюжетов" (концепция В. Н. Топорова [6, 508]), что, вступая во взаимодействие между собой, направляют развертывание китайской музыкальной драмы превращений.

Література

1. Лахута Д.. Финн В. Имя // Философская энциклопедия. – Т. 2. – М. : СЭ, 1962. – С. 257–258.

2. Лосев А. Ф. Философия имени // А.Ф. Лосев. Из ранних произведений. – М. : Правда, 1990. – С. 11–186.

3. Мумриков А. Социально-психологическая теория творчества по книге священника Павла Флоренского "Имена" // Опыты. Литературно-философский ежегодник. – М. : Советский писатель, 1990. – С.413– 416.

4. Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). – Харьков : ХНУРЕ, 2004. – 288 с.

5. Рощенко Е. Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (проблемы нумерологического и ономатологического анализа музыки). – Харьков : ХНУРЕ, 2007. — 128 с.

6. Топоров В.Н. Имена / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия. – М. : 1980. – Т. 2. – С. 508–510.

7. Флоренский П. Имена / П. Флоренский // П. Флоренский. Имена. Литературно-философский ежегодник. – М. : Советский писатель, 1990. – С. 351– 412.

References

1. Lakhuta, D. (1962 Finn V. Name. Philosophical Encyclopedia, vol. 2, pp. 257–258). M. : SE. [in Russian].

2. Losev, A. F. (1990. Philosophy of a name. A.F. Losev. From early works, pp.11-186). M.: Pravda. [in Russian].

3. Mumrikov, A. (1990. Socio-psychological theory of creativity according to the book of the priest Paul Florensky "Names". Experiments. Literary and Philosophical Yearbook, pp.413 – 416). M. : Sovetskiy pisatel [in Russian].

4. Roshchenko, E. G. (2004). New mythology of romanticism and music (problems of encyclopedic analysis of music. Kharkov: KhNURE [in Russian].

5. Roshchenko, E. G. (2007). Number and name in the new mythology of musical romanticism (problems of numerological and onomatological analysis of music. Kharkov : KhNURE [in Russian].

6.Toporov, V.N. (1980. Name. Myths of the peoples of the world, vol. 2, pp.508–510). M. [in Russian].

7. Florenskiy, P. (1990. Imena P. Florenskiy. Names. Literary and Philosophical, pp.351 – 412). M. : Sovetskiy pisatel [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 23.12.2016 р.

ЗМІСТ

Культурологія

Герчанівська П. Е. Аналіз культури в парадигмі теорії систем 3

Денисюк Ж. З. Ігровий компонент постфольклору в середовищі інтернет-комунікації 7

Руденко С. Б. Репрезентації та інтерпретації минулого в Українському державному музеї історії Великої Вітчизняної війни у перехідний період: кінець 80-х – перша половина 90-х років XX ст. 13

Бабушка Л. Д. Феноменологія свята: культурологічний аналіз 18

Владиковська Л. М. American Studies and Cultural Perception of the USA in Belarus [Американістика і культурне сприйняття США в Білорусі] 23

Демчук Р. В. Ментальність як ідентифікаційне поняття у матриці української культури 28

Копієвська О. Р. The transformation of subjectivity in the cultural practices of Ukraine [Трансформація суб'єктності в культурних практиках України] 34

Святненко А. В. Меценатство Івана Мазепи в культурно-духовній сфері 39

Трач Ю. В. Трансформація творчості у контексті розвитку технологій віртуальної реальності 44

Дюжник О. В. Діяльність парків-пам'яток садово-паркового мистецтва у системі забезпечення культурних потреб людини 49

Пилявець Л. С. Мова і глобалізаційні трансформації в українській культурі: теоретичні аспекти 53

Мистецтвознавство

Андросова Д. В. Symbolist and orchestra-mimetic installations of musical creativity of the XX century in the projection to pianistic art [Символістські та оркестрально-міметичні установки музичної творчості XX ст. у проекції на піаністичне мистецтво] 57

Бермес І. Л. Жінка-диригент: спроба характеристики успішності 63

Безручко О. В. The Ukrainian director of feature, popular-science and documentary movies G.I. Lipshitz [Український режисер художніх, науково-популярних та документальних фільмів Г. Й. Ліпшиць] 69

Селівачов М. Р. "Sacrum" і "Profanum": священне і світське у церковному мистецтві 74

Шульгіна В. Д., Рябінко С. М. Творча діяльність особистості у системі мистецької освіти України: європейський контекст 80

Платонов Б. О. Аналіз прибутковості творів мистецтва 86

Афоніна О. С. Кодові образи та прийоми "подвійного кодування" у балеті "Майстер і Маргарита" Давида Авдиша 91

Варакута М. І. The meaning of the concert phenomenon principle in a contemporary choral concert (M. Skoryk "Sacred concert") [Значення принципу концертності у сучасному хоровому концерті (на прикладі "Духовного концерту" М. Скорика)] 95

Герц І. І. Формування умінь і навичок студентів хореографічної спеціалізації як майбутніх викладачів хореографії 99

Гусакова Н. М., Зайцева І. Є. Американський мюзикл: питання становлення та жанроутворення 104

Донченко Н. П., Мойсеєнко В. О. Сучасні видовищно-розважальні шоу на естраді: діапазон жанрів та особливості режисури 109

Зима Л. В. Early romantic and Biedermeier traditions in Luigi Boccherini's Quintets [Ранньоромантичні та бідермайєрські традиції у квінтетах Луїджі Боккеріні] 113

Каблова Т. Б. Теорія композиції у музичному мистецтві: стан наукової розробки 117

Майденберг-Тодорова К. І. Communicative properties of improvisation in contemporary music [Комунікативні властивості імпровізації у сучасній музиці] 122

Нечитайло В. С. Folk choreographic art of Ukraine as the important factor of the formation of the national cultural identity [Народне хореографічне мистецтво України як вагомий чинник формування національно-культурної ідентичності] 128

Приймич М. В. Іконостас церкви св. Апостолів Петра і Павла с. Туриця: питання атрибуції, реставрації та збереження 134

Повзун Л. І. The phenomenon of chamber ensemble performance: to the issues of professional terminology [Феномен камерно-ансамблевого виконавства: до питань професійної термінології] 137

Синкевич Н. Т. Cultural figures of Lev Turkevych and Yevhen-Orest Sadovskyi in the context of functioning of Ukrainian choral art in the western diaspora [Мистецькі постаті Лева Туркевича та Євгена-Ореста Садовського в контексті функціонування українського хорового мистецтва в західній діаспорі] 142

Щітова С. А. Хорові духовні твори Валентини Мартинюк як алюзія православного співу 147

Бевз М. В. Теорія діяльнісного балету Жана-Жоржа Новерра в контексті його творчої спадщини 151

Польовий О. Г. Show business companies and their musical constituents [Компанії шоу-бізнесу та їх музичні складові] 156

Бабченко Я. Ю. Міжнародний фестиваль театрів для дітей "Інтерлялька": динаміка розвитку та художньо-естетична цінність 161

Гедзь О. П. Композитор і музичний критик Микола Шипович: невідомі сторінки життя і творчості 166

Захарова В. А. Жіночі образи в балеті як форма художнього мислення 170

Руденко Я. В. Творчість Раїси Кириченко у контексті музичного феномена Глобино 175

Стрілець В. Ф. Понятійно-категоріальний апарат сучасного дизайну меблів 180

Сяньвей Є Іменна драматургія опери Сан Бо “Метелик” 185

СОДЕРЖАНИЕ

Культурология

Герчановская П. Э. Анализ культуры в парадигме теории систем 3

Денисюк Ж. З. Игровой компонент постфольклора в среде интернет-коммуникации 7

Руденко С. Б. Репрезентации и интерпретации прошлого в Украинском государственном музее истории Великой Отечественной войны в переходной период: конец 80-х – первая половина 90-х годов XX века 13

Бабушка Л. Д. Феноменология праздника: культурологический анализ 18

Владыковская Л. Н. Американистика и культурное восприятие США в Беларуси 23

Демчук Р. В. Ментальность как идентификационное понятие в матрице украинской культуры 28

Копиевская О. Р. Трансформация субъектности в культурных практиках Украины 34

Святненко А. В. Меценатство Ивана Мазепы в культурно-духовной сфере 39

Трач Ю. В. Трансформация творчества в контексте развития технологий виртуальной реальности 44

Дюжник Е. В. Деятельность парков-памятников садово-паркового искусства в системе обеспечения культурных потребностей человека 49

Пилявец Л. С. Язык и глобализационные трансформации в украинской культуре: теоретические аспекты 53

Искусствоведение

Андросова Д. В. Символистские и оркестрально-миметические установки музыкального творчества XX века в проекции на пианистическое искусство 57

Бермес И. Л. Женщина-дирижер: попытка характеристики успешности 63

Безручко А. В. Украинский режиссёр художественных, научно-популярных и документальных фильмов Г.И. Липшиц 69

Селивачёв М. Р. "Sacrum" и "Profanum": священное и мирское в церковном искусстве 74

Шульгина В. Д., Рябинко С. Н. Творческая деятельность личности в системе художественного образования Украины: европейский контекст 80

Платонов Б. А. Анализ доходности произведений искусства 86

Афонина Е. С. Кодовые образы и приемы "двойного кодирования" в балете "Мастер и Маргарита" Давида Авдыша 91

Варакута М. И. Значение принципа концертности в современном хоровом концерте (на примере "Духовного концерта" М. Скорика) 95

Герц И. И. Формирование умений и навыков студентов-хореографов как будущих преподавателей хореографии 99

Гусакова Н. Н., Зайцева И. Е. Американский мюзикл: вопросы становления и жанрообразования 104

Донченко Н. П., Моисеенко В. А. Современные зрелищно-развлекательные шоу на эстраде: диапазон разновидностей и особенности режиссуры 109

Зима Л. В. Раннеромантические и бидермайерские традиции в квинтетах Луиджи Боккерини 113

Каблова Т. Б. Теория композиции в музыкальном искусстве: степень изученности проблемы 117

Майденберг-Тодорова К. И. Коммуникативные свойства импровизации в современной музыке 122

Нечитайло В. С. Народное хореографическое искусство Украины как весомый фактор формирования национально-культурной идентичности 128

Приймич М. В. Иконостас церкви св. Апостолов Петра и Павла в с. Турица: вопрос атрибуции, реставрации и сохранения 134

Повзун Л. И. Феномен камерно-ансамблевого исполнительства: к вопросам профессиональной терминологии 137

Синкевич Н. Т. Художественные фигуры Льва Туркевича и Евгения-Ореста Садовского в контексте функционирования украинского хорового искусства в западной диаспоре 142

Щитова С. А. Духовные хоровые произведения Валентины Мартынюк как аллюзия православного песнопения 147

Бевз М. В. Теория деятельностного танца Ж.-Ж. Новерра в контексте его творческого наследия 151

Полевой О. Г. Компании шоу-бизнеса и их музыкальные составляющие 156

Бабченко Я. Ю. Международный фестиваль театров для детей "Интерлялька": динамика развития и художественно-эстетическая ценность 161

Ґедзь Е. П. Композитор и музыкальный критик Николай Шипович: неизвестные страницы жизни и творчества 166

Захарова В. А. Женские образы в балете как форма художественного мышления 170

Руденко Я. В. Творчество Раисы Кириченко в контексте музыкального феномена Глобино 175

Стрилец В. Ф. Понятийно-категориальный аппарат современного дизайна мебели 180

Санвей Е Именная драматургия оперы Сан Бо "Бабочка" 185

CONTENTS

Culturology

Gerchanivska P. Analysis of culture in the paradigm of systems theory 3

Denysyuk Zh. The game component of post-folklore in the environment of internet communications 7

Rudenko S. Representations and interpretations of the past in the Ukrainian state museum of the history of the Great Patriotic war in the transition at the end of 1980s – at the beginning of 1990s 13

Babushka L. Phenomenology of a holiday: culturological analysis 18

Uladykouskaja L. American Studies and Cultural Perception of the USA in Belarus 23

Demchuk R. Mentality as definition of identification in matrix of Ukrainian culture 28

Kopiyevska O. The transformation of subjectivity in the cultural practices of Ukraine 34

Sviatnenro A. Mazepa Patronage in Cultural and Spiritual Spheres 39

Trach Yu. The transformation of creativity in the context of the development of virtual reality technologies 44

Diuzhnyk O. The activities of parks-monuments of landscape art in the system of cultural needs of people 49

Pylyavetc L. Language and Globalization Transformation of Ukrainian Culture: Theoretical Aspects 53

Art Criticism

Androsova D. Symbolist and Orchestra-Mimetic Installations of Musical Creativity of the XX Century in the Projection to Pianistic Art 57

Bermes I. A female conductor: an attempt to characterise success 63

Bezruchko O. The Ukrainian Director of Feature, Popular-Science and Documentary Movies G.I. Lipshitz 69

Selivatchov M. "Sacrum" and "Profanum": Sacral and Secular in the Ecclesiastical Art 74

Shulgina V.; Ryabinko S. Creative Activity of the Individual in the System of Art Education in Ukraine:European Context 80

Platonov B. Fine art profitability analysis 86

Aphonina O. The Code Images and Techniques of "Double Coding" in the Ballet "The Master and Margarita" of David Avdysh 91

Varakuta M. The meaning of the concert phenomenon principle in a contemporary choral concert (M. Skoryk "Sacred concert") 95

Herts I. Developing abilities and skills of students majoring in choreography as the future lecturers of the choreography 99

Gusakova N., Zaitseva I. American Musical: the Process of Formation and Issue of Genre Creation 104

Donchenko N., Moiseenko V. Modern Spectacular Entertainment Show on Stage: a Range of Varieties and Characteristics of Direction 109

Zima L. Early romantic and Biedermeier traditions in Luigi Boccherini's Quintets 113

Kablova T. The theory of a composition in music: the modern researching of the issue 117

Maidenberg-Todorova K. Communicative properties of improvisation in contemporary music 122

Nechitaylo V. Folk choreographic art of Ukraine as the important factor of the formation of the national cultural identity 128

Pryymych M. Iconostasis of the Saint Peter and Paul Church in the village of Turytsia: attribution, restoration and preservatiuon 134

Povzun L. The phenomenon of chamber ensemble performance: to the issues of professional terminology 137

Synkevych N. Cultural Figures of Lev Turkevych and Yevhen-Orest Sadovskyi in the Context of Functioning of Ukrainian Choral Art in the Western Diaspora 142

Shitova S. Sacred Choral Works by Valentina Martynyuk as Allusions of the Orthodox Church Singing 147

Bevz M. The Theory of Jean-Georges Noverre Activity Ballet in the Context of His Creativity 151

Polevoy O. Show business companies and their musical constituents 156

Babchenko Ya. The International Festival of the Theatres for Children "Interlyalka": the Dynamics of the Development and Artistic and Aesthetic Value 161

Gedz O. Nikolai Shypovych, a Composer and Music Critic: Unknown Pages of the Life and Creativity 166

Zakharova V. Images of women in the ballet as a form of creative thinking 170

Rudenko Ya. The Creativity of Raisa Kyrychenko in the Context of Globino Musical Phenomenon 175

Strilets V. Conceptual-Categorical Apparatus of Modern Furniture Design 180

Syanway E Name Opera of San Bo "Butterfly" 185

ВИМОГИ ДО ПУБЛІКАЦІЙ

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались.**

Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 17.30) **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 204, тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua.**

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. До відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. **Правила цитування:**

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;
- вторинне цитування не дозволяється;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. **Індекс УДК.**

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

3. **Контактна інформація**: номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати". Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат,** і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи**, **методологія**, **наукова новизна**, **висновки.**

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" *(Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).*

Наприклад:

Антропологічна компонента природи держави

В.В.Хміль, Т.В. Хміль

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів обґрунтування етичних моральних норм як основи для громадянського втручання в життя держави. Криза певних соціальних теорій та моделей розвитку суспільств не завжди враховує місце та роль держави в соціальних, політичних та духовних перетворень. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі стосовно антропологічної компоненти в соціальних відносинах, що надаються певними типами державних утворень з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширення уявлень про еволюцію свободи людини в різних історичних типах держав. Порівняльний аналіз розвитку держав та місця в них свободи людини надає можливість глибше усвідомити антропологічну детермінанту, яка поступово підпорядковує та бере під свій контроль державні інституції, що необхідні для гуманізації зовнішніх умов буття людини, а також виявити напрямки розбудови держави та простір для самодіяльності людини як "від чого" так і "для чого" необхідна свобода особистості. **Висновки.** Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на моральній складовій держави дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення держави з загальнолюдськими цінностями. Держава, розбудовуючи себе на моральних загальнолюдських принципах просувається до свого самознищення, як силового поля влади.

Ключові слова: парадигма антропологічності, держава, громадянське суспільство, етика, мораль, постлібералізм.

6. **Вимоги до основного тексту:**

– "постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження**. **Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., Дніпропетровськ – Д., Харків – Х., Одеса – О., Донецьк – Дн., Москва – М., Санкт-Петербург – СПб., Ленінград – Л., Мінськ – Мн.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style)**. Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (http://translit.kh.ua/#passport);
- для транслітерації російського тексту латиницею – систему Держдепартаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнового автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book)
- http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії:
http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf

Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: "..."; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: ""..."".
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю.
9. 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.

Наукове видання

В І С Н И К

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

H E R A L D

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

1’2017

Редактор	***І. Ю. Вільчинська***
Редагування англомовних статей, анотацій і транслітерації	***Л. В. Андерсон*** ***Т. С. Рева***
Комп'ютерна верстка	***С. І. Супруненко***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Здано до набору 28.02.2017. Підп. до друку 28.02.2017. Формат 60x84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 23,25. Облік.-вид. арк. 27,05. Наклад 100 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62–в, оф. 12
Тел./факс (044) 501–52–49
E–mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.uac