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

1’2020

Київ – 2020

УДК 050:(008+7)

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :
наук. журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 1. 149 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

Денисюк Ж.З., д.культ. (*головний редактор*); ***Литвин С.Х.,*** д.і.н., професор (*заст. головного редактора*); ***Карпов В.В.,*** д.і.н. *(відповідальний секретар);* ***Афоніна О.С.,*** *д. мист., професор;* ***Бітаєв В.А.,*** д.філос.н., професор, член-кор. НАМ України; ***Вєдєнєєв Д.В.,*** д.і.н., професор; ***Волков С.М.,*** д.культ., професор; ***Герчанівська П.Е.,*** д.культ., професор; ***Донченко Н.П.,*** засл. діяч мистецтв України, професор (Україна), ***Езкуерро А.***, д.філос. (Іспанія); ***Жуковін О.В.,*** к. мист.; ***Зосім О.Л.,*** д. мист., доцент; ***Каппелліні В.,*** д.філос., професор (Італія); ***Каталінік В.,*** д. філос. (Хорватія); ***Кайл К.,*** д.філос. (Німеччина); ***Кнаут М.,*** д.філос., професор (Німеччина); ***Льоос Х.,*** д.філос., професор (Німеччина); ***Овчарук О.В.,*** д.культ., професор; ***Пастерняк В.,*** д. габілітований, професор (Польща); ***Ростіролла Д.,*** д.філос. (Італія); ***Сабадаш Ю.С.,*** д. культ., професор*;* ***Сапенько Р.,*** д-р габілітований, професор (Польща); ***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); ***Шульгіна В.Д.,*** д. мист., професор; ***Юренієне В***., д., професор (Литва), ***Яковлев О.В.,*** д.культ., доцент.

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: EBSCO; International Impact Factor Services; Research Bible; Science Index (РІНЦ); Open Academic Journals Index; CiteFactor; Google Scholar; Directory of Open Access Scholarly Resources; CEEOL (Central and Eastern European Online Library); Index Copernicus

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 5 від 17 грудня 2019 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, 2020

© ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020

Культурологія

УДК 140.8:304.2(477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.
1.2020.196553

Борейко Юрій Григорович
доктор філософських наук, доцент,
завідувач кафедри філософії та релігієзнавства
Східноєвропейського національного університету
імені Лесі Українки
ORCID 0000-0002-0786-8764
yboreiko71@gmail.com

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ ПОДІЇ В УМОВАХ СОЦІАЛЬНИХ ЗМІН: УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР

Метою дослідження є визначення смислового потенціалу інтерпретації культурної події в сучасному українському суспільстві в умовах соціальних змін з урахуванням здатності соціокультурних наративів конструювати різні варіанти сприйняття дійсності. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні методів герменевтичної інтерпретації (для з’ясування смислів і значення культурної події), компаративного аналізу (з метою порівняння змісту та контексту створення соціокультурних наративів), структурно-функціонального методу (для розкриття значення культурної події у функціонуванні соціальних інститутів). **Наукова новизна** отриманих результатів полягає у виявленні наслідків конфлікту інтерпретацій культурних подій в українському суспільстві, що супроводжується неадекватною символізацією опису подій, вибірковістю понять, комбінаціями висловлювань, протиборством концептів заангажованих ідеологічними установками, власними чи корпоративними інтересами інтерпретаторів. **Висновки.** В умовах соціальних потрясінь культурні події стають точкою перетину різноманітних інтерпретацій. Соціокультурний наратив спрямований не лише на пошук і визначення сенсів, конструювання сценаріїв поведінки суб’єктів, а й має визначальний вплив на вектор розвитку суспільства, формування суспільного дискурсу. Оскільки кожен соціокультурний наратив претендує на винятковість, включаючи переконання про правильність власного варіанту розуміння подій, неминучим є зіткнення наративів та їх інтерпретацій, що перетворюється на конфлікт свідомості й пам’яті представників різних поколінь або світоглядів.

Ключові слова: культурна подія, наратив, інтерпретація, криза, суб’єкт, суспільство, трансформація.

Борейко Юрий Григорьевич, *доктор философских наук, доцент, заведующий кафедрой философии и религиоведения Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки*

Интерпретация культурного события в условиях социальных изменений: украинское измерение

Целью исследования является определение смыслового потенциала интерпретации культурного события в современном украинском обществе в условиях социальных изменений с учетом способности социокультурных нарративов конструировать различные варианты восприятия действительности. **Методология** исследования основана на использовании методод герменевтической интерпретации (для выяснения смыслов и значения культурного события), компаративного анализа (с целью сравнения содержания и контекста создания социокультурных нарративов), структурно-функционального метода (для раскрытия значения культурных событий в функционировании социальных институтов). **Научная новизна** полученных результатов заключается в выявлении последствий конфликта интерпретаций культурных событий в украинском обществе, сопровождающегося неадекватной символизацией описания событий, избирательностью понятий, комбинациями высказываний, противоборством концептов ангажированных идеологическими установками, собственными или корпоративными интересами интерпретаторов. **Выводы.** В условиях социальных потрясений культурные события становятся точкой пересечения различных интерпретаций. Социокультурный нарратив направлен не только на поиск и определение смыслов, конструирование сценариев поведения субъектов, но и имеет определяющее влияние на вектор развития общества, формирования общественного дискурса. Поскольку каждый социокультурный нарратив претендует на исключительность, включая убеждение о правильности собственного варианта понимания культурных событий, неизбежным является столкновение нарративов и их интерпретаций, превращающееся в конфликт сознания и памяти представителей разных поколений или мировоззрений.

Ключевые слова: культурное событие, нарратив, интерпретация, кризис, субъект, общество, трансформация.

Boreiko Yurii, *Doctor of Philosophical Sciences, Docent, Head of the Department of Philosophy and Religious Studies of the Lesya Ukrainka East European National University*

Interpretation of a cultural event in conditions of social changes: Ukrainian dimension

The purpose of the article is to determine the semantic potential of interpreting a cultural event in contemporary Ukrainian society in conditions of social change, taking into account the ability of socio-cultural narratives to construct different versions of perception of reality. **The methodology** is based on the use of hermeneutic interpretation methods (to clarify the meanings and significance of a cultural event), comparative analysis (to compare the content and

© Борейко Ю. Г., 2020

context of the creation of socio-cultural narratives), structural and functional method (to reveal the significance of a cultural event in the functioning of social institutions). **The scientific novelty** of the results obtained is to identify the consequences of the cultural events interpretations' conflict in Ukrainian society, which is accompanied by inadequate symbolization of the description of events, the selectivity of concepts, combinations of statements, confrontation of concepts engaged by ideological settings, own or corporate interests of interpreters. **Conclusions.** In conditions of social upheaval, cultural events become the point of various interpretations intersection. The socio-cultural narrative is aimed not only at the search and definition of meanings, the construction of the subjects' behavior scenarios, but also has a decisive influence on the vector of society development, the social discourse formation. Since every socio-cultural narrative claims to be exceptional, including the belief in the correctness of its own version of the understanding of the events, the narratives' collision and their interpretations, which becomes a conflict of consciousness and memory of different generations or worldviews representatives, is inevitable.

Key words: cultural event, narrative, interpretation, crisis, subject, society, transformation.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі українське суспільство переживає ціннісно-нормативний вакуум, що притаманний розвитку суспільств з перехідними кризовими періодами. Трансформаційні процеси детермінують режими функціонування суспільства, супроводжуються зміною способу життя, ставлення до світу, переглядом цінностей, орієнтацій та установок суб'єктів. За таких умов поширюються наративи, які інтерпретують появу нових культурних форм, артефактів, подій залежно від ракурсу, точки зору або кількох планів чи горизонтів тлумачення. Врахування смислового потенціалу соціокультурного наративу у площині подія – наратив – інтерпретація дає змогу з'ясувати особливості інтерпретації культурних подій в умовах соціальних змін, які, з одного боку, актуалізують усталені світоглядні уподобання, з іншого – конструюють нові інструменти осмислення реальності.

Аналіз досліджень і публікацій. Визначеня події, встановлення її місця та ролі в суспільному житті, способи інтерпретації події є предметом поспійної уваги дослідників. Так, С. Жижек, убачає в події новацію, яка не вписується в усталені уявлення,і не збігається із попереднім досвідом та призводить до трансформації звичного життя. Витоки події можуть мати трансцендентне походження або бути вкоріненими в бутті людини [12].

Культурна подія як різновид соціальних подій є об'єктом зацікавлення науковців у поєднанні з перебігом культурного процесу. Розуміючи культурний процес як взаємодію в рамках елементів, що належать до класу культурних явищ, Р. Карнейро вважає подію складовою перебігу великого і єдиного процесу, який охоплює всі культурні традиції в усі періоди і на всіх територіях [2, 423–424].

Здатність до модифікації події з метою створення відчуття присутності в теперішньому часі має наратив як універсальна характеристика культури. Саме теперішнє, за П. Рікером, є місцем зустрічі пам'яті з інтенціями майбутнього [7]. З іншого боку, внаслідок появи суперечливих тлумачень події, зокрема, у зв'язку з відмінністю смислів, застосування яких залежить від контексту, виникає конфлікт інтерпретацій [6].

Для позначення певних суспільних явищ та їхнього сумарного вектору вчені використовують термін «криза», що означає розлад, дисфункціональність у політичній, економічній, культурній сферах [11]. Криза має тотальний характер, зумовлює брак концептів для адекватної оцінки її масштабів та забезпечення ефективної протидії.

Зміни, які відбуваються в українському суспільстві вчені визначають як стан сингулярності, що поєднанує кризу в економіці, виключність – у політиці та надзвичайність (emergency) – в культурі. «Emergency» в культурі означає зміни в ціннісно-нормативних структурах, динаміці культурних практик, ідентичності, політиці пам'яті [8]. Стан «emergency» має експансивний характер, передбачає декларування нових пріоритетів розвитку, впливає на спосіб життя людей шляхом вимушених і випереджувальних реакцій [3].

Як бачимо, кризові явища в суспільстві продукують, з одного боку, невизначеність, відсутність довіри до соціальних інституцій, з іншого – детермінують виникнення та інтерпретацію різноманітних подій. Необхідність пояснення причин та наслідків культурних подій зумовлює потребу в створенні та поширенні соціокультурних наративів, проблема інтерпретації яких в умовах кризи потребує подальшого дослідження.

Метою статті є з'ясування смислового потенціалу інтерпретації культурних подій у сучасному українському суспільстві, яке характеризується вираженими трансформаційними процесами, з урахуванням здатності соціокультурних наративів конструювати різні варіанти сприйняття дійсності.

Виклад основного матеріалу. Дослідження сучасного культурного простору передбачає концептуальне осмислення його динамічних процесів, які, поряд зі зміною культурних систем та об'єктів, можна розглядати як типові конструкти або моделі взаємодії між суб'єктами і соціальними групами. Йдеться про стійкі у повторюваності та типові й універсальні за ареалом поширення в різних культурах функціональні процедури, які можна класифікувати на основі спільних ознак.

Культурні процеси виявляються у множині культурних подій, які виступають конкретно-історичними виявами перебігу культурних процесів. Самі ж культурні процеси мають унікальні риси, варіативність котрих визначається умовами та обставинами здійснення. Тобто культурний процес «запускається» культурною подією, проте функціонує за власною логікою. Культура делегує процесу

певні властивості, які забезпечують йому причетність або належність до культури. Отже, у структурі культурного процесу подія виступає конкретним проявом варіативного багатоманіття.

У процесі аналізу кризового стану суспільства увага вчених акцентується на позитивних конотаціях змісту поняття «криза», зокрема на оптимістичних змінах, які мають ознаки відновлення та креативності [10]. Результатом кризи часто стає перехід у якісно новий стан, тобто заміна застарілих соціальних структур новими, які є більш адекватними вимогам суспільства. Оскільки криз неможливо уникнути, слід регулювати їх функціональні вияви та зменшувати руйнівні наслідки. На переконання Н. Костенко, криза передбачає інституційні режими пом'якшення та контролю [3].

Зауважимо, що перебування українського суспільства у нинішньому стані системної турбулентності підпадає під визначення стану «emergency», який виражається у зростанні соціальної невпевненості, змінах у способі життя людей, трансформації суспільних порядків, що, безперечно, має наслідки у культурному житті. За оцінкою вчених, стан «emergency» «не виключає ризику перетворитися на константу, оскільки культура «emergency» транслюється на спосіб життя людей, іхні інтуїції, наміри й дії, і відчутні вібрації загального та приватного існування не дозволяють довіритися будь-чиїм (інституціональним і персональним) гарантіям із приводу його імовірної тривалості» [5, 6].

За таких обставин відбуваються процеси сприйняття та інтерпретації культурних подій, ідентифікації, «перекодування» символів, осмислення сутнісних ознак та функцій культурних явищ, символічного «привласнення» та формування нормативних варіантів їх інтерпретації, культурних форм, за допомогою яких здійснюється самоідентифікація суб'єктів, символізації простору проживання, перетворення стереотипів сприймання й інтерпретації на важливу складову культурної традиції [4]. Під впливом культурних подій модифікуються соціальні та ментальні структури, стандарти, критерії оцінки, поширюються індивідуальні та групові інтенції, очікування, переживання.

Особливістю стану «emergency» є необхідність, з одного боку, адаптації до нових умов, з іншого – уникнення чи протидія доступними способами. Варіантом можливих дій є індивідуальна і колективна участь у проектуванні якщо не істотних, то хоча б часткових змін. Стан «emergency» продукує дію, яка розглядається як засіб зниження невизначеності, перешкода потенційному погіршенню ситуації. Проте дія може бути спрямована на відсторонення від ситуації та зосередження на особистих проблемах. Скупчення невизначеностей у стані «emergency» мають здатність нашаровуватися, утворюючи присутність різноманітних суб'єктів, речей, подій [3].

Обгрунтовуючи гіпотезу про історичні події як культурні артефакти, А. Флієр акцентує увагу на культурній зумовленості соціальної активності людини та детермінованості її поведінки культурним контекстом. Подія включає виклик, що породжує потребу у відповіді і саму відповідь (адаптацію) спільноти на виклик, який може мати як зовнішній характер (напад ворога, кліматична катастрофа), так і бути результатом внутрішнього розвитку (поява нових технологій). Різні народи по-різному відповідають на виклики – борються, мігрують, щось винаходять, тобто адаптуються в нових умовах або змінюють середовище. Незалежно від глобального чи локального характеру викликів відповідь на них детермінується особливостями культури народу, його історичним досвідом, специфікою національного характеру. В такий спосіб події (відповіді на виклики) набувають культурної зумовленості [9].

Безперечно, у період соціальних трансформацій відбувається мобілізація частини пересічних громадян, які ставлять за мету допомогти суспільству вирішити конкретні проблеми, що можна розцінювати як солідарність або емпатію. В українському суспільстві про це свідчать різноманітні гуманітарні ініціативи, зокрема розгортання з початком війни на сході країни волонтерського руху, що набув рис оригінального соціокультурного феномену.

Трансформаційні процеси у суспільстві детермінують, з одного боку, особливості сприйняття соціальної дійсності, з іншого – специфіку конструювання наративів, основна мета функціонування яких полягає в обґрунтуванні та поясненні певних явищ і подій культурного життя. Основними ознаками наративу є наявність кінцевої мети оповіді, відбір найважливіших подій, упорядкованість подій у певній часовій послідовності. Тобто наратив перетворює невпорядковані події у певну послідовність на основі створеного міфу або бачення оповідача, що й формує внутрішню логіку оповіді. Ключові смисли наративів розуміють носії культури, що свідчить про ступінь їх соціалізації та рівень мовної компетенції.

Намагаючись осмислити й описати свій досвід, суб'єкт використовує зафіксований у засобах культури сюжет – історичний, міфологічний, архетипний, літературний, який упорядковує інформацію про подію. Суб'єкт накладає цей наратив у вигляді інтерпретаційних рамок на дійсність, що осмислюється. Іншими словами, наративізація є механізмом, який дає змогу трансформувати культурні події у досвід суб'єкта шляхом їх упорядкування. Інтерпретація події передбачає виокремлення її зовнішньої та внутрішньої граней, які розглядаються у тісному взаємозв'язку. Зовнішня оболонка стосується фізичних процесів, натомість вивчення внутрішнього змісту події передбачає співвіднесення його із соціальним контекстом.

Об'єктивний аспект значущості культурної події визначається збереженням її результатів незалежно від особливостей тлумачення, проте за певних обставин важливі події сьогодення і минулого породжують конфлікт інтерпретацій. Оскільки нинішній стан українського суспільства зумовлений не лише наслідками об'єктивних суперечностей, а й свідомим втручанням та поглибленням ззовні, на

соціокультурний наратив покладено функцію протидії зовнішнім інформаційно-комунікативним впливам. Так, в рамках інтерпретації наративу про хрещення 988 року як події, що засвідчує спільну «купіль трьох братніх народів», російська пропаганда обґрунтовує відкриття у Москві пам'ятника київському князю Володимиру як новітній артефакт, який підтверджує спільну культурну спадщину Київської Русі.

Прикметно, що смисловий потенціал культурно детермінованих наративів може коливатися від свідомого нехтування поміркованою інтерпретацією до загострення уваги на її полюсах з метою поляризації публічного дискурсу. Зі свідомістю масових споживачів здійснюються відверті маніпуляції, що призводить до зміни модальності події, тоді як підготовленій публіці пропонуються протилежні підходи альтернативних інтерпретаторів. Іншими словами, за певних обставин наратив впливає на оцінку подій з віддаленої від реальності, однобічної чи спрощеної позиції.

Ускладнюють ситуацію стереотипи й упередження суб'єктів, оскільки формують їх позицію у соціальному просторі, задаючи певний кут зору для сприйняття інформації про культурну подію. Відтак адекватне й помірковане вивчення контексту події є компетенцією фахівців, натомість інтерпретація події на злобу дня часто має тенденційний характер. Не випадково Ф. Бродель наголошував на необхідності певного проміжку часу від події до її осмислення, аби мати змогу «вирватися з полону подій, щоб знову повернутися до них і поглянути на них іншими очима, поставити їм інші запитання» [1, 141].

Отже, в умовах соціальних трансформацій функціонують соціокультурні наративи, поширення та інтерпретація яких передбачає застосування маніпулятивних прийомів для формування альтернативної реальності, стану контрольованого хаосу з метою досягнення певних цілей. У цій ситуації навіть особам, які аналізують інформацію, подекуди важко розібратися, в якому випадку йдеться про реальність, а коли подається вигадка. За визначенням П. Рікера, інтерпретація – це робота мислення над розшифруванням смислу, який міститься в очевидному значенні. Прихований зміст, який слід інтерпретувати, значною мірою залежить не лише від контекстуального наповнення вихідного повідомлення, а й від складності та різноманітності значеннєвої сфери споживача, що дає змогу по-різному осмислювати початкове повідомлення з огляду на здатність до аналізу та його коректного застосування [7].

Адаптація культурної події до соціальних умов відбувається у вигляді символізації як процесу створення на абстрактно-узагальненому рівні понять, що є аналогом для заміщення явища або процесу, а також в узагальненому вигляді концентрують їх специфічні ознаки. Вживаючи ці поняття в усній чи письмовій формах, оповідач апелює не до одиничної події, а наголошує на масштабності предмета осмислення. Ці поняття є не лише носіями певних значень, а виступають індикатором, що орієнтує суб'єкта на значущість контексту, який має бути не лише сприйнятий, а й потребує осмислення та інтерпретації. Так, використання понять «українізація», «сакралізація», «діджиталізація» тощо навіть без звернення до конкретних прикладів передбачає виокремлення оціночного компоненту. Іншими словами, представники певної культурної епохи сприймають значення цих понять не лише як сукупність узагальнених рис, а як категорію, що містить позитивний або негативний маркер.

Серед численних способів адаптації наслідків культурної події до соціальних умов вирізняються використання ритуалів, свят, переписування підручників історії, просування політики памяті, заперечення, витіснення та відбір інформації з метою коригування ставлення до фактів, явищ, процесів. Ілюстрацією боротьби за інтерпретацію події є поширення наративів з приводу утворення Православної церкви України та надання їй автокефалії, що спричинило у суспільстві неоднозначне трактуванням цих подій – від обгрунтування втручання держави у церковні справи до твердження про автокефалію як можливість досягнення єдності й визнання української церкви світовим православ'ям.

Як бачимо, інтерпретація соціокультурних наративів в умовах резонансних культурних подій може супроводжуватися неадекватною символізацією їх опису, вибірковістю понять, комбінаціями висловлювань, протиборством концептів заангажованих ідеологічними установками, власними чи корпоративними інтересами інтерпретаторів.

Висновки. Таким чином, соціальні потрясіння, що спостерігаються в українському суспільстві, крім різноманітних виявів криви, супроводжуються станом надзвичайності в культурі, який характеризується антиномічними ціннісними орієнтаціями, крайньою політизованістю або демонстративною аполітичністю, секуляризацією або сакралізацією духовного життя, тобто супроводжуються подіями, що набувають певного статусу для конкретного суб'єкта лише після інтерпретації. Створюючи новий смисловий контекст, інтерпретація здатна передавати сутність того, що виникло під впливом множини явищ, котрі трактуються суб'єктом як культурна подія. Призначення соціокультурного наративу як способу наближення суб'єкта до реальності полягає у з'ясуванні значення події для подальшого існування людини чи суспільства.

Література

1. Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая длительность. Философия и методология истории / под. ред. И.С. Кона. М.: РИО БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ. 2000 (переиздание 1963). С. 115-142.
2. Карнейро Р. Культурный процесс / пер. с англ. П. Резвых. Антология исследований культуры: в 3 т. Т. 1. Интерпретация культуры. СПб: Университетская книга, 1997. С. 421-438.
3. Костенко Н. У стані «emergency»: культурні ефекти. Соціологія: теорія, методи, маркетинг. 2016. № 4. С. 102-118.
4. Культурология. XX век: в 2 т.: энциклопедия. Т. 1 / гл. ред. и сост. С.Я. Левит. СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. 447 с.
5. Мінливості культури: соціологічні проекції / за ред. Н. Костенко. К. : Інститут соціології НАН України, 2015. 440 с.
6. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер. с фр. вступ. ст. и коммент. И.С. Вдовиной. М.: Академический Проект, 2008. 695 с.
7. Рікер П. Історія та істина / пер. з франц. В.І. Шовкуна. К.: КМ Academia Пульсари, 2001. 393 с.
8. Стан сингулярності: соціальні структури, ситуації, повсякденні практики / за ред. С. Макеєва і С. Оксамитної. К.: НаУКМА, 2017.
9. Флиер А.Я. Интерпретация смысла истории: событие как культурный артефакт. Знание. Понимание. Умение. 2017. № 4. С. 98-107.
10. Bauman, Z., & Bordoni, C. State of Crisis. Cambridge: Polity Press, 2014. 164 p.
11. Walby S. Crisis. Cambridge: Polity Press, 2015. 224 p.
12. Zizek S. Event: A Philosophical Journey Through A Concept. London: Penguin Books LTD, Melville House, 2014. 192 p.

References

1. Brodel, F. (2000). History and social sciences. Historical duration. Philosophy and methodology of history. I.S. Kon (Ed.). (1963 reissue). Moscow: RIO BGK im. I. A. Boduena de Kurtene, 115-142 [in Russian].
2. Carneiro, R. (1997). Cultural process. Anthology of cultural studies. (P. Rezvykh, Trans.). (Vols. 1-3). St. Petersburg: Universitetskaia kniga, 421-438 [in Russian].
3. Kostenko, N. (2016). In the state of «emergency»: cultural effects. Sociologhija: teorija, metody, marketyngh, 4, 102-118 [in Ukrainian].
4. Culturology. The twentieth century: encyclopedia. (1998). Levit, S. Ya. (Eds.). (Vols. 1-2). St. Petersburg: Universitetskaia kniga; OOO «Aleteiia» [in Russian].
5. Kostenko, N. (Ed.). (2015). The variability of culture: sociological projections. Kyiv: Instytut sociologhiji NAN Ukrajiny [in Ukrainian].
6. Riker, P. (2008). Conflict of interpretations. Essays on hermeneutics. (S. Vdovina, Trans.). Moscow: Akademicheskii Proekt [in Russian].
7. Ricker, P. (2001). History and truth. (V. I. Shovkun, Trans.). Kyiv: KM Academia Puljsary [in Ukrainian].
8. Makeiev, S., & Oksamytna, S. (Eds.). (2017). The state of singularity: social structures, situations, everyday practices. Kyiv: NaUKMA [in Ukrainian].
9. Flier, A.Ya. (2017). Interpretation of the meaning of history: event as a cultural artifact. Znanie. Ponimanie. Umenie, 4, 98-107 [in Russian].
10. Bauman, Z., & Bordoni, C. (2014). State of Crisis. Cambridge: Polity Press [in English].
11. Walby, S. (2015). Crisis. Cambridge: Polity Press [in English].
2. Zizek, S. (2014). Event: A Philosophical Journey Through A Concept. London: Penguin Books LTD, Melville House [in English].

Стаття надійшла до редакції 6.09.2019 р.
Прийнято до публікації 4.10.2019 р.

УДК 316.77:339.9 (477.87)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196554

Красівський Орест Якубович
Доктор габілітований, професор звичайний,
Інститут Європейської Культури Університету
ім. Адама Міцкевича
ORCID 0000-0002-7028-6038
krasivski@ukr.net
Красівський Денис Орестович
кандидат наук з державного управління,
провідний науковий співробітник проблемної
науково-дослідної лабораторії соціальних
досліджень ринку праці Інституту підготовки
кадрів державної служби зайнятості України
ORCID 0000-0002-2661-8592
krasivskiy.denis@gmail.com

МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА САМОВИЗНАЧЕННЯ УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ

Мета статті полягає в аналізі сучасних наукових тенденцій в сфері міжкультурної комунікації в контексті глобалізації та її вплив на самовизначення українців Закарпаття. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні компаративного, історико-логічного, аналізу та синтезу методів, які дозволяють розкрити та піддати вивченню певних тенденцій міжкультурної комунікації в Закарпатті та її впливу на ідентифікацію громадян з метою знайти динамічний погляд на розвиток міжкультурної комунікації в поліетнічному регіоні. **Наукова новизна** роботи полягає у здійсненні теоретичного аналізу сучасних тенденцій міжкультурної комунікації на Закарпатті з врахуванням загальносвітового тренду до глобалізації. Аналіз сучасних тенденцій дає підстави краще розуміти міжкультурні процеси в поліетнічному суспільстві, його перспективи та загрози. **Висновки.** Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на міжкультурній комунікації регіону дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення регіону з загальнодержавними інтересами. Це слід враховувати при формуванні комунікативної стратегії держави в умовах міжнародної інтеграції та глобалізації, що включає здатність до міжкультурної взаємодії в межах регіону в якому спостерігаємо світові тренди міжкультурної комунікації, такі як глокалізація, та детериторізація при явному напрямку у висококонтекстне суспільство.

Ключові слова: міжкультурна комунікація, Закарпаття, глокалізація, глобалізація, детериторізація, контекстність культур.

Красивский Орест Якубович, *доктор исторических наук, профессор, Институт Европейской Культуры Университета им. Адама Мицкевича;* ***Красивский Денис Орестович****, кандидат наук по государственному управлению, ведущий научный сотрудник проблемной научно-исследовательской лаборатории социальных исследований рынка труда Института подготовки кадров государственной службы занятости Украины*

Межкультурная коммуникация в контексте глобализации и ее влияние на самоопределение украинцев Закарпатья

Цель статьи заключается в анализе современных научных тенденций в сфере межкультурной коммуникации в контексте глобализации и ее влияние на самоопределение украинского Закарпатья. **Методология** исследования заключается в применении сравнительного, историко-логического, анализа и синтеза методов, которые позволяют раскрыть и подвергнуть анализу определенные тенденции межкультурной коммуникации в Закарпатье и ее влияния на идентификацию граждан с целью найти динамичный взгляд на развитие межкультурной коммуникации в полиетничном регионе. **Научная новизна** работы заключается в осуществлении теоретического анализа современных тенденций межкультурной коммуникации на Закарпатье с учетом общемирового тренда к глобализации. Анализ современных тенденций дает основания лучше понимать межкультурные процессы в полиэтническом обществе, его перспективы и угрозы. **Выводы.** Осмысление развития парадигмальных систем, основанных на межкультурной коммуникации региона дает новую точку отсчета для реформаторской деятельности, в направлении сближения региона с общегосударственными интересами. Это следует учитывать при формировании коммуникативной стратегии государства в условиях международной интеграции и глобализации, включая способность к межкультурному взаимодействию в пределах региона в котором наблюдаем мировые тренды межкультурной коммуникации, такие как глокализация, и детериторизация при явном уклоне в висококонтекстное общество.

Ключевые слова: Межкультурная коммуникация, Закарпатье, глокализация, глобализация, детериторизация, контекстность культур.

Krasivsky Orest, *Doctor of Habilitation, Professor, Ordinary, Adam Mickiewicz Institute of European Culture* ***Krasivsky Denys****, PhD (Public Administration), Senior Researcher, Problem Research Laboratory of Social Research of the Labor Market, Ukrainian, State Employment Service Training Institute (USESTI)*

Intercultural communication in the context of globalization and its impact on the self-definition of Ukrainians of the Transcarpathia

© Красівський О. Я., 2020
© Красівський Д. О., 2020

The purpose of the article is to analyze current scientific trends in the field of intercultural communication in the context of globalization and its impact on the self-determination of Transcarpathian Ukrainians. **The methodology** of the study is to apply a comparative, historical, logical, analysis and synthesis of methods that allow to reveal and analyze certain trends of intercultural communication in Transcarpathia and its impact on the identification of citizens in order to find a dynamic view of the development of intercultural communication in the multi-ethnic region. **The scientific novelty** of the work is to carry out a theoretical analysis of current trends in intercultural communication in Transcarpathia, taking into account the global trend towards globalization. An analysis of current trends provides a basis for a better understanding of intercultural processes in a multi-ethnic society, its perspectives, and threats. **Conclusions.** Understanding the development of paradigmatic systems based on the intercultural communication of the region gives a new point of reference for reform activities, in the direction of bringing the region closer to national interests. This should be taken into account when shaping the state's communication strategy in the context of international integration and globalization, which includes the ability to intercultural interaction within the region where we see global trends in intercultural communication, such as globalization, and deteritization with a clear bias in highly contextual society. Intercultural communication as a whole is still characterized by low-context communication (as opposed to communication within the native culture): communicators intuitively understand that their interlocutors - foreigners - do not have a good knowledge of the local cultural context.

Key words: intercultural communication, Transcarpathia, glocalization, globalization, deterritorisation, the context of cultures.

Постановка проблеми. В сучасному науковому середовищі все більше розповсюджується думка про те, що кожна держава та суспільство відчувають етнічні виклики та загрози у зв'язку з процесами глобалізації та міграції. Прояви таких викликів та загроз спостерігаються в збільшенні етнічної конкуренції, в спробах етнічного домінування, у проявах міжетнічної боротьби, винекненні ультраправого націоналізму тощо. Такого роду процеси відбуваються не тільки в глобальному масштабі, хоча саме глобальний масштаб є найбільш помітним для світового суспільства. З різноманітних проявів складаються стійкі етнополітичні тенденції, які здійснюються в межах національних держав, окремих регіонів, та локальних поселень. Подібні виклики та загрози перетворюються у перманентну повсякденну ситуацію, яка вимагає уміння напрацьовувати нові засоби управління в поліетнічних регіонах. В межах України саме Закарпатська область є таким поліетнічним регіоном з великою кількістю етнічних груп. Дослідження їх міжкультурної комунікації дозволить врахувати сучасні тренди, загрози та перспективи розвитку Закарпаття в період глобалізації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій: Теорії міжкультурної комунікації досліджували провідні зарубіжні дослідники як Д.Крістал, Л.Демін, М. Бодзяни, Р.Робертсон, Р. Вьюєр, М.Вебер, Е. Гідденс. А. Моль, Д. Фішман. Поняття національної ідентичності досліджувалось Е. Кедурі, І.Г. Фіхте М. Биллигом, М. Макаровим. Проблемам поліетнічності регіонів України присвячені праці Л.Белея, Ю.Бідзіля, О. Мальця, О. Олійника та ін. Однак сучасні тенденції поліетнічних регіонів вказують на недостатнє вивчення даної проблематики, та потребують більш детальних досліджень.

Мета статті: визначення сучасних наукових тенденцій міжкультурної комунікації в контексті глобалізації та її вплив на самовизначення українців Закарпаття.

Виклад основного матеріалу. У сучасному світі основними формами існування людського суспільства є нації і держави, які об'єднані в «міжнародний світ націй»[13]. Е. Гідденс визначав національну державу як «сукупність інституційних форм управління, що підтримують адміністративну монополію певної території (межі), панування яких санкціоновано законом і прямим контролем над засобами внутрішнього і зовнішнього примусу і насильства; а всі держави існують в комплексі інших національних держав»[13]. Можна говорити про те, що процес визначення національної ідентичності є відправною точкою для виникнення такого явища, як націоналізм. Національна ідентичність передбачає певну волю до згуртованості, але відсутність національної мови неможливо для визначення національної ідентичності. Одним з учених, які досліджували поняття національної ідентичності був Е. Кедурі, на думку якого, мова представлялась як невід'ємний елемент дискурсу та ідентичності нації[15]. І.Г. Фіхте вважав, що люди, які говорять однією мовою, за своєю природою схильні до взаєморозуміння тому, що являють собою єдине ціле [9, 53].

У контексті глобалізації практично усіх сторін суспільного життя, зв'язок між мовою та соціальною структурою суспільства вивчається з двох протилежних підходів. Перший, це конструктивістський підхід, який базується на теоріях М.Вебера, Е.Дюркгейма, К.Маркса, вказує на верховенство соціальних, політичних та економічних факторів які є присутні в житті націй та етнічних груп. Основним тут виступає обумовленість етнічності культурною ідентифікацією. Культурна самобутність при цьому не впливає на соціальну ідентифікацію, не приймаючи до уваги уніфікацію всіх сфер суспільства в глобальному світі. Інший підхід – примордіалістський, базується на першочерговості локальних соціокультурних характеристик. Причому важливість таких характеристик виростає як реакція на раціональність та універсалізацію [21, 117].

Вищеозначені протилежності між двома поглядами лежать на поверхні, однак, при ретельному аналізі ми можемо побачити протиріччя між єдиним простором мега-культур та простором етнічного та соціокультурного різноманіття. На думку конструктивістів у світі функціонує набагато більше культур та мов ніж вони вважають необхідними та доцільними. Прімордіалісти наводять як приклад минулі культурні моделі, закликають дотримуватись різноманітності культур та мов. На їх думку це лежить в

площині моральної відповідальності за підтримку соціокультурних течій та мовних різноманітностей. Так, на думку соціолінгвіста Д.Фішмана, існує певний конфлікт викликаний складними проблемами глобального світу націй та мов [21]. Так, на початку свого створення Парламент Європейського Союзу проголосив принцип рівноправності всіх мов, що використовувались в країнах-членах ЄС і перші дванадцять держав використовували в своїй діяльності дев'ять мов. Логічне і правильне рішення на той час, тепер діє вже не так ефективно, оскільки наддержавне утворення розрослось до двадцяти восьми країн-членів.

Таким чином, державна політика в сфері міжкультурної комунікації, як явище і як тенденція в умовах глобалізації може призводити до різних наслідків і результатів міжкультурної комунікації; ефективне планування і збалансована політика окремих держав і міждержавних об'єднань могли б сприяти подоланню міжкультурних бар'єрів як в Україні, так і в окремо взятому Закарпатті.

Унікальне географічне положення, історико-етнографічні процеси, численні і різноманітні духовно-релігійні, а також національні громади зумовили специфічність історико-культурного та економічного розвитку Закарпаття. За свою історію Карпатський край належав Угорському королівству, де частина Закарпаття входила до складу Галицько-Волинського князівства, після - центральні і східні райони належали Османській імперії. Пізніше було встановлено панування Австро-Угорської імперії Габсбургів, яке тривало аж до Першої світової війни. У період між двома світовими війнами землі Закарпаття перебували під владою Чехословаччини. Напередодні німецького вторгнення, у березні 1939 року в краї була проголошена незалежність в якості Карпатської України, і, знову опинився під владою Угорщини, де й перебував аж до кінця Другої світової війни і входження до складу УРСР. Наступний виток історичного розвитку Закарпаття припав вже на 1991 рік, в результаті виходу України зі складу СРСР. Як видно тільки за останні 100 років територіально Закарпаття перебувало у складі шести країн. Зараз же Закарпаття межує з Румунією, Угорщиною Словаччиною та Польщею.

Зрозуміло, таке історико-географічне не могло не накласти свій етнографічний відбиток на національний, релігійний і мовний склад краю. Згідно з останнім переписом, який був здійснений в 2001 році в Закарпатті проживало понад 85 етнічних груп, основні серед яких: українці, які власне діляться на 4 специфічні етнографічні групи (бойки, лемки, гуцули, долиняни); угорці; румуни; росіяни; цигани; словаки; німці; білоруси; євреї; поляки [20].

Таким чином, історико-етнографічна специфіка регіону дала можливість населенню стати учасниками активної міжкультурної комунікації набагато раніше, ніж населенню інших регіонів України, населених більш однорідним етносом. Також, саме необхідність міжкультурних комунікацій привела, на нашу думку, до формування у населення Закарпаття такого явища як мультилінгвізм (багатомовність).

Власне кажучи, багатомовність в Карпатському краї відіграє істотну роль, оскільки навіть українська мова тут представлена специфічною різноманітністю підкарпаторусинських мов. Серед них різноманітна кількість некодіфікованих говірок в південно-західній частині краю, представлених тими закарпатцями які називають себе «русини» [17, 177-18]. Окрім усього іншого, в краї спілкуються ще на 17 мовах, діалектах і говірках, найпоширенішими серед яких є лемківський, середньозакарпатский і гуцульський діалекти. Міжкультурна комунікація населення Карпатського краю є в принципі особливою формою спілкування при якій способи реалізації різноманітних ситуацій не ідентичні, тобто мають істотні відмінності в їх реалізації та інтерпретації. Таким чином, поліетнічність, полікультурність і поліментальність населення Карпатського краю створили свій унікальний полікультурний простір.

Явище такого роду як мультилінгвізм притаманне багатьом регіонам як України, так і регіонах інших країн, які не є моноетнічними, хоча сучасні тренди до міграції не залишають подібні країни не зацікавленими. Взагалі питання багатонаціональності, поліетнічності зараз стоїть на порядку денному багатьох держав, і з розмиванням національних кордонів стає все гострішим. Звичайно, також чималу роль тут відіграє цифрова комунікація, особливо враховуючи розвиток сучасних систем спілкування, а також існуючі міграційні процеси, як внутрішні, так і зовнішні.

Характерною рисою подібних міграційних процесів можна назвати теорію трансформації відносин між місцем проживання людини і її культурними, соціальними традиціями, досвідом та ідентичністю. Вперше теорія «детериторізації» була оппроаналізована в дослідженнях Е. Гідденса та Д. Харнея, які базуючись на ідеї канадського філософа М. Макклюена висловили ідею про те, що «детериторізація» передбачає лише трансформацію локальності в світовому просторі, залишаючи існуючі культурні зв'язки та ідентифікацію. У цьому ж контексті ми можемо розглядати внутрішню міграцію сільських жителів у великі міста, коли фізично відірвані від своїх історичних коренів, мігранти завдяки засобам комунікації не втрачали зв'язку з етнічною батьківщиною. Більше того, перебуваючи далеко мігранти створювали свої культурні центри на місцях. Прикладом таких культурних центрів зараз є земляцтва. По всій території України і за кордоном діють регіональні центри земляцтва українців Закарпаття, русинів, гуцулів. Таким чином, ми можемо розглядати процес «детериторізації» перш за все, як процес культурної комунікації, де локальна культура впливає на розвиток глобальної, привносячи нові елементи, або даючи поштовх до розвитку традиційних. Яскравим прикладом тут буде виступати перемога української співачки на Євробаченні-2004, де в своєму виступі вона використовувала стилізовані під гуцульську субкультуру наспіви і антураж.

Дещо іншим процесом в системі міжкультурної комунікації Карпатського регіону виступає ідея глокалізації[5, 349], поняття про яку вперше ввів американо-британський вчений Р. Робертсон і визначив її як «регіональну реакцію на світову глобалізацію», яка лежить в площині співвідношення глобального та локального»[6, 191-208]. Для глокалізації характерною рисою виступає, по-перше, те, що вона показує вростання елементів глобальної культури в місцеву. По-друге, глокалізація сприяє функціонуванню регіональних культур в умовах глобалізації. Причому функціонування відбувається на тлі зростаючих тенденцій до сепаратизму раніше усталених культурних зв'язків і звичаїв. І по-третє, глокалізація характеризується впровадженням локальної культури в систему загальних, більш глобальних взаємозв'язків [19].

Для Закарпаття ідея глокалізації викликає пильний інтерес, оскільки зі 130 національностей України, 85 проживають саме в Закарпатті. Відповідно така полікультурність може стати важливою запорукою як успішності соціальних, політичних і економічних перетворень, так і виступити фактором їх провалу. Вплив міжкультурної комунікації на національну ідентичність тут стає наріжним каменем в пошуку загальних соціокультурних смислів, які об'єднують наративів. Особливо важливим це є з оглядкою на істотний вплив історичного минулого, сучасних геополітичних чинників, громадянського суспільства, що тільки формується, регіональної поляризації суспільства. Вищезазначені тенденції можуть проявиться також через посилення ізольованості міжрегіональної соціокультурної комунікації.

Тому важливим тут бачиться сучасний діалог культур, який відбувається внаслідок взаємодії представників різних етносів Закарпаття. При цьому варто відзначити, що внаслідок такої взаємодії соціокультурне спадщина може, як і збагатиться так випробувати якісь втрати, в зв'язку з можливим процесом акультурації, під час якого одна культура проектує на себе особливості інший [5].

Варто відзначити, що поліетнічність Закарпаття, яке межує з чотирма європейськими державами, сприяла організації програм (Закарпатська державна телерадіокомпанія) угорською, румунською, словацькою, німецькою та ромською мовами [11, 12]. Природньо, що комунікативна взаємодія в домашньому побуті і на роботі розрізняються за ступенем впливу особистісних аспектів і занурення в побутову культуру. До поняття внутрішнього контексту відносяться: широкий спектр фонових знань, культурна і національна ідентичність, ціннісні установки і всі індивідуальні особливості мовної особистості. Сюди ж можна віднести і варіації психологічного контексту комунікації - доброзичливий, серйозний або гумористичний настрій комунікаторів [7, 22 – 23].

Хронологічний період або тимчасовий контекст моменту вчинення комунікації теж впливає на її результат. У різні часові проміжки міжнародний авторитет держав і міждержавні відносини знаходяться на різних рівнях, що не могло не позначитися на самоідентифікації учасників міжкультурної комунікації, на відчутті їх збитковості або величі, ставлення до співрозмовника і інших проявах динаміки міжкультурної комунікації. У підсумку, як ми писали вище, Закарпаття в різний час належало різним державам, відповідно до чого змінювався домінуюча мова учасників міжкультурної комунікації.

Необхідно відзначити, що з хронологічних позицій міжкультурна комунікація буває одночасною або різночасною. При цьому лінійність спілкування підтверджує відносний характер одночасності комунікації. Одночасним вважається особисте спілкування, телефонна розмова і онлайн спілкування в інтернеті. Невеликий розрив у часі є при відправці та отриманні електронної пошти і трохи більший за відправку та отримання листа традиційним способом - звичайною поштою. Роки століття пов'язує комунікація через твори літератури і мистецтва. Унаслідок асинхронності в розвитку різних культур простежується їх випередження або відставання за різними параметрами, що призводить до порушень когерентності процесів міжкультурної комунікації. Подібне явище ми можемо спостерігати в «плавильному котлі» національностей Закарпатської області, де проживають і взаємодіють численні громади які проте мають різні стартові умови. Як вказував французький філософ і культуролог А.Моль «сучасна людина виробляє свою культуру не шляхом цілеспрямованої діяльності щодо подальшого розвитку основ знань, придбаних ним за роки освіти, а під впливом безперервного потоку окремих елементів культури, які поступово накопичуються в загальному процесі культурної діяльності. Таке накопичення не є результатом цілеспрямованих зусиль з придбання систематичних знань - це не відповідає самій суті життя в наш технічний вік; воно відбувається внаслідок постійного припливу із зовнішнього середовища найрізноманітнішої інформації» [18, 119]. Таким чином, виходячи з цієї тези, можемо спостерігати постійний вплив на жителів Закарпаття найрізноманітнішої зовнішньої інформації, в основі якої лежить новий тип світогляду і міжкультурної комунікації в регіоні.

Елементи зовнішньої ідентичності контекстів можуть призводити комунікаторів до помилкових висновків і помилок. Наприклад, культура професійного спілкування не тільки в різних країнах, але і в різних регіонах країни різниться за рівнем використовуваної стратегії, дистанційованості між начальником і підлеглим, формальності або неформальності. Так, культура спілкування русинів і гуцулів Закарпаття відрізняється від культури спілкування закарпатських німців або угорців.

Американським дослідником Е. Холом, було розроблено загальноприйняте нині розмежування низькоконтекстних і висококонтекстних культур. Висококонтекстною вважається культура, в якій базисна інформаційна частина проявляється на рівні зовнішнього або внутрішнього контекстів. Низькоконтекстні культури характеризуються кодуванням в повідомленні здебільшого інформації, що підлягає обміну між співрозмовниками, на експліцитному рівні [4].

Ознаками таких низькоконтекстних культур можна вважати динамічний, високотехнологічний рівень прогресу. Висококонтекстні культури прийнято співвідносити з традиційним укладом, їм притаманні стійкість, несхильність до емоційності і змін. Види інформаційного обміну висококонтекстною культурою відрізняються ефективністю і економічністю завдяки ефективному використанню контексту. Американська культура, на думку багатьох дослідників, відноситься до категорії низькоконтекстних. У той час українська культура є висококонтекстною через сформовану думку про те, що одну з головних ролей комунікаційного контексту відіграє колективізм. Але не можна не відзначити, що в історичному плані Україна в цілому, і Закарпаття, зокрема, постійно перебувала під сильним впливом як Заходу, так і Сходу, що дозволяє зробити висновок про її проміжному положенні між західним низькоконтекстним світом і східними висококонтекстними культурами.

Небезпека при взаємодії культур складається в можливості недооцінки важливості комунікаційного контексту, або навпаки, в переоцінці ролі даного моменту. Відомо, що поведінка американців часто розцінюється представником висококонтекстної культури як нетактовна і неввічлива. Це відбувається тому, що середньостатистичний американець не враховує належним чином ролі контекстуальної інформації при спілкуванні з партнером по комунікації [5]. У свою чергу, носії висококонтекстних культур часто звинувачуються в недостатній ясності та чіткості вираженості думки, скритності і небажанні говорити правду.

Міжкультурній комунікації в цілому притаманне все ж низькоконтекстне спілкування (на відміну від комунікації в рамках рідної культури): комунікатори інтуїтивно розуміють, що їх співрозмовники - іноземці - не цілком добре володіють інформацією місцевого культурного контексту. У подібних ситуаціях необхідно дотримуватися почуття міри і рівноваги для того, щоб пояснення контексту не перетворилося в нав'язливе роз'яснення, образливе для комунікатора, а реально служило б цілям спілкування [9, 53].

Ідеальним варіантом, на наш погляд, буде установка розумного рівноваги між новою і вже відомою інформацією, яка будується на об'єктивному сприйнятті чужої і рідної культури. Що до параметрів змісту інформації, то важливим тут виступає вміння правильно вибрати прийнятну для всіх учасників комунікації тему спілкування, яка називається комунікативною компетентністю. Перевірені безпечні для спілкування з малознайомими співрозмовниками теми: погода, клопоти з дітьми, домашні тварини і іноді рід занять. Напруженими темами вважаються расові, сексуальні проблеми, релігія і політика, а також етнічні [2, 117].

У 2017 році вже виникав конфлікт на етнічному ґрунті між Угорщиною та Україною який завдав істотної шкоди Україні не тільки у внутрішній політиці, а й у зовнішній. Так, уряд Угорщини через прийняття Закону України «Про забезпечення функціонування української мови як державної», а саме через статті, які стосуються мов національних меншин [14], мав і має намір блокувати всі спроби Євросоюзу продовжувати процес інтеграції України. Більш того, МЗС Угорщини заявив, що буде домагатися розірвання вже досягнутих домовленостей, якими так пишається Київ - зокрема, режиму безвізового в'їзду в шенгенську зону. Зі свого боку МЗС України зробило заяву про те, що Угорщина має право піднімати будь-яке питання в рамках ЄС. Але рішення щодо України не можуть прийматися без України, яка платить надзвичайно високу ціну за своє місце в Європі. Зокрема, якщо звернутися до внутрішньополітичної ситуації в самій Угорщині, то через ескалації конфлікту між країнами ряд угорських політичних сил почав розігрувати карту сепаратизму в Закарпатській Україні. Так, наприклад, угорська партія «Йоббік» мала намір провести акцію «Самовизначення для Закарпаття». У березні 2014 року партія вже проводила аналогічні акції в підтримку Криму і Донбасу.

Висновки. Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на міжкультурній комунікації регіону дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення регіону з загальнодержавними інтересами. Це слід враховувати при формуванні комунікативної стратегії держави в умовах міжнародної інтеграції та глобалізації, що включає здатність до міжкультурної взаємодії в межах регіону в якому спостерігаються світові тренди міжкультурної комунікації, такі як глокалізація, та детериторизація при явному ухилі в напрямку висококонтекстного суспільства.

Література

1. Appadurai Arjun. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. Theory, Culture & Society, 1990, vol. 7, p. 295—310. https://doi.org/10.1177/026327690007002017

2. Crystal D. The Cambridge Encyclopedia of Language. Cambridge University Press, 1987. p. 117

3. Damen L. Culture Learning: The Fifth Dimension in the Language Classroom. U. S. A. Addison-Wesley Publishing Company, 1987. p. 77 – 79.

4. Hall E. T. Understanding Cultural Differences: Germans, French and Americans. Intereultural Press, 1990, p. 224

5. Marek Bodziany, “Komunikacja międzykulturowa w wielonarodowych jednostkach wojskowych”. Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Oficerskiej Wojsk Lądowych imienia generała Tadeusza Kościuszki, Warsawa, Poland, 2012, 349 p

6. Robertson R., White K., Globalization or glocalization? Globalisation. Critical concept in sociology. Vol. III, London. 2003, p. 191-208

7. Weaver II R. L. Understanding Interpersonal Communication. 7-th ed. HarperCollins College Publishers, 199, p. 22 – 23

8. Белей Л. «Русинський сепаратизм»: націєтворення in vitro. Київ: Темпора, 2017, 392 с.

9. Биллиг М. Нации и языки, Москва: Логос. 2005, №4 (49), с. 53.

10. Бідзіля, Ю. М. Інформаційна безпека поліетнічного регіону: пошук нової медіасистеми (на прикладі Закарпаття). Наукові записки Інституту журналістики. 2014, т. 56, с. 195–203

11. Бідзіля, Ю. М. Угорськомовна преса на Закарпатті. Наукові записки Інституту журналістики. 2013, т.52, с. 211–219

12. Бідзіля, Ю. Масмедіа Закарпаття як чинник міжкультурної комунікації. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2013, Вип. 1, с. 283–293

13. Гидденс, Э. Социология. Москва: Эдиториал УРСС, 1999, 703 с.

14. Про забезпечення функціонування української мови як державної: Закон України, від 25.04.2019 № 2704-VIII. Відомості Верховної Ради, 2019, № 21, ст.81

15. Кедури Є, Национализм. Санкт-Петербург: Алетейя, 2010, 136 с.

16. Макаров М.Л. Интерпретативный анализ дискурса в малой группе. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998, с.114 – 116.

17. Малець О.О. Етнокультурні процеси на Закарпатті в період утвердження тоталітарного режиму в перші роки визволення (жовтень 1944 – початок 50-х рр. XX ст.) Вісник Закарпатського художнього інституту. 2014, Вип. 5, с. 177-181.

18. Моль А. Социодинамика культуры. Москва: Прогресс, 2005, 406 с.

19. Олійник О. М. Концептуалізація глокалізації: методологічні аспекти. Гуманітарний вісник ЗДІА. 2009, URL: http://www.zgia.zp.ua/gazeta/VISNIK_38_4.pdf.

20. Офіційне інтернет представництво Державної служби статистики України. режим доступу: http://www.ukrstat.gov.ua/

21. Фишман Д. Сегодняшние споры между примордиалистами и конструктивистами: связь между языком и этничностью с точки зрения ученых и повседневной жизни. Москва, Логос. 2003, №4(49), с. 117.

References

1. Appadurai Arjun (1990). “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, Theory, Culture & Society, ed. 7. [in English].

2. Crystal D. (1987). “The Cambridge Encyclopedia of Language.” New York; Port Chester; Melbourne; Sydney; Cambridge: Cambridge University Press, 117 [in English].

3. Damen L. (1987). “Culture Learning: The Fifth Dimension in the Language Classroom.” U. S. A.: Addison-Wesley Publishing Company, 77 – 79. [in English].

4. Hall E. T. (1990). “Understanding Cultural Differences: Germans, French, and Americans.”, Intereultural Press, [in English].

5. Marek Bodziany (2012). “Komunikacja międzykulturowa w wielonarodowych jednostkach wojskowych”. Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Oficerskiej Wojsk Lądowych imienia generała Tadeusza Kościuszki, Warsawa, Poland, 349 [in Polish].

6. Robertson R. (2003). “Globalization or glocalization?” [Globalisation. Critical concept in sociology.] Vol. III, London. 191-208 [in English].

7. Weaver II R. L. (1996). Understanding Interpersonal Communication. 7- th edition. HarperCollins College Publishers, 22 – 23 [in English].

8. Beley L. (2017). *Rusyn separatism,* [Rusyns'kyy separatyzm], Tempora, Kyiv, Ukraine, 392 [in Ukrainian].

9. Billig M. (2005). *Nations and Languages,* [Natsii i yazyki] Vol 4 (49), 53. [in Russian].

10. Bidzilya, YU. M. (2014). “Information security of the polyethnic region: the search for a new media system (for example, Transcarpathia)” [Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky] Is. 56, 195–203 [in Ukrainian].

11. Bidzilya, YU. M. (2013). “Hungarian-language press in Transcarpathia ” [Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky] Is.52, 211–219; [in Ukrainian].

12. Bidzilya, YU. M. (2013). “Masmedia Transcarpathia as a factor in intercultural communication” [Scientific herald of Uzhgorod University. Series: Philology. Social communication], Vol. 1. 283–293 [in Ukrainian].

13. Giddens E, (1999). *Sotsiologiya,* [Sociology], Editorial URSS, Moscow, Russia [in Russian].

14. Law of Ukraine “On Ensuring the Functioning of the Ukrainian Language as a State from 25.04.2019 № 2704-VIII. (25, April 2019). Vidomosti Verkhovnoyi Rady, Kyiv, Ukraine № 21, p. 81 [In Ukranian].

15. Keduri Ê, (2010). *Natsionalizm,* [Nationalism], 4th ed., Aletheia, Saint Petersburg, Russia [in Russian].

16. Makarov, ML, (1998). “Interpretative Discourse Analysis in a Small Group” Tver. state un-t, Russia, Tver, 114 - 116. [in Russian].

17. Malets' O (2014). “Ethnocultural processes in Transcarpathia during the establishment of a totalitarian regime in the early years of liberation (October 1944 - early 50's of the twentieth century.)”, [Visnyk of the Transcarpathian Artistic Institute] Vol, 5. 177-181. [in Ukrainian].

18. Mol A. (2005). “Sociodynamics of culture”, Progress, Russia, Moscow [in Russian].

19. Oliynyk O.M. (2009). “Conceptualization of Globalization: Methodological Aspects”, [Humanitarnyy visnyk ZDIA.] Available from: http://www.zgia.zp.ua/gazeta/VISNIK_38_4.pdf. (Date access 02.02.2019) [in Ukrainian].

20. State Service of Statistics of Ukraine, (2001). “Official census of the population of Ukraine 2001” , Available from: http://www.ukrstat.gov.ua/ (Date access 02.02.2019) [in Ukrainian].

21. Fishman D. (2003). “Today's disputes between primordialists and constructivists: the connection between language and ethnicity from the point of view of scientists and everyday life”, Logos, Vol 4(49) [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.10.2019 р.
Прийнято до публікації 22.11.2019 р.

УДК 008:379.8
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196555

Petrova Iryna
Doctor of Sciences in Cultural Studies,
professor of Event-Management and
Leisure Industry Department,
Kyiv National University of Culture and Arts
ORCID 0000-0002-8146-9200
petrovaiw@gmail.com

ANCIENT ROMAN OTIUM AS A CULTURAL PRACTICE AND THEORETICAL REFLECTION

The purpose of the article is to analyze the ancient Roman leisure activity as a theoretical reflection and cultural practice. **The methodology** of the research is reduced to the usage of historical and cultural approach that allows combining diachronic and synchronic methods to the study leisure activity as a polysemantic cultural phenomenon. **Scientific Novelty.** The topicality of the research is to identify and substantiate the conditions that led to the formation and development in ancient Roman intellectual and entertainment leisure activities, contemplative and active leisure activities, leisure activity as a means of self-development and leisure activity as a mass cultural practice. **Conclusions**. Leisure activity was perceived as a rest from work, a day dedicated to God, pleasure, safe for moral values (Virgiliy, Georgiki) in Republican Rome. As a result of the conquests in the East and the expansion of Greek culture, the value system of the Romans underwent significant changes, which was clearly manifested in the development of leisure activity in two interrelated “spheres”: spectacular and intellectual. Spectacular otium has become a powerful tool of political impact on masses, a method of mobilization and employment, and consequently reducing the content of leisure activity to “bread and sights”, “money and pleasure”, the gradual loss of the majority the ability to perceive leisure as a means of self-development, self-improvement and cultural creation. For members of the Roman intelligentsia leisure activity is, first of all, the luxury of companionship, intelligent conversation and literature classes. However, for the majority of the population, the Roman borrowing of otium graecum didn’t have an introspective, self-absorbed social character, freed from a sense of moral responsibility, it required only an external, leveled assessment, contrary to the individual and spiritual content of culture.

Key words: culture, otium, intellectual and entertainment leisure activity, leisure infrastructure of leisure activity, leisure activity practices.

Петрова Ірина Владиславівна, *доктор культурології, професор, професор кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури і мистецтв*

Давньоримський otium як культурна практика та теоретична рефлексія

Метою дослідження є аналіз давньоримського дозвілля як теоретичної рефлексії і культурної практики. **Методологія** дослідження зводиться до використання історико-культурного підходу, що дозволяє об'єднати діахронічний і синхронічний методи до вивчення дозвілля як полісемантіческого культурного феномена і культурної практики. **Наукова новизна** дослідження полягає у виявленні та обґрунтуванні умов, які спричинили формування і розвиток в античному Римі дозвілля інтелектуального і дозвілля видовищного, дозвілля споглядального і дозвілля активного, дозвілля як засобу саморозвитку та дозвілля як масової культурної практики. **Висновки.** У республіканському Римі дозвілля сприймається як відпочинок, день, присвячений божеству, духовну насолоду (Вергілій, Георгіки). Згодом система цінностей римлян зазнає істотних змін, відображаючи розвиток дозвілля на двох взаємопов'язаних «рівнях»: видовищному і інтелектуальному. Видовищний otium зводиться до «хліба і видовищ», поступово втрачаючи у римлян здатність сприймати дозвілля як засіб саморозвитку, самовдосконалення і культуротворчість. Для представників римської інтелігенції дозвілля є розкішшю дружнього спілкування, інтелектуальної бесіди і літературних занять. Однак для більшості населення запозичення римлянами otium graecum не мало інтроспективного, самозаглибленого громадського характеру. Звільнене від почуття моральної відповідальності, воно вимагало тільки зовнішньої, нівельованій оцінки, протилежно пропорційною індивідуально-духовного змісту культури.

Ключові слова: культура, otium, інтелектуальне і видовищне дозвілля, інфраструктура дозвілля, дозвільні практики.

Петрова Ирина Владиславовна, *доктор культурологии, профессор, профессор кафедры ивент-менеджмента и индустрии досуга Киевского национального университета культуры и искусств*

Древнеримский otium как культурная практика и теоретическая рефлексия

Целью исследования является анализ древнеримского досуга как теоретической рефлексии и культурной практики. **Методология** исследования сводится к использованию историко-культурного подхода, позволяющего объединить диахронический и синхронический методы к изучению досуга как полисемантического культурного феномена и культурной практики. **Научная новизна** исследования заключается в выявлении и обосновании условий, повлекших формирование и развитие в античном Риме досуга интеллектуального и досуга зрелищного, досуга созерцательного и досуга активного, досуга как средства саморазвития и досуга как массовой культурной практики. **Выводы.** В республиканском Риме досуг воспринимается как отдых, день, посвященный божеству, духовное наслаждение (Вергилий, Георгики). Со временем система ценностей римлян претерпевает существенные изменения, отражая развитие досуга на двух взаимосвязанных «уровнях»: зрелищном и интеллектуальном. Зрелищный otium сводится к «хлебу и зрелищам», постепенно теряя у римлян способность воспринимать досуг как средство саморазвития, самосовершенствования и культуротворчества. Для представителей римской интел-

© Petrova I., 2020

лигенции досуг является роскошью дружеского общения, интеллектуальной беседы и литературных занятий. Однако для большинства населения заимствования римлянами otium graecum не имело интроспективного, самоуглубленного общественного характера. Освобожденное от чувства моральной ответственности, оно требовало только внешней, нивелированной оценки, противоположно пропорциональной индивидуально-духовному содержанию культуры.

Ключевые слова: культура, otium, интеллектуальное и зрелищное досуга, инфраструктура досуга, досуговые практики.

The topicality of the research. Leisure is an important life-forming component of a modern society, because it reflects the characteristics of social relations, class stratification, the development of productive forces, ideology, religious beliefs and moral norms. In this context, the analysis of the driving forces and sources of the historical and cultural process is extremely important, in particular, the reconstruction of ideas about ancient Roman leisure activity as a cultural practice and a polysemantic cultural phenomenon.

The disclosing of the ancient Roman leisure practices implemented with the involvement of Strabon's geographical descriptions, Ovidius's poetry, Velleius Paterculus, Titus Livius Lucius, Claudius Cassius Dio Cocceianus's historical works, Marcus Valerius Martialis's epigrams, Gaius Cornelius Tacitus's annals, Gaius Suetonius Tranquillus and Plutarch's biographies, in the works which reflect the diversity of the types of cultural practices of the Roman.

About otium intelligent and otium entertaining as the opposition of individual and collective leisure activities there could be read in the Publius Vergilius Maro, Quintus Horatius Flaccus's poems, Gaius Plinius Caecilius Secundus's the Young letters, Gaius Sallustius Crispus' works, numerous laws on luxury. Discussions as for the devaluation of spiritual leisure activity values and the reduction of leisure activity to a state of idleness are analyzed on the basis of Tacitus's works and Gaius Plinius Caecilius Secundus's the Young letters. The analysis of recent researches and publications. Conceptual studies of the ancient leisure activities contain studies of foreign scientists A. Alberto, D. Balsdon and J.P. Vyvian, E.K. Gazda and J.R. Clarke, J.N. Robert, J. Pieper and others. At the same time, the problem of functioning of leisure activity in ancient Rome remains without attention and scientific interest of domestic scientists, in particular, there exists contradiction between expediency on the account of ancient achievements in modern culture of leisure activity that would allow to mobilize historical and cultural experience of an era of the ancient Rome for the enrichment of leisure activity as a cultural phenomenon. This problem is of great importance partly due to the lack of scientific research in theoretical and historical trends.

That's why, the aim of our research is to analyze the ancient Roman leisure activities as a theoretical reflection and cultural practice.

Presentation of basic material. The question of the relationship activa vita and vita completativa in the life of Roman was no argument active life with admitted priority, useful and worthy of a citizen. Therefore, the ideal leisure is, first of all, a day off from work or a day of worshiping the Gods (this is how Virgiliy described the leisure activity of the farmer) [1, 436].

The agrarian basis of the Roman community was decisive in the V-IV centuries BC and the situation has radically changed in the III-II centuries BC: as a result of victorious wars, Rome (III-II cent. BC) reigned throughout the Mediterranean. The expansion of Greek culture undermined the foundations of Roman morality, and the transformations in the content of "otium" changed the relationship between the duties and rights of the Romans. However, along with the awareness of the Romans of their individual values in society, there was spread the pride, hedonism, delicacy and love to luxury. Hellenistic borrowings had a double effect: on the one hand, they changed forever the structure of Roman society, on the other, they opposed to two types of social morality – work and pleasure – two opposite models of education and training [12].

The acquired passion for the variety of pleasures by the Romans was constrained by numerous regulations and laws about luxury, aimed at maintaining the Roman traditions. In general, there were adopted more than forty laws on luxury during the III century BC and the I century AD, which were ineffective, however [5].

The handover from the civil wars of the Republic to the Principate of Augustus changed the very sense of otium: from a private, individual sphere of life to a socially significant one. The destruction of Republican values led to the transformation of traditional forms of leisure activities into mass performances. It is necessary to consider the passion of the people for public entertainment, despite the religious worldview of the Roman, because religion surrounded him during the war and peacetime; its laws were subjected to the soul and body, private and public life, holidays and people's assemblies, meals and court cases. Roman life consisted of favorable (dies fasti) for work and unfavorable (dies nefasti) days for any activity. Holidays were considered unfavorable for work, because they were dedicated to the Gods. Thanks to such "feriae" (days off from work, rest days, days of obligatory leisure activity dedicated to the Gods) and "the Gods are worshipped and this is not an obstacle for everyday affairs" [16, 315]. Holidays were a religious duty of every Roman, a duty which was as serious and important as work.

"Obligatory" leisure activities were dedicated to the Gods in Imperial Rome, there was slightly declared task - to hold power and form public opinion. This affected the number of organized "entertainments". If in the Republican period there were annually arranged national holidays, which lasted in average 109 days (Roman and Plebeian games, games of Ceres, Apollo, Cybela, Flors, the Triumph of Sulla, Saturnalia), dur-

ing the Empire period the number of holidays increased to 175. The social function of religious holidays has also changed: their own sacred significance has decreased, yielding to the value of entertainment.

Important forms of organization of leisure activity were also significant events of public life, which drew to the top of the mass of citizens. So, the opening of the Colosseum folk festival lasted during a hundred days, the end of the second Dacian war the Romans celebrated during 123 days etc. Multi-day celebrations included not only the rituals of worshipping the Gods: Saturnalia, which "grew" from one day in 217 BC to seven days under the reign of Domitianus, were dedicated to worshipping the Gods only at first day, while others were given to "December freedom" (Horace). The diversity of types and the dimensions of the mass entertainment offered by the emperors to the people, reflected in the works by Valeriy Maxim, Lucius Claudius Cassius Dio Cocceianus, Gaius Suetonius Tranquillus, where there are mentioned usual competitions of pair and four chariots, hiking, horseback riding and sea battles; baiting of wild animals and Gladiator competitions [14, 209].

Public attention to circus competitions was attracted by its splendor as well, and the opportunity to demonstrate their wealth and presence of the nobility at the competition, and entertainment and food after the circus, and the opportunity to socialize. And especially was influenced by the circus of changes in the political orientations of Roman citizens. If in the Republican period the Romans took an active part in the political life of the city, in the era of the Empire they lost the right to vote and their political function was nullified. The introduction of four factions in the circus – white, red, blue and green – was intended to create the illusion of political importance of the people. Two fractions (blue – aristocrats, green – people) had clearly defined political differences, while red and blue, creating controversy and excitement in society, supported the privileged strata of the population, the common people. Namely these "political" debates gave circus performances the greatest popularity among Roman performances [7, 277].

The aristocrats of Roman society, drowning in luxury, created a dangerous precedent, forming a social ideal of wealth and the accumulation of life's benefits, without labor, generating in the minds of free citizens a passion for wealth and idleness. In mournful elegies Ovidiy calls: "Look at your accounts for your entertainments and you be will easily convinced, Auguste, much money were spent for your entertainments" [9, p. 204]. The aversion to work was so ingrained among the Roman citizens, most of whom begged without even a roof over their heads, that the ideal life was perceived as a state of inactive bliss, absolutely free from the necessity to satisfy any physical needs and actions. The people, accustomed to entertainments, fun and games, thought of spending time in fun and entertainments, the only possible and justified, "These distractions had become necessary and idleness had developed their taste" [8, 111].

At the same time, the trend to control private life of the Romans, limited in the period of the Republic of Patriarchal dogmas and the suppression of luxury, turned into the Imperial epoch on the monitoring forms of entertainment. Special attention of the authorities was attracted by the associations of leisure activities type: colleges, groups and taverns [16, 132-133]. The government controlled religious activities of its citizens as well, in particular inhibiting (enabling) to implement new Gods into Panthenon. In end, this led to a complete mismatch of folk rituals that existed within the masses and the official religion. The culmination stage of the formation of leisure activity on the level of state policy of the Roman rulers was the deification of the emperors and the spread of religious rituals on them.

The state ideas of the Empire were most fully embodied in the construction of buildings for purely practical purposes, including in the sphere of leisure activity. Hence, the active construction of forums, baths, porticos, gardens, among which the life of the Roman passed, full of a huge number of ceremonies, participation in which was obligatory. Gymnasiums, palaestras, porticos, baths, poultry houses, menageries, this was all "surplus" with the help of which Roman citizens tried to assert their social position in society. The passion for excessive luxury in the days of the Empire has become almost the only sign of the person's belonging to the privileged class. Not surprising is the fact that for a short time, public establishments, and private homes the privileged elite of Roman society evolved into real museums. A new type of Roman was formed a private collector [2, 452]. The expansion of Hellenistic culture, as a result of which ancient Rome was flooded not only with works of art, but also with foreign artists, philosophers, poets, whose activities contributed to the passion of the Romans for artistic works, was a powerful impetus to the development of leisure activity, saturated with aesthetic and intellectual pleasures.

Was it the basis for the development of the real artistic taste of the Romans, which they didn't have before the conquest of Syracuse in 212 BC according to Plutarch's words nothing beautiful, attractive and sophisticated? [11, 396]. The answer to the question is in the formation of a new socio-psychological type of personality – the Roman intellectual. The intellectuals of Rome were United into circulus (lit. – circle), prototypes of modern interest clubs to discuss philosophical, literary problems, issues of political and national importance. The formation of the Roman intelligentsia (Mark Terentius Varron, Publius Cornelius Lentulus, Mark Celius Ruf, Mark Gullius Cicero, Cornelius Nepot, Gaius Valerius Catullus, Lucretius Carus and others) was also influenced by Greek culture: Greek logic transformed Roman thought, and the assimilation of techniques and methods of intellectual activity of the Hellenistic world enriched the Roman elite. However, intellectual maturity, reached the Roman Republic in the last days, contributed not only to the Greek borrowing, but also the interpenetration and synthesis of Roman and Greek cultures.

Modification of the ideal vir bonus demanded a valorous Roman, in addition to purely traditional qualities that are important for an active participant in the life of the civitas - virtus, fortitudo, constantia, fides, pietas, dignitas, gravitas, auctoritas – and also education, specific knowledge, ability to self-improvement, which is partly embodied in new qualities – urbanitas and humanitas. The intellectual elite of the ancient Rome tried to distance themselves from the motley of aristocratic elite of the society with the originality of the life and culture of everyday life that carried out their leisure time in entertainment and idleness.

Thus, Virgiliy created his "Bukoliki" in the conditions of rural solitude, which provided the poet with wise serenity, spiritual and mental peace. The real intellectual, spiritual sweetness, according to Virgiliy, is the result of poetic meditation, intense mental search for the truth of life. The train to calm happiness, peace and freedom of the soul is reflected in Horace's work, who tried to realize his life concept at the Villa presented by the Patron in Sabine. Horace repeatedly complained that the people expected from the performances only entertainment: from comedies to fights, from tragedies to luxurious triumphal processions.

If the city was considered the accumulation of unnecessary worries, the rural life was a refuge from them and the possibility of free otii. After all, the intellectual otium required a special atmosphere corresponding to the lifestyle and the surrounding space. An important emphasis in this discourse was on a decent old age, accompanied by "leisure activity with dignity", pointing not only onto the civilization of society, but also to the high level of aestheticism of everyday life (remember the letters of Pliniy the Young). The philosophy of intellectual feast was opposed by Lukull's feasts of luxurious idlers who were not capable of "high" intellectual games.

The growth of interest in the philosophy of scientific and literary work was reflected in the middle of the I century and has gained popularity in this form of activities including public readings, which contributed the involvement of intellectual activities to a wide readership.

The topicality of the research is to identify and substantiate the conditions that led to the formation and development of intellectual and entertainment activity, contemplative and active leisure activity, leisure activity as a means of self-development and leisure activity as a mass cultural practice in ancient Rome.

Conclusions. The ideology and the system of values of the Roman was determined by patriotism, and the ideal model of the citizen was courageous, persistent, loyal to the state, temperate in the pleasures of a disciplined citizen. The main focus on economic equality formed social psychology, focused on moderation in consumption and everyday life as a norm. It is the working morality of the people frugal and modest, valuing labor, condemning luxury and extravagance. Consequently, the leisure was perceived as a rest from labor, a day dedicated to the worshipping of the God, enjoyment, safe for moral values (Virgiliy, Georgiki).

Due to the conquests in the East and the expansion of Greek culture, the system of values of the Romans underwent significant changes. A new type of person was formed, whose social functions were reduced not only to political activity, performance of military duties and observation of religious rites but, first of, various pleasures. The consequence of the loss of stable moral principles, adapted to the aggressive policy, was the cult of pleasure and prestige, which was clearly manifested in the transformation of the content of leisure activity.

The coexistence of particularism and universalism was typical for many spheres of spiritual life, the contradictions between official ideology and reality, the discord between the individual and the state, rights and duties, collectivism and individualism, the spirit of self-sacrifice and the thirst for pleasure led to the functioning and development of leisure activity in two interrelated "spheres": entertainment and intellectual. The performance is not just a mass action, it is the main collective pleasure to which the subjects had the right, it is the only luxury available to the poor. Hence, reducing the content of leisure to "bread and entertainment", "money and pleasure", the gradual loss of the majority of the ability to perceive leisure activity as a means of self-development, self-improvement and cultural creativity.

For the representatives of the Roman intelligentsia it was typical to have high level of education, mastering the complex intellectual work, and most importantly – self-realization in the intellectual sphere of activity - intellectual otium. However, for the majority of the population, the Roman borrowing of otium graecum did not have an introspective, self-absorbed social character, freed from a sense of moral responsibility, it required only an external, leveled assessment, contrary to the individual-spiritual content of culture.

References

1. Vergiliy. (1968) Georgiki. Antichna literatura: khrestomatiya. (O. Biletskiy, Ed.). Kyiv: Radyanska Shkola, pp. 433-437 [in Ukrainian].
2. Vergiliy. (1968) Yeneïda. Antichna literatura: khrestomatiya (O. Biletskiy, Ed.). Kyiv: Radyanska Shkola, pp. 437-458 [in Ukrainian].
3. Goratsiy. (1982). Tvori. (A. Sodomori, Trans). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
4. Kassiy Dion Kokkeyyan. (2013). Istoriya kesarey. Knigi LVII-LXIII «Istorii rimlyan» (V. N. Talakha & S. A. Kuprienko, Ed.). Kyiv: Vidavets Kuprієnko S. A. [in Ukrainian].
5. Kvashnin, V. A. (2006). Zakony o roskoshi v Drevnem Rime epokhi Punicheskikh voyn. Vologda : Rus. [in Russian].
6. Nemirovskiy, A. (Eds.). (1995). Malye rimskie istoriki. Velley Paterkul. Rimskaya istoriya. Anney Flor. Dve knigi Rimskikh voyn. Lutsiy Ampeliy. Pamyatnaya knizhitsa. M.: Ladomir [in Russian].
7. Martsial (2000). Epigrammy. (F. Petrovskiy, Trans). Kharkov: Folio ; Moscow: AST [in Russian].

8. Monteske, Sh. (1955). Izbrannye proizvedeniya. M. P. Baskina (Ed.). Moscow: Gospolitizdat [in Russian].
9. Ovidiy, P.N. (1999). Lyubovni elegiï. Mistetstvo kokhannya. Skorbotni elegiï (A. Sodomora, Trans.). Kyiv: Osnovi [in Ukrainian].
10. Pliniy, Ml. (1950). Pisma Pliniya Mladshego. (A. Dovatur, Trans). Moscow-Leningrad: Nauka [in Russian].
11. Plutarkh, M. (1961). Sravnitelnye zhizneopisaniya. (M. Grabar-Passek, ed.). Moscow: Akademiya nauk SSSR, pp. 382-407 [in Russian].
12. Rober Zh.-N. (2004). Rozhdenie roskoshi: Drevniy Rim v pogone za moody. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
13. Svetoniy. (1993). Bozhestvennyy Tit. Zhizn dvenadtsati tsezarey. (M. Gasparov, Trans). Moscow: Nauka, pp. 202-207 [in Russian].
14. Svetoniy. (1993). Domitsian. Zhizn dvenadtsati tsezarey. (M. Gasparov, Trans). Moscow: Nauka, pp. 208-219 [in Russian].
15. Svetoniy. (1993). Tiberiy. Zhizn dvenadtsati tsezarey. (M. Gasparov, Trans). Moscow: Nauka, pp. 74-100 [in Russian].
16. Tatsit, P. K. (2001). Annaly; Malye proizvedeniya. Istoriya [per. s lat.]. Moscow: AST; Ladomir [in Russian].
17. Balsdon, D., & Vyvian, J.P. (2002). Life and leisure in ancient Rome. Phoenix [in English].
18. Gazda, E. K., & Clarke, J.R. (2016). Leisure and Luxury in the Age of Nero: The Villas of Oplontis Near Pompeii. Kelsey Museum Publication [in English].
19. Papakonstantinou, Z. (2019). Work and Leisure. A Cultural History of Work in Antiquity. London: Bloomsbury Academic. Retrieved from http: //www.academia.edu/37801972/_Work_and_Leisure_in_E._Lytle_ed._A_Cultural_History_of_Work_in_Antiquity_London_Bloomsbury_Academic_2019 [in English].
20. Pieper, J. (2010). Leisure the Basis of Culture. Hardcover-Black & White [in English].

Література

1. Вергілій. Георгіки. Антична література : хрестоматія / [упоряд. О. І. Білецький]. 2-ге вид. Київ: Рад. школа, 1968. С. 433-437.
2. Вергілій. Енеїда. Антична література : хрестоматія / [упоряд. О. І. Білецький]. 2-ге вид. Київ: Рад. школа, 1968. С. 437-458.
3. Горацій. Твори; [пер. з лат. А. Содомори]. Київ: Дніпро, 1982. 254 с.
4. Кассий Дион Коккейян. История кесарей. Книги LVII-LXIII «Истории римлян» / предисл., перевод, комментарии В. Н. Талаха ; под ред. В. Н. Талаха и С. А. Куприенко. Київ: Видавець Купрієнко С. А., 2013. 239 с.
5. Квашнин В. А. Законы о роскоши в Древнем Риме эпохи Пунических войн. Монография. Вологда : Русь, 2006. 160 с.
6. Малые римские историки. Веллей Патеркул. Римская история. Анней Флор. Две книги Римских войн. Луций Ампелий. Памятная книжица / изд. подгот. А. Немировским ; пер. с лат. Москва: Ладомир, 1995. 387 с.
7. Марциал. Эпиграммы / пер. Ф. Петровского. Х. : Фолио ; Москва: АСТ, 2000. 448 с.
8. Монтескье Ш. Избранные произведения / общ. ред. и вступ. ст. М. П. Баскина ; примеч. Р. С. Минлдиной ; АН СССР, Ин-т философии. Москва: Госполитиздат, 1955. 799 с.
9. Овідій. Любовні елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії / пер. А. Содомори. Київ: Основи, 1999. 299 с.
10. Плиний Младший. Письма Плиния Младшего / пер. А. И. Доватур. Москва-Ленінград: Наука, 1950. 577 с.
11. Плутарх. Марцелл. Сравнительные жизнеописания / Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. Москва: Академия наук СССР, 1961. С. 382-407.
12. Робер Ж.-Н. Рождение роскоши: Древний Рим в погоне за модой / пер. с франц. Москва: Новое литературное обозрение, 2004. 400 с.
13. Светоний. Божественный Тит. Жизнь двенадцати цезарей. Москва: Наука, 1993. С. 202-207.
14. Светоний. Домициан. Жизнь двенадцати цезарей. Москва: Наука, 1993. С. 208-219.
15. Светоний. Тиберий. Жизнь двенадцати цезарей. Москва: Наука, 1993. С. 74-100.
16. Тацит П. К. Анналы; Малые произведения. История / [пер. с лат.] Москва: АСТ ; Ладомир, 2001. 986 с.
17. Balsdon D., Vyvian J.P. Life and leisure in ancient Rome. Phoenix, 2002. 463 c.
18. Gazda E. K., Clarke J.R. Leisure and Luxury in the Age of Nero: The Villas of Oplontis Near Pompeii. Kelsey Museum Publication, 2016. 288 p.
19. Papakonstantinou Z. Work and Leisure // A Cultural History of Work in Antiquity. London: Bloomsbury Academic, 2019. URL: https://www.academia.edu/37801972/_Work_and_Leisure_in_E._Lytle_ed._A_Cultural_History_of_Work_in_Antiquity_London_Bloomsbury_Academic_2019.
20. Pieper J. Leisure the Basis of Culture. Hardcover-Black & White, 2010. 158 p.

Стаття надійшла до редакції 02.12.2019 р.
Прийнято до публікації 27.12.2019 р.

УДК 7.072.5:011.82](477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196556

Шман Світлана Юріївна
кандидат культурології,
головний спеціаліст відділу з питань
переміщення культурних цінностей
Міністерства культури України
ORCID 0000-0002-6658-1288
cv_mku@ukr.net

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ЕКСПЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ

Мета статті. Розкрити методичні засади функціонування експертизи у галузі культури і мистецтва, систематизувати та проаналізувати різні галузеві напрямки цих досліджень. Уточнення мети та змісту поняття «експертизи культурних цінностей» з урахуванням специфіки її завдань та методів таких досліджень. Виділено проблеми розвитку вітчизняної експертної діяльності у галузі культури та мистецтва. **Методи** дослідження. Для досягнення мети були використані аналітичний, історичний, гносеологічно-аксіологічний та метод теоретичного узагальнення з метою конкретизування проблеми експертної діяльності. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у необхідності формулювання основних методологічних засад вивчення творів мистецтва як складової збереження та вивчення матеріальної і духовної спадщини; простежено мету, завдання та функції експертних досліджень творів мистецтва; осмислення принципів та методів дослідження культурних цінностей, під час проведення мистецтвознавчої, судової, товарознавчої, державної експертиз. **Висновки.** На сьогодні до дослідження культурних цінностей активно залучаються експерти за різними напрямками та галузями діяльності, що зумовило появу та формування потужної вітчизняної школи експертизи в сфері культури. Для того, щоб зрозуміти місце експертизи у системі захисту та популяризації культурних цінностей необхідно уточнити та систематизувати існуючі базові поняття, що стосуються предметів культури.

Ключові слова: загальна характеристика експертних систем, експертиза та її мета, експертиза культурних цінностей та її основні завдання.

***Шман Светлана Юрьевна**, кандидат культурологии, главный специалист отдела по вопросам перемещения культурных ценностей Министерства культуры Украины*

Методологические основы экспертной деятельности в Украине

Цель статьи. Раскрыть методические основы функционирования экспертизы в области культуры и искусства, систематизировать и проанализировать различные отраслевые направления этих исследований. Уточнение цели и содержания понятия «экспертизы культурных ценностей» с учетом специфики ее задач и методов таких исследований. Выделены проблемы развития отечественной экспертной деятельности в области культуры и искусства. **Методы** исследования. Для достижения цели были использованы аналитический, исторический, гносеологически-аксиологический и метод теоретического обобщения с целью конкретизування проблемы экспертной деятельности. **Научная новизна** исследования заключается в необходимости формулировки основных методологических основ изучения произведений искусства как составляющей сохранения и изучения материального и духовного наследия; прослежена цель, задачи и функции экспертных исследований произведений искусства; осмысления принципов и методов исследования культурных ценностей, при проведении искусствоведческой, судебной, товароведческой, государственной экспертизы. **Выводы.** На сегодня к исследованию культурных ценностей активно привлекаются эксперты по разным направлениям и отраслям деятельности, что обусловило появление и формирование отечественной школы экспертизы в области культуры. Для того, чтобы понять место экспертизы в системе защиты и популяризации культурных ценностей необходимо уточнить и систематизировать существующие базовые понятия, касающиеся предметов культуры.

Ключевые слова: Общая характеристика экспертных систем, экспертиза и ее цель, экспертиза культурных ценностей и ее основные задачи.

***Shman Svitlana,** candidate of cultural studies, chief specialist of the Department for the Transfer of Cultural Property of the Ministry of Culture of Ukraine)*

Methodological principles of expert activity in Ukraine

The purpose of the article. To reveal the methodological principles of the functioning of the examination in the field of culture and art, to systematize and analyze the various branches of these studies. Clarification of the purpose and content of the concept of "examination of cultural values", taking into account the specifics of its tasks and methods of such research. The problems of the development of domestic expert activity in the field of culture and art are highlighted. **Methodology.** In order to achieve the goal, analytical, historical, epistemological-axiological and method of theoretical generalization were used to specify the problem of expert activity. **The scientific novelty** of the results obtained is the need to formulate the main methodological foundations for the study of works of art as a component of preservation and study of material and spiritual heritage; trace the purpose, tasks, and functions of expert studies of works of art; understanding of the principles and methods of studying cultural values, while conducting art criticism, judicial, commodity research, and state expertise. **Conclusions.** State, legal, commodity research of works of art, bringing together different experts, gives rise to a special reality, fixed by the concept of "expert activity". The methodological principles of expertise in the field of culture and the arts are considered as a general expert system, where the formulation of the purpose of the research and the specification of the tasks determine the principles and methods of work of the expert with similar objects of research. Nowadays, experts in various fields and fields of activity are actively involved in the study of cultural values, which led to the emergence and formation of a powerful national school of culture expertise. In order to under-

© Шман С. Ю., 2020

stand the place of expertise in the system of protection and popularization of cultural property, it is necessary to clarify and systematize existing basic concepts concerning cultural objects.

Key words: general characteristic of expert systems, examination and its purpose, examination of cultural values and its main tasks.

Актуальність теми дослідження. Експертна діяльність на даний час є динамічною та впливовою формою дослідження творів мистецтва. З одного боку можна вважати, що вона вже є досить сформованою як вид наукової практики, як творча лабораторія, покликана вирішувати складні проблеми «споживання» культурного продукту. З іншого боку, особливості експертних досліджень творів культури та мистецтва в контексті порівняльно-правового методу не має теоретичної бази.

Мета дослідження. Розкрити методичні засади функціонування експертизи у галузі культури і мистецтва, систематизувати та проаналізувати різні галузеві напрямки цих досліджень. Розгляд та уточнення актуальних питань методичного забезпечення експертної діяльності творів мистецтва передбачає розв'язання таких завдань:

- виявити основні риси експертної діяльності культурних цінностей;
- охарактеризувати окремі галузеві форми дослідження культурних цінностей;
- виокремити та розкрити набір основних понять і наукових методів що використовуються під час проведення експертизи культурних цінностей.

Розв'язання перелічених завдань необхідно розпочати із з'ясування теоретичних положень, розкриття особливостей методологічних підходів до дослідження культурних цінностей, визначення наукового інструментарію, уточнення базових понять та узагальнення існуючих методичних підходів, що будуть використані під час розкриття запропонованої теми.

Необхідність аналізу теоретико-методичних питань експертизи в галузі культури та мистецтв як автономної системи з функціями збирання, накопичення, дослідження та надання рекомендацій щодо використання культурних цінностей може бути розглянута як експертна система.

Відтак постає завдання використання узагальнюючого поняття експертні системи з метою вирішення науково-теоретичних завдань порівняння та встановлення відмінностей різних галузевих експертних досліджень творів культури та мистецтва.

Справедливим є зауваження, згідно з якими більшість дослідників вважають, що основною характерною рисою експертних систем є наявність спеціальних знань у експертів, які є "незагальновідомими, незагальнодоступними, що не мають масового поширення, знань, які використовуються обмеженим колом фахівців". Фахівець-експерт повинен володіти не тільки спеціальними знаннями, а й практичним досвідом та відповідними професійними навичками.

Незважаючи на різноманітність уявлень про експертну діяльність, її загальною рисою є те, що експертна діяльність використовує евристичні (приблизні) методи дослідження, що протікають у ході набуття практичних навичок, з метою встановлення значення об'єктів дослідження. Якість експертних систем забезпечується їх здатністю міркувати.

Експертна система – це певна модель, сутність якої визначається дослідженням предметів культури та формуванням цілей і завдань, формуванням методів та засобів у процесі проведення ідентифікації, експертизи, атрибуції тощо.

Експертну систему дослідження предметів культури та мистецтва об'єднують поняття: «експертиза», «експерт», «експертиза культурних цінностей», «мета експертизи культурних цінностей», «завдання експертизи».

Аналіз досліджень і публікацій. Термін «експертиза» вживається з 70 років XIX століття та з'являється у відомому «Тлумачному словнику» В. Даля та С. Ожегова як «розгляд будь-якого питання експертами для надання висновку».

У «Словнику-довіднику музейного працівника» О. Овчарової, Р. Яушевої-Омельянчик та Л. Сургай, термін «експертиза» пояснюється як «розгляд і дослідження, перевірка якості, справжності, цінності твору, його атрибуції, опису, визначення необхідності реставрування або реплікації. Виконується експертом чи експертною комісією» [с. 7, 8].

З точки зору формування експертних знань О. Россинська пропонує під терміном «експертиза» розуміти систему теоретичних знань і практичних навичок в галузі конкретної науки та техніки, мистецтва та ремесла, які здобувають шляхом проходження спеціальної підготовки або набуттям професійного досвіду у процесі експертного дослідження.

Значний інтерес представляють публікації А. Косолапова, який вважає, що «експертиза − це високопрофесійні знання в будь-якій науці, набуті з відповідного досвіду роботи і спеціальної освіти; високопрофесійна атрибуція − одночасно і мистецтвознавча експертиза, тобто ці поняття є синонімічними».

Експертиза є складовою та активно використовується в інших підсистемах: арт-ринку і менеджменту культури. Дослідники М. Красілін, В. Іванов і Ю. Халтурін включають це поняття до структури антикварного ринку, визначаючи її як «вид діяльності, спрямованої на виявлення відповідності твору мистецтва за допомогою даних, які надав замовник». Подібне тлумачення поняття зустрічаємо в статті І. Горіна «Про основні принципи організації експертизи творів мистецтва». На його думку,

експертиза, як поняття, передбачає широкий погляди на витвір мистецтва, включаючи його цінність з історичної, художньої і музейної точок зору. Вона, таким чином виходить за рамки мистецтвознавчої проблематики, визначаючи цінність витвору, або може брати участь у ціноутворенні.

В. Сіверс стверджує, що «експертиза» – це специфічна діяльність, пов’язана з науково-обґрунтованим визначенням рівня значущості об’єктів дослідження. З точки зору філософського аналізу вона знаходиться у площині перетину матеріально-предметної, психологічної і соціальної сфер. Проблеми, пов’язані з експертизою, в тому числі культурних цінностей, набули значного розвитку на початку XXI ст., в тому числі в сфері мистецтвознавчої експертизи (Ю. Вакуленко, О. Живкова, О. Калашникова, О. Рижова, Ю. Романенкова), судової та криміналістичної експертиз (О. Ейсман, Ю. Корухов, З. Соколовський, В. Шиканов), науково-технічної та товарознавчої експертиз (В. Архіпова, В. Індутний, С. Пузенко, С. Шкляр, Е. Чернявська), тощо.

У мистецтвознавчій, юридичній, культурологічній літературах тематика «експертної діяльності» позначається як окремі галузеві напрямки дослідження предметів культури, що спрямовані на вирішення різних завдань стосовно таких предметів. В останні роки значного розвитку набули також наукові дослідження проблеми фінансово-економічного обґрунтування оцінки та ринку культурних цінностей.

У зв’язку з цим, необхідно більш чітко розмежувати та визначити цілі та завдання вищезгаданих напрямків експертної діяльності, розглянути їх відносно автономної однієї від одної. В той же час, знайти спільне, що пов’язує ці галузеві напрями експертної діяльності, а з іншого, – в їх поєднанні виявити залежність кожної з них, яка і пояснить функціонально-смисловий взаємозв’язок цих категорій.

Виклад основного матеріалу. Точкою відліку будуть культурні цінності. Саме їх дослідження, що об’єднує процес зібрання, аналізу, перевірки матеріалів пов’язаних з предметами культури, робить необхідним та логічним використання категорії «діяльність». По-друге, актуалізує та прояснює категорію «експертного», бо експертиза є видом наукової діяльності спрямованою на отримання нової інформації, об’єктивних знань (доказів) стосовно встановлення значення, походження, автентичності культурних цінностей тощо.

Наприклад, мистецтвознавча експертиза передбачає встановлення часопросторових параметрів твору. Важливими методами визначаючим порядок проведення мистецтвознавчої експертизи є образно-стилістичний аналіз творів, що дозволяє виявити індивідуальні ознаки об’єкту експертизи за допомогою понять «жанр», «композиція», «ритм», «кольори й колорит», тощо. Відповідність твору вимогам того, чи іншого стилю – один з важливих елементів мистецтвознавчої експертизи культурних цінностей.

Величезну роль відіграють також практичні знання експертів, які мають можливість досліджувати твори різних епох. Важливе місце в експертній діяльності займає категорія «історичний стиль». У зв’язку з тим, що кожний світовий художній стиль диктує характер матеріалу, техніку виготовлення, геометричну форму, декор, колорит виробів образотворчого або декоративно-ужиткового мистецтва. Крім того, експерти-мистецтвознавці під час своєї роботі часто звертаються до наукової та довідкової літератури: монографій, альбомів, довідників, каталогів тощо. Джерелознавчий аспект, відомості про автора або власника, значно полегшує роботу експерта. Біографічні дані допомагають уточнити час створення об’єкта експертизи, розширити інформаційні можливості, прослідити зв'язок з конкретним середовищем чи подією, що особливо важливо для меморіальних пам’яток. Такі дані експерт може знайти в письмових, архівних, музейних документах або зображальних джерелах.

Саме порівняльно-історичний метод дозволяє виявити аналогічні дані стосовно написів, підписів, клейм, інших позначок, які також допомагають з’ясувати чи підтвердити місце та час створення, автора чи власника об’єкта експертизи, оскільки кожна культурно-історична епоха створює власну систему просторово-часових координат культури.

Аналітичний метод дозволяє експерту сформувати висновок про оригінальність твору, його авторство, датування, місце створення та інші особливості.

Успішність експертної діяльності в галузі культури багато в чому залежить від ступеня оволодіння спеціальними знаннями у галузі культури та мистецтв, зміст якої залежить від компетентного аналізу конкретного предмету культури, що складається зі стильового аналізу, вивчення джерельної бази та техніко-технологічного аналізу, на підставі отриманих об’єктивних даних експерт формулює висновок стосовно об’єкта дослідження.

Окремим напрямком в межах мистецтвознавчої експертизи є державна експертиза культурних цінностей, яка поділяється за видами на: попередню, первинну, повторну, додаткову та контрольну; за ступенем складності на: просту (не потребує вивчення додаткової спеціалізованої літератури /аукціонні каталоги, монографії, енциклопедії, довідники, архівні матеріали/, поглибленого фізико-хімічного аналізу з використанням спеціальних технологій) та складну (передбачає вивчення додаткової спеціалізованої літератури /аукціонні каталоги, монографії, енциклопедії, довідники, архівні матеріали та/або поглибленого фізико-хімічного аналізу з використанням спеціальних технологій. Мета проведення державної експертизи культурних цінностей - встановлення належності чи неналежності об'єкта експертизи до культурних цінностей або надання рекомендацій щодо можливості вивезення

(тимчасового вивезення) культурних цінностей з території України для подальшого оформлення свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення) культурних цінностей з території України.

Чинним законодавством визначені підстави та умови проведення державної експертизи. Загальні питання функціонування експертизи відображають нормативно-правові документи де термін «експерт» вживається відносно особи, яка проводить експертне дослідження та яка повинна мати відповідні спеціальні знання і вміння, бути компетентним в конкретній галузі. Експерт − висококваліфікований спеціаліст, залучений до процесу прийняття відповідального рішення.

Відповідно до абзацу сьомого пункту 2 Порядку проведення державної експертизи культурних цінностей, затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 26 серпня 2003 р. № 1343 (далі - Порядок), державну експертизу культурних цінностей здійснює експерт – працівник державного сховища культурних цінностей, музею, бібліотеки, реставраційної або науково-дослідної організації, архівної установи, інший фахівець, який має високу кваліфікацію спеціальні знання і безпосередньо проводить мистецтвознавчу експертизу та несе персональну відповідальність (адміністративну та кримінальну) за достовірність і повноту аналізу, обґрунтованість рекомендацій.

На підставі пункту 8 Порядку, державні експерти культурних цінностей визначають оцінну вартість предметів культури. Встановлення оцінної вартості здійснюється згідно з Інструкцією про порядок визначення оціночної та страхової вартості пам'яток Музейного фонду України, затвердженого наказом Міністерства культури і мистецтв України від 13 липня 1998 р. № 325, зареєстрованого у Міністерстві юстиції України 6 серпня 1998 р. за № 496/2936. Визначення оцінної вартості предметів культури не має нічого спільного з процедурою оцінки майна.

Крім цього, на сьогодні державну експертизу культурних цінностей здійснюють установи, що визначені Переліком державних установ, закладів культури, інших організацій, яким надається право проведення державної експертизи культурних цінностей, затвердженим наказом Міністерства культури України від 31 березня 2017 р. № 267 (із змінами, внесеними наказом Міністерства культури України від 06 жовтня 2017 р. № 1006), зареєстрованим у Міністерстві юстиції України 24 квітня 2017 р. за № 529/30397. Зазначений наказ розміщено на офіційному сайті Мінкультури за посиланням: http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?art_id=245247989

Судова експертиза є самостійною формою здобуття нових і уточнення (перевірки) наявних речових доказів в кримінальному, цивільному і арбітражному процесі. «Об'єкт судової експертизи – матеріальні (матеріалізовані) джерела інформації (предмети, утворення тощо), що досліджуються (пізнаються) експертом на основі застосування спеціальних знань, у межах предмета експертного дослідження певними методами та засобами з метою вирішення завдань (питань), поставлених уповноваженою особою (органом)» [1]. Об'єктами судової експертизи можуть бути речові матеріали, в тому числі колекції холодної та вогнепальної зброї, предмети культури тощо.

Мета проведення судової експертизи полягає в ідентифікації та аналізі матеріальних об'єктів експертизи (речових доказів), з метою встановлення фактичних даних, що мають значення для правильного провадження справи.

Науковці-правознавці пропонують різні підходи до класифікації судової експертизи, в тому числі поділяти її на: криміналістичну, інженерно-технічну, екологічну, товарознавчу, мистецтвознавчу, експертизу у сфері інтелектуальної власності, психіатричну та деякі інші. Судова експертиза поділяється на: первинну та повторну (повторні призначаються у разі необґрунтованості висновку експерта в результаті первинної експертизи або у разі сумніву в правильності його висновку); основну та додаткову (додаткова експертиза призначається, якщо експертиза визнана неповною або недостатньо зрозумілою); одноосібну та комісійну (перші проводяться одним експертом, другі — групою експертів); однорідну та комплексну (однорідною є експертиза, при проведенні якої використовуються знання у одній галузі науки. При виконанні комплексної експертизи використовуються спеціальні знання різних наук).

Відповідно до базового Закону України у сфері науки «Про наукову та науково-технічну діяльність» визначено, що «наукова та науково-технічна експертиза проводиться з метою дослідження, перевірки, аналізу та оцінки науково-технічного рівня об'єктів експертизи і підготовка обґрунтованих висновків для прийняття рішень щодо таких об'єктів» [2]. Напрямками науково-технічної експертизи вважаються: «науково-технічні програми і окремі розробки, спрямовані на реалізацію пріоритетних шляхів розвитку науки і техніки; забезпечення проведення найважливіших прикладних науково-технічних розробок, які виконуються за державним замовленням; проекти, що виконуються в межах міжнародного науково-технічного співробітництва; підтримка фундаментальних наукових досліджень за грантами Державного фонду фундаментальних досліджень та інших державних фондів, створених з метою підтримки наукової та науково-технічної діяльності; розроблення наукових засад державної політики у відповідних сферах, проведення наукової експертизи проектів нормативно-правових актів, державних програм; розвиток матеріально-технічної бази наукової та науково-технічної діяльності» [2].

Вищезгаданий Закон України визначає загальні основи і принципи регулювання суспільних відносин у галузі організації і проведення наукової та науково-технічної експертизи, що проводиться з метою забезпечення наукового обґрунтування структури і змісту пріоритетних напрямів розвитку науки і техніки, наукових, науково-технічних, соціально-економічних, екологічних програм і проектів, визна-

чення напрямів науково-технічної діяльності, аналізу та оцінки ефективності використання науково-технічного потенціалу, результатів досліджень.

Серед наукових праць неабияке місце посідають дослідження, які приділяють набагато більшу увагу фінансово-економічному аспекту діяльності з експертизи культурних цінностей. Товарознавча експертиза спрямована на визначення: вартості товарної продукції, належності товарів до класифікаційних категорій, які прийняті у виробничо-торговельній сфері, встановлення змін показників якості товарної продукції, встановлення способу виробництва товарної продукції: промисловий чи саморобний, підприємства-виробника, країни-виробника, визначення відповідності пакування і транспортування, умов і термінів зберігання товарної продукції до вимог чинних правил.

На практиці розрізняють деякі види товарознавчої експертизи: основна (первинна), що призначається згідно з заявою замовника; додаткова –призначається у випадку, коли висновок основної (первинної) експертизи не має вичерпної відповіді на питання, поставлені перед експертом; повторна проводиться у разі виявлення порушення вимог проведення первинної експертизи або за наявності обґрунтованих претензій заявника до висновку первинної експертизи. Проведення повторної експертизи доручається іншому експерту (групі експертів); контрольна проводиться для перевірки висновків первинної експертизи за ініціативою суб'єктів експертизи, зацікавлених у спростуванні окремих положень, частин або вцілому висновків раніше проведених експертиз.

Наукова новизна. Незважаючи на різноманітність уявлень про експертну діяльність вона розглядається як:

- спеціальна галузь знань, що використовується для максимізації ефективності дослідження, зміцнення її цілісності, підвищення її продуктивності і мотивації;

- формування експертних умінь, що розглядається як підсумок внутрішніх процесів, що протікають у ході набуття практичних навичок, з метою встановлення істини.

Суб’єктом експертного дослідження предметів культури виступає його безпосередній виконавець, особа – спеціаліст, яка володіє спеціальними знаннями в галузі культури і мистецтва. У даному випадку «експертиза» вказує на суб’єкт діяльності, а «культурні цінності» – на сферу його активності. В якості суб’єктів експертної діяльності може розглядатись група або заклад/організація, що вирішують завдання, наприклад:

– встановлення «справжності» твору або достовірність об’єкта експертизи;

– віднесення об’єкта експертизи до відповідної категорії культурних цінностей;

– уточнення даних щодо походження об’єкта експертизи, приналежність до тієї або іншої школи, кола майстрів, авторство;

– здійснення атрибуційного опису предмета (час створення, матеріал, техніка, розміри/вага, вказання знаків та позначок, тощо);

– з’ясування питань стану збереження об’єктів експертизи;

– зазначення орієнтовної вартості об’єкта експертизи.

Окремо потрібно підкреслити, що для вирішення експертних завдань установи (організації, заклади) повинні мати необхідну наукову базу (оригінальні так званні «еталонні» предмети для порівняння, фахову літературу, тощо) для проведення експертизи культурних цінностей за певною категорією.

При цьому специфіка проведення усіх галузевих експертних досліджень предметів культури передбачає використання базових методів вивчення таких об’єктів, а саме стильового, джерелознавчого та техніко-технологічного підходів. У своїй цілісності вони формують розуміння значущості предметів культури в історії людства, котрі на різних етапах сприяли збереженню певних національних традицій.

У процесі своєї діяльності з експерти розв’язують професійні проблеми з використанням аналогічних даних. Більш того, експертні знання репрезентуються як оціночне судження про якісний стан предметів дослідження. Оціночні судження експерта базуються на системі зв’язків між зовнішніми якостями та історичним контекстом таких об’єктів.

Тобто експертиза − це фактично «маленьке наукове дослідження» висновок якої відображає цінність твору мистецтва для суспільства, на основі особистих знань та професіоналізму фахівця.

Висновки. Аналіз сфери проведення експертизи культурних цінностей продемонстрував, що дослідження різних видів експертних досліджень творів культури та мистецтва достатньо актуальне. Сучасний етап розвитку сфери культури і мистецтв, як ринкового інструменту, виявив необхідність дослідження цієї проблеми в контексті порівняльно-правового методу аналізу кореляцій пріоритетів проведення експертизи, оскільки висновки мистецтвознавчої, судової, товарознавчої, державної експертизи можуть істотно відрізнятися, оскільки мають різну мету та завдання.

Отже, мистецтвознавчі, державні, юридичні, товарознавчі дослідження творів мистецтва, що об’єднують різних експертів, породжує особливу реальність, що фіксується поняттям «експертна діяльність».

Розглянуто методичні засади експертизи в галузі культури і мистецтв як загальну експертну систему, де формулювання мети дослідження та конкретизація завдань визначають принципи та методи роботи експерта з аналогічними об’єктами дослідження.

Культурні цінності або твори мистецтва є особливими феноменами, що мають інформативно-знаковий характер і є наслідком безперервного процесу виникнення одних значень та втрати інших. Саме за допомогою аналізу отриманих даних стильового, джерелознавчого та техніко-технологічного методів та роботи з еталонними зразками експерт готує висновок за типовими ознаками та оформлює висновки відповідно до поставленої мети та завдань.

Література

1. Про судову експертизу : Закон України від 24 лютого 1994 року № 4038-XII. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4038-12 (дата звернення 18.06.2019).
2. Про наукову і науково-технічну експертизу : Закон України від 10 лютого 1995 року № 51/95–ВР. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/51/95-вр (дата звернення 18.06.2019).
3. Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей : Закон України від 12 вересня 1999 року № 1068-XIY. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14 (дата звернення 18.06.2019).
4. Архіпов В. В. Методика визначення вартості рухомих речей, що становлять культурну цінність : посібник. Київ : АФО, 2005. 33 с.
5. Калашнікова О. Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей : підручник. Київ : Знання, 2006. 479 с.
6. Ляшко А. А. Товароведение и экспертиза культтоваров. Товары для эстетического и интеллектуального развития : Учебное пособие. Москва : Издательско-торговая корпорация «Дашков и К°», 2007. 298 с.
7. Методичні засади експертного дослідження культурних цінностей : навчально-методичний посібник. Київ : НАКККіМ, 2010. 128 с.
8. Овчарова О. В., Яушева-Омельянчик Р. М., Сургай Л. С. Словник-довідник музейного працівника : довідкове видання. Київ : Кий, 2013. 461 с.
9. Оцінка культурних цінностей / Індутний В. В., Чернявська Е. В., Шкляр С. М., Платонов С. М. та ін. Київ : ТОВ «АЯКС ПРІНТ», 2006. 608 с.
10. Эйсман А. А. Заключение эксперта (структура и научное обоснование) : Учебное пособие. Москва : Юрид. лит., 1967. 152 с..

References

1. Law of Ukraine On Forensic Examination: Adopted on (1994, February 24. № 4038-XII). Bulletin of the Verkhovna Rada of Ukraine. Parlami. vyd-vo [in Ukrainian].
2. Law of Ukraine On Export, Import and Return of Cultural Property: Adopted (1999, September 12. № 1068-XIY). Bulletin of the Vidomosti Verkxovnoyi Rany of Ukraine. Parlam. vyd-vo [in Ukrainian].
3. Law of Ukraine On Scientific and Technical and Technical Expertise: Adopted (1995, February 10, № 51/95-BP). Bulletin of the Verkhovna Rada of Ukraine. Parlami. vyd-vo, [in Ukrainian].
4. Arkhipov V.V. (2005). Method of determination of the cost of moving things of cultural value. Kyiv: AFO,. - 33 [in Ukrainian].
5. Kalashnikova O. L. (2006). Fundamentals of Art Study Examination and Valuation of Cultural Values Kyiv: Knowledge, 479 [in Ukrainian].
6. Lyashko A.A. (2007). Commodity and expert examination of cultural goods. Products for aesthetic and intellectual development. Moscow: Publishing and Trade Corporation "Dashkov & Co". 298 [in Russian].
7. Bitaev V.A., Shulgina V.D., Shman S. Yu. (2010). Methodological Principles of Expert Investigation of Cultural Values. Kyiv: NAKKKiM, 128 [in Ukrainian].
8. Ovcharova O.V., Yausheva-Omelyanchik R. M., Sugary L. S. (2013). Dictionary-Directory of Museum Worker. - Kyiv: Kiy, 461 [in Ukrainian].
9. Indutny V.V., Chernyavskaya E.V., Shklyar S.M., Platonov S.M. (2006). Evaluation of cultural values. Kyiv: AJAKS PRINT LLC, 608 [in Ukrainian].
10. Eysman A.A. (1967). Conclusion of the expert (structure and scientific substantiation). Moscow: Yurid. Lit, 152 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 26.09.2019 р.
Прийнято до публікації 25.10.2019 р.

Мистецтвознавство

УДК 785.071.021.42
DOI:https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196557

Єргієв Іван Дмитрович
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової,
Народний артист України
ORCID 0000 0001 8623 2010
yergiyev.akk@gmail.com

ФЕНОМЕН АВТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПОСТНЕОКЛАСИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА (діалектично-творча колізія «автор–артист»)

Мета статті – дослідити одну з найважливіших проблем теорії та естетики музики – авторсько-виконавську творчість як процес і результат двох різних видів діяльності, співвіднесеності авторської заданості і авторсько-виконавської ініціативи в якості артистичної інтерпретації власного твору. **Методологія** дослідження будується на міждисциплінарних підходах, оскільки у вивченні та конституюванні авторської музичної творчості як феномена сучасної культури виникають численні питання, що охоплюють широкі обрії культурно-мистецького поля. Використовуються класичні, дієві для музикознавчого дослідження методи: аналітичний, аудіо-візуальний, компаративний, ін. **Наукова новизна** полягає в тому, що проблема авторської гри-інтерпретації власного музичного твору, або *самоінтерпретації* ніколи не була об’єктом спеціального дослідження у філософсько-психологічному і музикознавчому дискурсі. **Висновки**. В результаті дослідження (дискурс-аналізу існуючої літератури з даної проблеми, опитування авторів музики, аналізу власної авторсько-артистичної творчості, ін.) встановлено, що амбівалентність колізії авторсько-артистичної творчості існує на межі композиторського і виконавського мислення, відповідно – музичної мови автора і музичного мовлення виконавця, і вирішується за рахунок парціальності, часткового «роздвоєння» особистості творця-виконавця, який *сам* довершує *своє* (твір) в безлічі оновлених інтерпретацій.

Ключові слова: авторсько-артистична прем’єра, артистична концепція, виконавський музичний твір, гра-творчість, творча колізія, синергетична творчість.

Ергиев Иван Дмитриевич, *доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой народных инструментов Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

Феномен авторско-исполнительского постнеоклассического творчества как научная проблема (диалектико-творческая коллизия «автор–артист»)

Цель статьи – исследовать одну из важнейших проблем теории и эстетики музыки – авторско-исполнительское творчество как процесс и результат двух различных видов деятельности, соотнесенность авторской заданности и авторско-исполнительской инициативы в качестве артистической интерпретации собственного сочинения. **Методология** исследования строится на междисциплинарных подходах, поскольку в изучении и конституировании авторского музыкального творчества как феномена современной культуры возникают многочисленные вопросы, которые охватывают широкие горизонты культурно-художественного поля. Используются классические, действенные для искусствоведческого исследования методы: аналитический, аудио-визуальный, компаративный, др. **Научная новизна** заключается в том, что проблема авторской игры-интерпретации собственного музыкального произведения, или самоинтерпретации никогда не была объектом специального исследования в философско-психологическом и музыковедческом дискурсе. **Выводы.** В результате исследования (дискурс-анализа существующей литературы по данной проблеме, опроса авторов музыки, анализа собственного авторско-артистического творчества, др.) установлено, что амбивалентность коллизии авторско-артистического творчества существует на грани композиторского и исполнительского мышления, соответственно – музыкального языка автора и музыкального высказывания исполнителя, и решается за счет парциальности, частичного «раздвоения» личности творца-исполнителя, который *сам* довершает *свое* (произведение) во множестве обновлённых интерпретаций.

Ключевые слова: авторско-артистическая премьера, артистическая концепция, исполнительское музыкальное произведение, игра-творчество, творческая коллизия, синергетическое творчество.

Jerghijev Ivan, *Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Folk Instruments, Odessa National Music Academy A. V. Nezhdanova*

The phenomenon of author-performer’s post-neoclassical creativity as a scientific problem (dialectical and creative collision “author-artist”)

The purpose of the article is to investigate one of the most important problems of the theory and aesthetics of music - the author-performer’s creativity as a process and the result of two different types of activity, correlation between the direction set by an author and the author-performer’s initiative as an artistic interpretation of his own composition.

© Єргієв І. Д., 2020

The methodology of the research is based on interdisciplinary approaches since the study and constitution of the author's musical creativity as a phenomenon of modern culture raises many problematic issues, which cover wide horizons of cultural and artistic fields. The author uses classical methods that are effective for art history research: analytical, audio-visual, comparative, etc. **The scientific novelty** lies in the fact that the problem of an author's game-interpretation of his own musical work, or self-interpretation has never been the subject of special research in philosophical, psychological and musicological discourse. **Conclusions.** As a result of the research (a discourse analysis of existing literature on this problem, a survey of music authors, analysis of author's own author-artistic creativity, etc.) it was found that the ambivalence of a collision of author-artistic creativity exists on the verge of composer's and performer's thinking, respectively - the musical language of an author and the musical statement of an artist, and is solved by the means of partiality, partial "bifurcation" of the creator-performer's personality, who *himself* completes *his* (work) in many renewed interpretations. For the practical solution of the problem under study, it is important that the author understands the endpoint (terminus ad quem) of his creative product, which he needs to reach as an artist - spiritual perception, aesthetic impression of the viewer-listener from the complete meaningful form of the author's musical performance in the artistic version.

Key words: author-artistic premiere, artistic concept, performer's musical work, creative play, creative collision, synergetic creativity.

Актуальність теми дослідження. В світовій музичній культурі всіх часів унікальне місце посідає феномен творчості *автора музики* – виконавця-артиста. Сам акт народження музики (тим більш поява на світ музичного шедевру) завжди вважався якоюсь таємницею – божим провидінням. Саме метафізичні погляди на появу музичних артефактів, специфіка авторської гри-інтерпретації власного музичного твору, а також і брак наукових розвідок даної проблеми спонукають до вивчення цього феномену.

Мета статі – дослідити одну з найважливіших проблем теорії та естетики музики – авторсько-виконавську творчість як процес і результат двох різних видів діяльності, співвіднесеності авторської заданості і авторсько-виконавської ініціативи в якості артистичної інтерпретації власного твору.

Аналіз досліджень і публікацій. Окремі аспекти зазначеної проблеми висвітлені в роботах композиторів, музикознавців і виконавців. Зокрема це стосується еволюції композиторської техніки (Е. Денісов), закономірностей і засобів художнього впливу музики (В. Медушевський), творчого аспекту музичної інтерпретації (В. Москаленко), розкриття феномена інструментальної гри (К. Єргієва), ін.

Виклад основного матеріалу. Перегортаючи сторінки історії східної і західної музичних культур, зайвий раз переконуєшся, що від самого початку, в онтогенезі творчість музиканта була синкретичною, поєднуючи в собі і створення музики, і її виконання: або в певній часовій дистанції, або одночасно у грі-*імпровізації*.

Синкретизм творчості поета-музиканта-танцюриста з відокремленням гри на інструменті від пісні і танцю поступово трансформувався в *універсалізм* автора-гравця – музиканта-ремісника.

Така ситуація трималася досить довго. Ще сто років тому мабуть складно було б уявити людину, яка б називала себе музикантом і при цьому не створювала музику (музичні опуси).

У XX столітті європейське професійне музичне мистецтво вперше за багатовікову історію зазнало «розкол» – розподіл на композиторів-авторів і виконавців-інтерпретаторів «чужих» текстів. Композитори «делегували» сценічну гру виконавцям. В значній мірі це сталося завдяки натиску двох хвиль музичного авангарду (першої третини XX ст. і 50–их років).

Ситуація в академічній інструментальній музиці почала потроху змінюватися в кінці XX століття вже під впливом альтернативних їй напрямків: джаз, рок, сфера популярної музики (легкої – естрадно-розважальної), електронної, в яких склалися свої традиції і закони створення музичних композицій. Останні часто так і не знаходили письмової (нотної) фіксації. Так звані «альбоми», «концерти» рок-гуртів переважно існували в усній імпровізаційній формі і згодом фіксувалися на звуко- та відео-носіях (плівках, дисках, кліпах, ін.). Тобто авторські музичні твори спочатку з'являлися в *живій* концертно-комунікативній *формі*[1].

У будь-якому разі ми маємо справу з музичним твором як *семіотичним* об'єктом, який має «*подвійну, матеріально-ідеальну* природу: <…> *фіксується в звучанні* і тому почуттєво сприймається <…>» (курсив мій. – *І. Є.*) [8, 9].

Для *автора* його музичний твір перебуває в трьох іпостасях: перша – *ідеально-суб'єктивна*, що існує тільки для творця в його свідомості завдяки слуховій уяві; друга – *об'єктивна* (матеріальна, семантична), тобто зафіксована як структура в письмових знаках – оригінальному нотному тексті; третя – *об'єктивно-суб'єктивна*, тобто та, що звучить (*семіологічна*) завдяки виконавцю, який зазвичай інтерпретує *чужий* текст.

Як правило, *стимулом* для створення нового музичного твору композитором є міцна сила емоційного *враження* від якогось явища, події, людини, предмета, будь-якого іншого подразника, його *переживання.*

Результат цього враження – емоційно-інтонаційна *ідея* нового твору (згодом вербалізована). Е. Денисов, характеризуючи початковий етап композиційного процесу, на перший план ставить «виникнення загальної *ідеї* твору і концепції форми» (курсив мій. – *І. Є.*) [4, 12]. Поява теми (одне з таємничих явищ) є відправною точкою (terminus a quo) творчого процесу.

Тема, за версією В. Москаленко, – це «реально або подумки виконуваний *рельєфно-конструктивний комплекс*, який в процесі музичного мислення слугує психологічно опорним фактором формо-творчості з функцією становлення, засвоєння і розвитку музичної *образності твору*» (курсив мій. – *І. Є.*) [9, 65].

Автор статті як композитор часто стикався з *евристичною* ситуацією, коли фізично відчуваєш спалах натхнення (часто навіть під час сну), коли вже свідомо (мисленнєво) намагаєшся «схопити за хвіст» основну інтонаційну ідею, яка й є виразом чогось дійсно нового, якого ніколи не було, тобто творчості у чистому вигляді[2].

Музичне переживання теми (основної мелодії) твору в процесі *гри* виконавця на музичному інструменті (співу) є одним з виразів «естетичного відношення» до дійсності у вигляді супутній даній грі «<…> активної *енергетичної основи*» (виділено мною. – *І. Є.*) [17, 396].

Відповідно, стимулом для вибору та розучування того чи іншого твору у виконавця має бути міцне емоційне (*енергетичне*) збудження, *враження* від композиції. Сильний потяг до останньої має викликати велике бажання виконавця до висловлення, говоріння на музичному інструменті.

Автора музики під час роботи над музичним твором та її виконавця під час гри характеризують творчі – змінені стани свідомості (ЗСС). У композитора це пов’язано зокрема з так званою нав’язливістю, коли наспівується («програється») в уяві той чи інший мотив, мелодійний оборот, пасаж і т. ін.

У виконавця вхід у ЗСС як елемент артистичної психотехніки дозволяє «включити підсвідомість як генератор виконавської творчості в аспектах інтуїції, імпровізації, музикування – вищих показників рівня гри, у єдиному цілому в «наскрізному розвитку», спрямованих на “завоювання” публіки» [5, 249].

Існують дві різні техніки: *композиторська* і *виконавська* з певним набором виразових засобів. Ці техніки обумовлені сутністю тієї чи іншої діяльності, її *метою* і, відповідно. – специфікою *мислення*.

Композиторське мислення і виконавське – це різні за своєю специфікою види мислення. Кінцева мета будь-якого автора академічної музики – зафіксувати, увічнити свою композицію (втілення ідеї в певних образах) – в нотному тексті (інваріанті) завдяки композиторській техніці, «квантом» якої є нотний знак.

Артист, «вмикаючи» *виконавське мислення*, мріє створити за допомогою гри-інтонування еталонну інтерпретацію. Результативним «квантом» виконавського інтонування є звукоінтонація.

Цікаво простежити, в чому спільність цих технік і в чому принципова відмінність, безумовно в рамках, обмежених обсягом статті.

Саме в реалізації цих двох технік і існує музичний твір. В добу *постнеокласицизму* – розквіту поза-академічних напрямків музики, домінування нелінійних форм мислення і «відкритих» текстів техніка виконавців тяжіє до універсалізму.

Загальновідомо, що головним фактором як композиторської, так і виконавської творчості є уява (*фантазія*), яка являється одним з численних психічних процесів, задіяних в творчому акті. І композитор, і виконавець, якщо ми говоримо саме про музичне мистецтво, прагнуть втілити нові ідеї, створити нові *художні* образи. Недарма О. Потебня підкреслював, що «без образу немає мистецтва» [10, 284].

Прийоми створення музичних образів на основі уяви наступні: аглютинація (створення нових образів шляхом «склеювання» різних частин, якостей, властивостей), *аналогія* (звуконаслідування, «мімезис»), акцентування (підкреслення рис, що мають суттєве значення для характеристики образу), *гіперболізація* (перебільшення або применшення цілого або окремих частин), *схематизація* (злиття, при якому згладжуються відмінності, а риси подібності достатньо чіткі), типізація (виділення суттєвого), ін., які спрацьовують завдяки досконалій техніці композиції і виконавській художній техніці – *«грі творчості»*[3].

Результатом роботи композиторської техніки стає музичний твір, оформлений в тексті, а результатом виконавської художньої техніки виявляється «колоритна тембро-сонорна *інтонаційна матерія* неповторного виконавського музичного твору, збагачена <…> новими символами, асоціаціями та метафоричними смислами» (курсив мій. – *І. Є.*) [6, 212].

Виконавець прагне, «<…> щоб *інтонування* призвело до *колективно* засвоєної інтонації» (курсив мій. – *І. Є.*) [9, 61].

Оскільки музика – це *часове процесуальне* мистецтво, можна вважати *процесуальність* однією з найсуттєвіших властивостей композиторської і виконавської діяльності. Однак в цих двох видах творчої діяльності вона різна.

Характеризуючи *музичний* твір як «фіксований» об’єкт, Н. Герасимова-Персидська відмічає, що «<…> він поєднує позачасову (в певному сенсі) стійкість і неминучу *процесуальність*» (курсив мій. – *І. Є.*) [3, 295].

Часовий параметр як «відношення музичного твору і процесу», на думку авторки, «проявляється двояко: в побутуванні твору – як його включення в час світу, так би мовити, в історію, і в самому творі – як музичний час» [там само].

Композиторська процесуальність діахронічна. Вона може бути дискретною, тобто розгорнутою в часі (час створення і реальна тривалість твору як правило не співпадають) і різновекторною: як зворотною, так і з «забіганням» вперед.

Відмінність виконавської *синхронічної процесуальності* полягає в наявності постійного кінематичного руху. Час звучання виконавського твору («живого тексту») приблизно співпадає з авторським задумом.

Жива *форма* авторського музичного твору, яка створюється в певному часопросторі, відрізняється *мобільністю* за рахунок використання мобільних засобів виконавської художньої виразності: темпо-ритму, агогіки, акцентуації, штрихів, б. ін.

Наступна важлива властивість обох технік – *синергія*. У створенні автором музики (музичного твору) приймають участь чотири психічні енергії: *несвідомого (Ics)*, *підсвідомого (Pcs)*, *свідомого (Cs)* і *«надсвідомого»*. Остання спрацьовує при наявності у індивіда *трансцендентальної інтуїції* (термін автора. – *І. Є.*), яка дає можливість підключатися і «зчитувати» інформацію з генерального «космічного» серверу.

Тут доцільно говорити про феноменологічну редукцію як сукупність різних *редукцій: феноменолого-психологічної, ейдетичної та трансцендентальної,* що призводить до авторської *еврістичності*.

Артистична (виконавська) синергія являє собою «енергетичну суму рухів *душі* (психіки), *розуму*, *тіла* (і інструмента): переживання як "потік" (рух) художньої свідомості <…>» [5, 450].

В порівняльному дискурс-аналізі композиторської та виконавської творчості доречно згадати і про ефекти «зараження» (емоційність) і «навіювання» (ідейність) у виконавській і композиторській техніці. В сучасній виконавській практиці артистів академічної традиції домінує психологічна концепція гри на інструменті з первинною установкою не тільки на озвучення-інтонування музичного матеріалу твору згідно канонам, нормам, правилам, а й на *вплив* як звучної матерії музичного твору – ідеально-матеріальної *смисло-енергетичної* субстанції, так і самого музиканта-гравця (разом – одного цілого) на аудиторію, що приводить останню в стан «трепету».

Ефект подібного «трепету» відзначається багатьма дослідниками, зокрема Г. Вільсоном, який називає його «крайньою формою реакції на музику» [2, 225–226], що може супроводжуватися появою «гусячої шкіри» (пілоерекції), або, «як у народі кажуть», – «мурашок».

У артиста з особливою силою «*енергії* зовнішнього світу перетворюється аналізаторами в нервові фізіологічні імпульси, які міняють біохімічну природу. Такі імпульси йдуть у мозок, внаслідок чого утворюється суб'єктивний *образ* (*О.*) того, що відчувається (сприймається). Перетворення *енергії зовнішнього роздратування* у факт свідомості фіксується у вигляді сенсорного *О*. Особливості відображуваного об'єкта «кодуються» у нервових процесах, утворюється своєрідна нервова модель *О.*» (курсив мій. – *І. Є.*) [11,108].

В академічному виконавському мистецтві, яке націлене на натхненне творення «живого» *художнього образу* живим виконавцем в «живому» виконанні, головним стає *переживання*: сила враження, сила почуттів, емоцій, експресія звучання і зовнішньої динаміки поведінки артиста. В іншому випадку може скластися ситуація, коли ефекти «зараження» і «навіювання» закодовані композитором в нотному тексті, а «емоційне напруження, яке виражається мелодійно-теситурними, гучністними, тембровими, гармонійними засобами, слухач може розпізнати холодно <…>» [8, 37].

Ефект композиторського навіювання безпосередньо залежить від «<…> соціальної значущості *ідеї* (основи змісту музичного твору – *І. Є.*), що виражається» (курсив і вставка мої. – *І. Є.*) [8, 38].

З ефектом виконавського навіювання, тобто *транзитивністю* концептуальних ідей від виконавця до глядача-слухача все набагато складніше.

Автор статті як артист багато разів задавався питанням: чи можливе інформаційно-інтонаційне кодування виконавських ідей та їх трансляція глядачу-слухачу? Відповідь дає концертна практика з опитуванням глядачів-слухачів. Вона верифікує можливу транзитивність ідей-емоцій в артистів з підвищеною експресією гри, яка може спровокувати необхідний напрямок думки реципієнта, її усвідомленість та адекватну вербалізацію (боротьба добра і зла, радість буття, ін.).

Супутнім до проаналізованих ефектів «зараження» і «навіювання» в досліджуваній колізії є так звана *полярність емоцій*. Наступна відмінність двох технік криється в логіці емоційних переходів (перетікання, лабільності емоційних станів). З одного боку маємо емоційні пропорції музичного твору, позначені авторськими ремарками, а з іншого – інтенсивність втілюваних емоцій, яку виконавець має регулювати, використовуючи особистий «енергетичний інструмент» – писхотехніку, виходячи з програми, заданої автором. Слід однак зауважити, що під час написання музичного твору в процесі, розтягнутому в часі, автор не в змозі весь час бути в стані «наелектризованості» справжніми естетичними емоціями і, більш того, втілити абсолютно точно їх протікання.

Виконавець концентрує емоційні переживання в стислому часі в процесі гри, і, володіючі артистичною психотехнікою, повинен кожний раз оновлювати модальність і створювати новий емоційний «трафік». У артиста-автора, який повністю віддається грі-творчості, виникає *сценічний інсайт* (своєрідний «політ» фантазії) – спонтанний (незапланований, незафіксований в знаках) прорив у новий інто-

наційний простір, в якому він навіть несподівано для себе відкриває нові грані особистісного музичного образу власного музичного твору.

У композитора творчість найяскравіше проявляється в еврістичності. Ю. Холопов відмічає, що «істинною основою музичної творчості є рельєфний *доброякісний тематизм* – носій музичної образності» (курсив мій. – *І. Є.*) [14, 67].

Як тут не згадати вислів Людвіг Ван Бетховена: «З сяяння *ентузіазму* я дозволяю вирватися *мелодії*. Я переслідую її. Задихаючись, я її наздоганяю. Вона знов летить і зникає, кидаючись в хаос можливих почуттів. Я знов ловлю її, хапаю її і з насолодою обнімаю. Я помножую її модуляціями і, нарешті, перемагаю в першій *темі*. Ось і вся симфонія» [13, 63].

В чому ж полягає *суть колізії* авторсько-виконавського побутування музичного твору?. Рефлексуючи, автор найчастіше на рівні підсвідомого переживання вважає, що гра *свого* опусу на музичному інструменті адекватно ідеальному уявленню (перша іпостась музичного твору) і нотному запису (друга іпостась) є достатньою.

Як зауважує В. Медушевський, «в свідомості композитора, виконавця та слухача музична мова в цілому і конкретні музичні твори представлені по-різному» (курсив мій. – *І. Є.*) [8,19].

В живому музичному дискурсі царицею є *інтерпретація*, яка виникає в процесі *грі-інтонування* виконавця (в тому числі, – голосом).

Оскільки авторська музична мова, яка є виразом певного авторського (композиторського) музичного стилю, завжди передує *мовленню* – виконавській творчості та слухацькому сприйняттю, доречно згадати визначення інтерпретації П. Рікером: «*інтерпретація*, скажімо ми, *це робота мислення, яка полягає в розшифровці смислу, що скривається за основним смислом* <…>» [12, 51].

Тобто *авторсько-виконавська творчо-діалектична колізія* полягає ще й в постійному інтерпретуванні (переосмисленні) власних явних і скритих («зашифрованих» в зафіксованому одного разу тексті) смислів засобами мовлення кожний раз *по-новому* (по-іншому в синхронії з часопростором) в процесі ігрового дискурсу.

У виконавця-автора має виникати власна *артистична концепція* своєї ж ідеї (власного музичного твору) на переході від музичної мови нотного тексту до живого висловлювання. Виникає рівень нової художньої цілісності – «нового цілісного значення» (В. Медушевський), яка змінює смисли певних мовних одиниць.

Стає зрозумілим, що на межі (terminus) переходу знакової (композиторської) музичної мови у виконавське мовлення в досліджуваній авторсько-виконавській творчій колізії актуалізується питання *риторики*, спрямованої на глядача-слухача, яка є мистецтвом «*захоплюючого* мовлення» [15, 86–87].

Зазначу, що самому автору не завжди вдається (а часто він і не прагне до цього) під час гри свого твору точно відтворити свій же текст, який він може гнучко змінювати, демонструючи так звану «розімкнуту» (У. Еко) якість живого тексту.

Кожний раз нові «умови музикування», «форми музикування» впливають на «структуру твору» [8, 123] в тому числі і у випадку, коли виконавець грає свій *авторський твір*[4], призводять до нової редакції певного опусу.

До речі, аналогічна проблемна ситуація існує і в мистецтві поезії: коли поет – читець намагається вийти на рівень художнього прочитання свого ж поетичного твору. «Вирішальна відмінність між поетом і оратором <…> в тому, що поет немає іншої мети, ніж психологічна правда в мистецтві представлення, тоді як оратор – в доповнення до всього цього – має *головну* ціль – перенести все в сам процес піднесення» (підкреслено мною. – *І. Є.*) [7, 251].

Почасти суть даної творчої колізії у конкретній жанрово-стильовій ситуації концертного виконання полягає і у послабленні уваги у зв'язку із «слабкою диференціацією ролей» [8, 122] – різних творчих активностей однієї особи митця-універсала: *авторської* і *виконавської*.

Висновки. Колізія авторсько-артистичної творчості існує на межі музичної мови *автора* і музичного мовлення *виконавця* (автора), композиторського музичного твору (форми) – «принципу» і виконавського музичного твору – «даності» [1].

Успішність авторсько-концертної діяльності митця знаходиться в прямій залежності від розуміння важливості акцентуації на авторсько-*артистичному висловлюванні* як під час прем'єри, так і в подальших презентаціях *своєї* музики.

Для практичного вирішення досліджуваної проблеми найважливим є усвідомлення автором кінцевої точки (*terminus ad quem*) свого творчого продукту, до якої йому треба дійти як артисту – духовне сприйняття, естетичне враження глядача-слухача від довершеної змістовної форми авторсько-виконавського музичного твору в артистичній версії.

Примітки

[1] Автор статті виконував усні тексти власних композицій: «Сповідь», «Балканське коло», ін., і тільки згодом їх записував.

[2] Це підтверджує опитування авторів-виконавців: О. Безбородька, Ю. Запорожець, К. Майденберг, А. Томльонової, б. ін.

[3] Термін К. Єргієвої.

[4] Автор статті неодноразово виконував по-новому, в т. ч. за рахунок імпровізаційності, допускаючи тесситурні, фактурні, гармонічні, ін. зміни під час концертного виступу («Променад по Парижу», «Frivolite», «Одеські замальовки», б. ін.).

Література

1. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы : Москва : Музыка, 1970. 227 с.
2. Вильсон Г. Психология артистической деятельности. Таланты и поклонники. Москва : «Когито-Центр», 2001. 384 с.
3. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух и літера, 2012. 407 с.
4. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Советский композитор, 1986. 207 с.
5. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття : дис. … докт. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 453 с.
6. Єргієва К. І. Фортепіанна гра як жанрово-комунікативний та інтерпретативно-стильовий феномен : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 245 с.
7. Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам»; пер. с дат. Н. Исаевой, С. Исаева. Москва : Академический Проект, 2012. 607 с.
8. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
9. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев : Гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
10. Потебня О. Із записок з теорії словесності // Збірник Пер. з рос. / Упоряд., вступ, ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної. – Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.
11. Психологічний словник / під ред. В. І. Войтко. Київ : Вища школа, 1982. 215 с.
12. П. Рикер. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. [Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовиной]. Москва : Академический Проект (Философские технологии), 2008. 695 с.
13. Темптон Дж. Всемирные законы жизни: Роман; Пер. с англ. Т. Л. Черезовой. – Москва : ООО «Издательство АСТ», 2003. – 610, [14], 14 с.
14. Холопов Ю. Н. Принцип классификации музыкальных форм. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М. : Музыка, 1971. 65–94.
15. Цицерон М. Т. Три трактата об ораторском искусстве. М. : Наука, 1972. 472 с.
16. Эко У. Сотвори себе врага. И другие тексты по случаю / пер. с ит. Я. Арьковой, М. Визеля, Е. Степанцовой. Москва: ART CORPUS, 2014. 352 с.
17. Эстетика: Словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. Москва : Политиздат, 1989. 447 с.

References

1. Bobrovskiy, V. (1970). On the variability of the functions of the musical form. Moscow: Muzyka [in Russian].
2. Vilson, G. (2001). Psychology of artistic activity: Talents and fans. (A. Blase, Trans). Moscow: Cogito-Centre [in Russian].
3. Gerasimova-Persidskaya, N. (2012). Music Time Space. Kyiv: Duh I litera [in Russian].
4. Denisov, E. (1986). Modern music and the problems of the evolution of composer's technique. Moscow: Sovetskyi kompozitor [in Russian].
5. Iergiiev, I. D. (2016). Artistic universe of a musician-instrumentalist. Doctor's thesis. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
6. Yerhiieva, K. I. (2019). Piano playing as a genre communicative and interpretive stylistic phenomenon. Candidate's thesis. Odessa: ONMA imeni A. V. Nezhdanovoi [in Ukrainian].
7. Kierkegaard, S. (2012). Concluding unscientific postscript to Philosophical fragments. (N. Isaieva, S. Isaiev, Trans). Moscow: Akademicheskiy Proekt [in Russian].
8. Medushevskiy, V. (1976). On the patterns and means of artistic influence in music. Moscow: Muzyka [in Russian].
9. Moskalenko, V. (1994). The creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis). Kyiv: Gos. konservatoriya imeni P. I. Chaykovskoho [in Russian].
10. Potebnya O. (1985). From notes on the theory of literature. Compilation. (I. Ivanio, A. Kolodna, Trans). Kyiv: Mysteztvo. [in Ukrainian].
11. Psychological dictionary. (1982). V. Voitko. Kyiv: Vishcha shkola [in Ukrainian].
12. Ricoeur, P. (2008). The conflict of interpretations. Essays in Hermeneutics. (I. S. Vdovina, Trans). Moscow: Akademicheskiy Proekt [in Russian].
13. Tempton, J. (2003). Worldwide laws of life: A novel. (T. Cherezova, Trans). Moscow: OOO Izdatelstvo AST. [in Russian].
14. Kholopov, Y. (1971). The principle of classification of musical forms. Theoretical problems of musical forms and genres. P. 65–94. Moscow: Muzyka [in Russian].
15. Cicero, M. (1972). Three treatises on public speaking. Moscow: Nauka [in Russian].
16. Eco, U. (2014). Inventing the Enemy. (J. Arkova, M. Vizel, E. Stepanova, Trans). Moscow: ART CORPUS [in Russian].
17. Aesthetics: Dictionary. (1989). A. Belyaev. Moscow: Politizdat [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.10.2019 р.
Прийнято до публікації 27.11.2019 р.

УДК 726.7
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196558

Жовква Ольга Іванівна
доктор архітектури, доцент,
головний спеціаліст Департаменту
містобудування та архітектури
Київської міської державної адміністрації
ORCID 0000-0002-0086-6774
glavarch@ukr.net

СИМВОЛІЧНИЙ ЗМІСТ САКРАЛЬНИХ ОБ’ЄКТІВ СВІТОВИХ РЕЛІГІЙ

Мета роботи – розкрити духовно - релігійну метафорику, що наповнює архітектуру сакральних споруд світових релігій (Християнство, Іслам, Іудаїзм), а також змістове навантаження їх окремих форм і деталей в контексті канонічних та сакрально-релігійних вимог. **Методологія** дослідження. Базується на методі натурного обстеження сакральних споруд, розташованих як на території України так і закордоном, а також на історичному методі, який дозволив дослідити процес їх розвитку та формування в історичному контексті. За допомогою методу порівняльного аналізу визначені спільності та особливості об’ємно-просторової організації сакральних споруд світових релігій. **Наукова новизна.** Досліджено особливості архітектури християнських, мусульманських та іудейських сакральних споруд, а також змістове навантаження їх окремих форм та елементів в релігійно-сакральному контексті. Запропоновано принцип релігійної гармонійності та канонічності архітектурної композиції даних споруд. **Висновки.** На базі дослідження історичного і сучасного досвіду проектування та будівництва християнських, мусульманських та іудейських сакральних споруд визначено спільні риси архітектурної композиції (об’ємно-просторових рішень), а також змістового навантаження архітектурних форм, що випливає із релігійної догматики.

Ключові слова: сакральна (культова) споруда, канонічність, символіка форм, символ.

Жовква Ольга Ивановна, *доктор архитектуры, доцент, главный специалист Департамента градостроительства и архитектуры Киевской городской государственной администрации*

Символическое значение сакральных объектов мировых религий

Цель работы – раскрыть духовно-религиозное содержание сакральных сооружений мировых религий (Христианство, Ислам, Иудаизм) в контексте канонических и сакрально-религиозных требований. **Методология** исследования. Базируется на использовании метода натурного обследования отечественных и зарубежных сакральных сооружений, а также на историческом методе, что позволило изучить процесс развития в историческом контексте. При помощи метода сравнительного анализа определены особенности и общность объемно – пространственной организации сакральных сооружений мировых религий. **Научная новизна.** Определены общие черты архитектуры христианских, мусульманских и иудейских сакральных сооружений, а также смысловая нагрузка их отдельных форм и элементов с точки зрения религиозно-сакральных положений. **Выводы.** На основе изученного исторического и современного опыта проектирования и строительства христианских, мусульманских и иудейских сакральных сооружений, определены общие черты архитектурной композиции (объемно-пространственных решений), а также смысловая нагрузка их архитектурных форм, вытекающая из религиозной догматики.

Ключевые слова: сакральное (культовое) сооружение, каноничность, символика форм, символ.

Zhovkva Olha, *Doctor of Architecture, docent, chief specialist of Urban Development and Architecture Department, the Kyiv City State Administration*

The symbolism of the sacred objects of world religions

Purpose of the article. The objective of the paper is to reveal the spiritual and religious content of the sacred constructions of world religions (Christianity, Islam, Judaism) in the context of canonical and sacred religious requirements. **Methodology.** It is based on the use of the method of on-site investigation of domestic and foreign sacred constructions and on the historical method, which allowed us to study the development process in historical context. With the help of the method of comparative analysis, special and common aspects of the space organization of the sacred constructions of world religions were determined. **Scientific novelty.** General features of the architecture of the Christian, Muslim and Jewish sacred buildings, as well as the semantic charge of their single forms and elements are determined from the point of view of religious sacred positions. **Conclusions.** Based on the historical and contemporary experience of designing and building of the Christian, Muslim and Jewish sacral buildings, general features of the architectural composition (space solutions), as well as the semantic charge of their architectural forms, deriving from religious dogmatics are determined.

Key words: sacred (worship) construction, canonicity, the symbolism of forms, symbol.

Актуальність теми дослідження. Досить довгий час, у період атеїзму, в Україні тривала заборона на віру, сакральну архітектуру, мистецтво тощо. На сьогодні, коли наша держава знаходиться на шляху відродження втраченої за даний період духовності, необхідно поступово відновлювати перерваний досвід храмобудування, а також зважаючи на незначну кількість наукових робіт, активізувати дослідження щодо особливостей архітектури сакральних споруд світових релігій та їх символічного значення.

© Жовква О. І., 2020

Аналіз основних досліджень. Дослідження спирається на роботи щодо загальнотеоретичних та практичних проблем розвитку сакральної архітектури Ю. С. Асєєва, І. В. Бондаренко, О. Г. Бойко, Т. В. Буличової, О. О. Горбик, Ю. Р. Диби, М. П. Кіби, Є. О. Котляра, В. В. Куцевича, О. О. Лесик, Г. К. Лоїка, О. В. Мер'є, Н. С. Мірошник, О. Л. Михайлишин, Л. П. Скорик, О. С. Слєпцова, В. В. Соченка, Л. Я. Чень, Г. В. Шевцової, М. Б. Яціва, О. Ф. Ященка та інших вчених. У дослідженнях зазначених вчених розглянуто питання формування архітектурно-художнього образу та планувальної організації сакральних споруд, допоміжних будівель і споруд сакральних комплексів, проведено їхню класифікацію, наведено характеристики композиційних рішень, однак не приділено необхідної уваги питанням тлумачення символіки архітектурно-просторових рішень, форм та елементів сакральних споруд світових релігій.

Мета дослідження – дослідити символіку архітектурних форм та окремих елементів християнських, мусульманських та іудейських сакральних споруд, оскільки символ та символічність посідають важливе місце в культовій архітектурі.

Наукова новизна – запропоновано принцип релігійної гармонійності та канонічності архітектурної композиції християнських, мусульманських та іудейських сакральних споруд, застосування якого при проектуванні дозволить отримати гармонійні та канонічні з релігійної точки зору рішення.

Виклад основного матеріалу. Збереження історичної та культурної спадщини — це надзвичайно важливе завдання для кожної держави. Сакральні споруди різних періодів формують архітектурне обличчя міста, надаючи йому індивідуальний та неповторний характер. На жаль, в Україні досить довгий час тривав період атеїзму, під час якого руйнувались пам'ятки архітектури, відбувалась стагнація розвитку сакральної архітектури та мистецтва, що призвело до суттєвих втрат у вітчизняній культурі. Сьогодні в Україні відбувається процес відродження втраченої культурної та сакральної спадщини; зводяться нові культові споруди та комплекси для представників різних релігій (оскільки Україна є поліконфесійною державою) тощо. Ґрунтовні дослідження щодо проектування сакральних споруд та комплексів почали проводитись вітчизняними вченими на початку 90-х років минулого століття. Однак сьогодні дане питання висвітлено не в повній мірі: у проведених дослідженнях не приділено достатньої уваги питанню канонічного значення окремих форм та приміщень; організації внутрішнього простору; застосуванню символіки; можливому співіснуванню сакральних споруд та комплексів різних релігій тощо. Вирішення даних питань потребує проведення додаткових наукових досліджень та більш детального вивчення.

Дане дослідження базується на матеріалах, отриманих у ході натурних обстежень сакральних споруд України та зарубіжжя, а також на інформації, наданій під час бесід із духовенством та при здійсненні порівняльного аналізу вітчизняного та закордонного досвіду проектування культових споруд.

При проектуванні сакральних споруд і комплексів світових релігій, пропонується застосовувати принцип релігійної гармонійності, який полягає у використанні канонічних (таких, що не суперечать канонам тієї чи іншої релігії) архітектурних форм, а також синтезу мистецтв та національних традицій при вирішенні архітектурного образу, пам'ятаючи, що архітектура сакральної споруди — це втілення певної моделі світосприйняття та світотворення і змістове навантаження тут мають як окремі форми і деталі, так і конструкції, будівельні матеріали, інтер'єрне оздоблення тощо.

Так, християнські храми візантійської традиції зазвичай хрестовокупольні, в основу їхньої планувальної схеми покладено квадрат (або хрест із рівними кінцями). В архітектурній композиції сакральних споруд православної конфесії необхідно виявляти основний кубічний об'єм із куполом та декоративними банями. Купол у християнській культовій архітектурі (а також мусульманській та іудейській) символізує небо. Сам храм, здебільшого кубічної форми, — землю [2, 16]. Християнським храмам, як правило, властиві три символічні форми плану — квадрат, або прямокутник (символізує корабель), хрест і коло. Побудова храму у формі хреста нагадує, що даний символ є основою Християнської Церкви. Коло, покладене в основу планувальної схеми храмів-ротонд, є символом вічності, безмежності всесвіту.

Склепінчастий перехід всередині споруди, від основного об'єму до циліндру (барабану), називається «вітрилами» [4, 48]. Стовпи, що підтримують центральне склепіння, символізують «Стовпи Церкви» — святих, на яких вона тримається. Верхня частина храму, зазвичай, складається з основи, барабана («шиї») і купола, над яким також може бути маківка із хрестом. Купол над центральним барабаном храму є засобом апофатичного вираження Бога та його центральної, трансцендентної позиції. Богословське поняття «око склепіння» у структурі сакральної споруди може передаватись через вікна, що символізують очі храму.

Маківка (завершення сакральної споруди) — це символ полум'я, вогню і, відповідно, вогняних небесних Сил. Символічне значення у сакральній споруді має кількість глав. Так, одна означає єдність Бога; три — знак святої Трійці; чотири — символізує чотирьох Євангелістів, або чотири сторони світу; п'ять глав означають Ісуса Христа та чотирьох Євангелістів; сім — знаменують сім таїнств Церкви, сім Вселенських Соборів; дев'ять — пов'язані з образом Пресвятої Богородиці; тринадцять глав знаменують Ісуса Христа і дванадцять Апостолів. Вибір кількості глав зазвичай залежить від присвяти храму

(Трійці, Богородиці тощо) [8, 53]. У мусульманській сакральній архітектурні перевагу надають числу 4, акцентуючи таким чином просторову зорієнтованість культової споруди на чотири сторони світу.

Сакральна символіка (хрести, півмісяці, гексограми) повинні бути логічним продовженням конструкції сакрального об'єкта, завершенням та символом релігійної приналежності (до Християнства, Ісламу, Іудаїзму).

Що ж до християнських культових будівель західного обряду, то католицькі культові споруди римської традиції — це зазвичай базиліки, які можуть мати у плані форму латинського або грецького хреста. В основу побудови планувальних і просторових структур, їхніх окремих частин, також закладено релігійні значення та символіку. Так Св. Августин вважав, що назва (молитовний зал) католицької сакральної споруди уособлює собою тіло, а головний вівтар — серце та душу [9, 25]. Організація внутрішнього простору повинна бути підпорядкована поздовжній осі й базуватися на образі старозаповітного храму - скинії, символізуючи шлях до Бога або корабель.

Оригінальним доробком римської школи, який доречно використовувати в проектній практиці і сьогодні, можна вважати чотири найбільш розповсюджені типи планувальної структури католицького храму: центрична на основі кола; центрична хрестовокупольна; повздовжня традиційно-базилікальна; поздовжня базилікально - купольна (єзуїтська) [5, 9].

Символіка форм в архітектурі протестантських сакральних споруд не так важлива, оскільки церквою може бути будь-яка будівля, придатна для проведення богослужінь із залом для зібрань [11, 20]. Сучасна протестантська сакральна споруда стала більш функціональною, а символіка формоутворення, канон та стиль переважно пов'язані з її унітарним призначенням [6, 50].

Відповідно до мусульманської традиції, архітектурну композицію дворової мечеті (арабський тип) запровадив сам пророк Мухамед [8, 19]. Загалом, можна виділити такі типи мечетей, як дворовий, центральнокупольний, багатозальний (багатокупольний), однозальний. Мечеті зазвичай мають покрівлю, що спирається на колони, за аналогією із православним храмобудівництвом, оскільки будівництво перших мечетей базувалось на візантійській архітектурній традиції.

При будівництві сучасних мечетей можна використовувати базилікальну традицію будівництва сакральних споруд, у зв'язку з чим мечеть може мати форму куба із куполом. При переході від кубічної або прямокутної форми споруди до основи купола — кола, можна застосовувати "сталактити" — аналог візантійських "вітрил". Купол у сакральній архітектурі різних релігій та конфесій перейшов цивілізаційні кордони [8, 190]. Він і досі виконує організуючу містобудівну функцію і є характерною ознакою культових споруд світових релігій, символом неба.

Таким чином, сучасна мусульманська мечеть може бути окремо розташованою кубічною будівлею з квадратною гіпостильною залою, перекритою напівсферичним куполом, із внутрішнім двориком, мінаретом — виразною вертикальною домінантою. Вертикаль у культовій архітектурі різних релігій (християнські дзвіниці, мусульманські мінарети) тлумачиться як зв'язок між різними «рівнями» буття — земним і небесним, зв'язок неба та землі.

За основу внутрішнього устрою іудейських культових споруд (синагог) взято конструкцію храму - скинії, однак для даних споруд не передбачено усталених архітектурних форм. Синагоги можуть мати кубічну форму, прямокутний план з сакральною зоною, нартексом і молитовним залом [1, 13; 7, 85]. Також допускається проектувати синагоги круглої в плані форми, що символізуватиме вічність. Купол в об'ємно-просторовій композиції синагоги символізує єдність земного простору (квадратної молитовної зали) із небесною сферою (підкупольним простором). Його зводять над головним архітектурним об'ємом, втілюючи, аналогічно християнській та мусульманській доктринам, ідею єдності земного та небесного.

Висновки. Таким чином, можна констатувати певну подібність об'ємно-просторової та планувальної структури сакральних споруд світових релігій, зокрема спільність у символічному навантаженні їх окремих форм та елементів, а також у тлумаченні їх значення з позицій релігійного канону, про що слід пам'ятати приступаючи до проектування сучасних сакральних споруд традиційних релігій світу.

Література

1. Бойко О. Г. Архітектура мурованих синагог Правобережної України XVI–XX ст.: дис. … канд. архіт.: 18.00.01. Львів: Нац. ун-т «Львівська політехніка», 2010. 20 с.
2. Будур Н. Православный храм. М.: РОССА, 2009. 271 с.
3. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1987. 223 с.
4. Гнідець Р. Архітектура українських церков. Конструкція і форма: навч. посіб. 2-ге вид., випр. і доп. Львів: Вид-во ун-ту «Львівська політехніка», 2009. 144 с.
5. Горбик О. О. Стильові риси провінційного католицького барокового храму (на прикладі костьолів Київщини і Волині): автореф. дис. … канд. архіт.: 18.00.01. К.: Київський нац. ун-т буд-ва і архіт., 2003. 20 с.
6. . Культові будинки та споруди різних конфесій: посіб. з проектув. / За ред. В. В. Куцевича. К.: КиївЗНДІЕП, 2002. 117 с.
7. Православные храмы: в 3 т. М.: ГУП ЦПП, 2003. Т. 2: Православные храмы и комплексы: Пособие по проектированию и строительству (к СП 31-103-99). МДС 31-9.2003 / АХЦ Архрам. 222 с.
8. Шукуров Ш. М. Архитектура современной мечети: Истоки. М.: Прогресс-Традиция, 2014. 232 с.

9. Aurelius Augustinus The Works: A Translation for the 21st Century. - New City Press, 1997. 452 p.
10. Hasan Uddin Khan International style Modernist Architecture from 1925 to 1965. ITALY: TASCHEN, 2001. 240 p.
11. PHILIP JOPIDIO New forms architecture in the 1990 s. ITALY: TASCHEN, 2001. 240 p.

References

1. Boyko, O.G. (2010). Architecture of Stone Synagogues of Right-Bank Ukraine of the 16th-20th Centuries, Abstract of the thesis for the degree of Candidate of Architecture, Lviv [in Ukrainian].
2. Budur, N. (2009). Orthodox Temple. Moscow: ROSSA [in Russian].
3. Vagner G. K. (1987). Canon and style in the Ancient Russian art. M.: Art [in Russian].
4. Hnidets R. (2009). The architecture of. Ukrainian churches. Structure and form: manual 2nd edition, amended and modified. Lviv: Publishing house of the University «Lvivska politehnika» [in Ukrainian].
5. Gorbyk O. O. (2003). Stylistic features of provincial Catholic baroque temple (based on the examples of the Roman Catholic churches in Kyiv and Voly regions): summary of PhD thesis in architecture: 18.00.01. K.: Kyiv national University of Construction and Architecture [in Ukrainian].
6. Kutsevich, V.V. (2002). Religious Buildings and Structures of Various Denominations: Design Guidebook. Kiev: KievZNIIEP [in Ukrainian].
7. Orthodox churches: in 3 b. M.: GUP CPP (2003). V. 2: Orthodox churches and complexes: design and construction manual (to SP 31-103-99). MDS 31-9.2003 / AHC «Arhhram» [in Russian].
8. Shukurov, Sh.M. (2014). Architecture of a Modern Mosque. Origins. Moscow: Progress – Tradition [in Russian].
9. Aurelius Augustinus (1997). The Works: A Translation for the 21st Century. - New City Press [in English].
10. Hasan Uddin Khan (2001). International style Modernist Architecture from 1925 to 1965. – ITALY: TASCHEN [in English].
11. PHILIP JOPIDIO (2001). New forms architecture in the 1990 s. - ITALY: TASCHEN [in English].

Стаття надійшла до редакції 25.10.2019 р.
Прийнято до публікації 14.11.2019 р.

УДК 792.2
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196559

Клековкін Олександр Юрійович
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач відділом теорії та історії культури
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
ORCID 0000-0002-3481-2790
olehander@gmail.com

ПЕРІОДИЗАЦІЯ І МЕТОД ІСТОРІЇ ТЕАТРУ: МАРКЕРИ

Мета роботи: виявити маркери методу дослідження на основі аналізу періодизацій, запропонованих українськими історіками театру ХХ століття проаналізувавши не дати, на які вони спиралися, а мотиви, якими вони керувалися. **Методологія:** порівняльний аналіз періодизацій історії українського театру і виокремлення в них ключових термінів, котрі виконують роль маркерів методу театрознавчого дослідження. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше одиницею аналізу принципів періодизації, як маркера методу дослідження, обрано терміни, якими оперували самі історики театру. **Висновки:** В історіографії українського театру виокремлено кілька типів періодизацій як маркера методу дослідження: I. Публіцистичний: a) епонімічний ("театр до Котляревського", "театр до Кропивницького" та ін.); b) канонічний, орієнтований на створення канону української культури; c) "накопичувальний" (накопичення "досягнень"); d) до темпорального накопичення "позитивних ознак" відносяться періодизації на основі термінів "старий", "новий", "новітній". II. Естетичний (частково за епонімами). III. Культурно-історичний: a) етноцентричний — акцентування інкультурації театру і визначення його місця у національній культурі; b) культурно-історичний з вкрапленням додаткових ознак IV. Проблемний: виокремлення локальних історичних сюжетів і деміфологізація подій.

Ключові слова: історія театральної культури; періодизація історії театру; методологія театрознавства; маркери методу.

Клековкин Александр Юрьевич, *доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом теории и истории культуры Института проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины*

Периодизация и метод истории театра: маркеры

Цель работы: выявить маркеры методы исследования на основе анализа периодизаций, предложенных украинскими историками театра ХХ столетия, проанализировав не даты, на которые они опирались, а мотивы, которыми они руководствовались. **Методология**: сравнительный анализ периодизаций истории украинского театра и выделение в них ключевых терминов, которые выполняют роль маркеров метода театроведческого исследования. **Научная новизна** заключается в том, что единицей анализа принципов периодизации, как опосредованного индикатора метода исследования, избраны термины, которыми оперируют сами историки театра. **Выводы**: В историографии украинского театра выделено несколько типов периодизаций как маркера метода

© Клековкін О. Ю., 2020

исследования I. Публицистический: a) эпонимический ("театр до Котляревского", "театр до Кропивницкого" и др.); b) канонический, ориентированный на создание канона украинской культуры; c) "накопительный" (накопление "достижений") d) к темпоральному накоплению «положительных признаков» относятся и периодизации на основе терминов "старый", "новый", "новейший" II. Эстетический (частично за эпонимами). III. Культурно-исторический: a) этноцентрический — акцентирование инкультурации театра и определение его места в национальной культуре; b) культурно-исторический с вкраплением отдельных жанровых признаков. IV. Проблемный: выделение локальных исторических сюжетов и демифологизация событий.

Ключевые слова: история театральной культуры, периодизация истории театра; методология театроведения; маркеры метода.

Klekovkin Olexander, *Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine*

Periodization and method of history of theater: markers

The purpose of the article is to identify markers of research methods based on the analysis of periodizations suggested by the Ukrainian theater historians of the twentieth century, having analyzed the motives, which they were guided by, instead of the dates, which they relied on. **Methodology**: comparative analysis of Ukrainian theater history periodizations and identification of key terms in it, which serve as markers of theater research methods. **Scientific novelty** resides in the fact that the terms used by theater historians themselves are chosen to be the unit of the analysis of periodization principles, as an indirect marker of the research method. **Conclusions**: In the historiography of the Ukrainian theater, several types of periodizations are singled out as a marker of the research method: I. Publicistic: a) eponymous ("the theater before Kotlyarevsky", "the theater before Kropyvnytsky", etc.); b) canonical, aimed at creating a canon of the Ukrainian culture; c) "accumulative" (accumulation of "achievements" d) temporal accumulation of "positive features" includes periodizations on the basis of such terms as "old", "new", "newest". II. Aesthetic (partially eponymous). III. Cultural-historical: a) ethnocentric — the emphasis is on the inculturation of the theater and determination of its place in the national culture; b) cultural-historical with the addition of certain genre features. IV. Problematic: identifying local historical plots and demythologization of events. The prospect of further exploration of the problem and the creation of objective periodization is to shift attention from biographies of eminent artists and their works to the features that structure the theatrical culture.

Key words: history of theatrical culture; periodization of history of theater; methodology of theater studies; markers of method.

Актуальність теми дослідження. Серед питань, що опинилися у центрі уваги театрознавства у перші десятиліття його становлення, була й проблема періодизації історії театру, адже періодизація — це виокремлення й фіксація етапів, динаміки явища, його метаморфоз, що, з точки зору дослідницьких стратегій, передбачає зіставлення постійних і змінних властивостей, отже, виокремлення художніх систем, а не механічне підпорядкування притягнутим іззовні схемам. Культурний поворот у сфері гуманітаристики, досі мало впливав на принципи дослідження сценічного мистецтва, історія якого продовжує *деталізуватися* у межах визначених періодизацій, хоча вже давно вимагає оновлення. Це стосується і періодизації історії театру, котра належить до базових елементів у структурі театрознавчого знання, адже є найголовнішим інструментом структурування нашого знання про минуле.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Періодизація історії мистецтва була і залишається для західного театрознавства однією з центральних проблем, адже належить до найголовніших інструментів "структурування історії" [19, 74], подаючи її "у системах класифікації, відомих як періоди" [22, 1732]. Основні аспекти проблеми було визначено у дискусії, в якій *Мейєр Шапіро* сформулював найпоширеніші підходи до періодизації мистецтва ("Окрім математичних поділів (століть, тисячоліття) <…> імена періодів були трьох видів: політико-династичні, культурні та естетичні. <…> Кожен тип назви спочатку передбачав теорію мистецтва, яку позначав" [21, 113]). *Ернст Ганс Гомбрих* протиставив цим підходам концепцію "силового поля" ("Історія західного мистецтва може демонструвати такі періоди, коли, наприклад, проблема прогресу була майже або цілком безперечною. <…> Там, де таке питання починало домінувати і привертати до себе увагу <…>, можна говорити про *період* <…>. Такі *силові поля* не обов'язково збігаються з хронологічним періодом" [21, 124–125]).

Доналд Келлі акцентує увагу на тому, що нові "системи періодизації продовжують з'являтися, однак більшість із них варіює старі теми, застосовуючи ідеї еволюції, модернізації і занепаду" [20, 1731]. Іще один аспект проблеми вирізнила Еріка Фішер-Ліхте, вважаючи недоліком сучасного театрознавства "звернення до історичних категорій, розроблених в інших контекстах і дисциплінах, таких, як Середньовіччя, Відродження, Бароко і т. ін." [19, 74].

Для вітчизняних театрознавців "основною проблемою була періодизація українського театру" [10, 201]. Розв'язуючи цю проблему, писав Ростислав Пилипчук, вони мали "багато спільного у підходах до проблеми періодизації історії українського театру" [10, 202], адже спиралися на концепцію історії українського театру Івана Франка, продиктоване "специфічними умовами розвитку українського театру на порізненій політичними кордонами чужих держав українській етнічній території" [11, 133], тобто *культурно-політичним підходом*, і "зазнавши деяких корективів, залишилася основоположною для українського театрознавства" [11, 143].

У чому виявилися спільність і деякі корективи — у визначенні дат, чи у принципах, мотивах і методах, на які спиралися дослідники?

Мета дослідження — виявити маркери методу дослідження, спираючись на аналіз періодиза-

цій історії театру, запропонованих українськими дослідниками; проаналізувати не *дати*, на які спиралися дослідники, а *мотиви*, якими вони керувалися; виявити *властивості, обрані для типології.*

Виклад основного матеріалу. Критичною точкою будь-якої періодизації є визначення нової доби, впровадження нового календаря, повороту і т. ін. Ці питання турбували не лише істориків, а й практиків театру, котрі, оголошуючи *нову еру*, подеколи амбітно пов'язували її початок з власною персоною: "На сезон 1881–82 рр., — писав М. Кропивницький, — поступив я за режисьора в труппу Г. А. Ашкаренка, в Кременчузі, і з цього сезону починається ніби нова ера задля українського театру" [8, 61]. Згодом сам він і спростував цю дату: "Декотрі українці напотужуються (не вгадаю, навіщо їм це заманулося?) запевнить всіх, що нова ера українського театру починається тільки з 1881 р. з Кременчуга; я ж лічу з 1871 р. з Одеси" [7, 231]. І пояснив, що він "дебютував у народнім театрі графів Моркових і Чернишова — в ролі Стецька ("Сватання на Гончарівці") 13-го ноября 1871 року" [7, 49]. Незважаючи на прижиттєву канонізацію Кропивницького у статусі "батька українського театру", дослідники академічного штибу, прийнявши першу із названих *дат*, ставили під сумнів *мотив* обрання *дати* і *назву* періоду.

1894-го року було написано "історичні обриси" українського театру *Івана Франка*, в яких *нова доба* тягнеться від початків *нового театру* в Польщі і в Московщині, впливів англійських, німецьких, італійських і французьких, російського театру в Харкові (1780–1826), польського театру у Кам'янці-Подільську (1798–1823) і в Києві, аматорських і кріпосних театрів у Полтаві і в Кибинцях [18]. Тобто початок нової доби у Франка залежить від початку активної *інкультурації* світського театру.

1921 року *Олександр Кисіль* акцентував як переломний "період від Котляревського до 70-х рр." [6, 15], тобто підкреслив значення вже канонізованої постаті і першої україномовної драми.

1923 року *Дмитро Антонович* виокремив *театр до Котляревського, театр до Кропивницького, театр до революції, революція у театрі* [4]. За два роки *Антонович* скоригував свою періодизацію, виокремивши в історії українського театру *шкільний театр, світський театр, побутовий театр і театр революційний* [2], а в останній своїй праці [3] взагалі змінив підхід, прийнявши "періодизацію, з якої виявилося, що всі галузі української культури проходять ті ж самі періоди єдиного історичного розвою. <…> і назви періодів дали ті, які вживаються в історії європейського мистецтва" [1, 475]: *Ренесанс, бароко, рококо, класичність, еклектизм і сучасність*.

Того ж 1925 року *Олександр Кисіль* виокремив в історії українського театру "три головні періоди: *старий*, що охоплює XVII–XVIII ст. і характеризується пануванням схоластичної шкільної драми; *середній* — від кінця XVIII ст. до заборони українського театру 1876 року, коли українські вистави були тільки спорадичними; *новий*, що починається з моменту відновлення українських вистав 1881 р. і характеризується з організаційного боку існуванням постійних українських труп" [5, 7–8]. Далі Кисіль додав до цього ще й *найновіший театр* [5, 8].

Того ж року *Петро Рулін* запропонував іще одну схему: *давній український театр XVII–XVIII вв.*; *театр XIX століття*, в якому, виокремив театр *дилетантський* і *професійний*, "в якому були українські вистави більш-менш поодинокими винятками" і "театр *професійний* з 1881 року, коли дозволено було вистави українською мовою" [13, 220].

1927 року *Рулін* повернувся до проблеми періодизації у зв'язку з необхідністю структурування відділів театрального музею і виокремив *український народний театр (вертеп); релігійний театр українського середньовіччя; чужоземна театральна культура на Україні; український театр підготовчої доби (від "Наталки-Полтавки" до 1881 р.); український "побутовий" театр 1881–1917 рр., як на Україні, так і поза її межами; театр з часів революції (театри українські поза межами України; театри нацменшостів та гастролерів на Україні; театральна освіта на Україні); театр у Галичині* [14, 17–18].

Невдовзі, у 1929–1930-х роках, *Рулін* повернувся до питання про "нову добу" і, частково підтримуючи тезу про те, що нова доба "починається 16-го жовтня 1881 року, коли дозволені були українські вистави" [12, 30], звернув увагу на те, що "зростання це дало такий швидкий і яскравий ефект, що він засліпив і учасників цієї мистецької роботи, і сучасників", адже "кожен із них [авторів мемуарів, причетних до цих подій] співав своєї, акцентуючи свої-но власні заслуги у цій справі" [15, 298].

У 1956–1967 роках було видрукувано двотомну історію українського театру, в якій було запропоновано два різних принципи періодизації. У першому за часом видання томі періоди було визначено без узагальнюючих назв, а лише за політичними подіями, постановами партії та уряду тощо (1917–1920, 1921–1925, 1926–1929, 1930–1934, 1934–1941, 1941–1945, 1945–1954), а всередині розділів подано несуперечливі з точки зору ідеї поступального руху уперед підрозділи про *зародження, становлення, дальший розвиток, піднесення, розквіт* української радянської драматургії і т. ін.

2000 року *Ростислав Пилипчук* окреслив свої принципи періодизації у праці, присвяченій засадам створення багатотомної "Історії українського драматичного театру" [10] і реалізував у виданих згодом окремим виданням розділах багатотомної "Історії української культури", де серед інших висвітлив такі теми: *Зародки театру (ігри й обряди, скоморохи, літургійне дійство). Шкільний і народно-містеріальний театр. Шкільні декламації. Містерія. Ярмаркові вистави. Інтермедії. Фарс. Вертеп. Декламації і діалоги. Шкільна драма. Інтермедії. Іншомовна драма в Україні. Балаган. Спроби утворення гетьманського придворного театру. Російський театр в Україні. Польський*

і австрійський німецькомовний театр в Україні. Початки нового українського театру — професіонального й аматорського та ін. [9]. Особливістю пропонованої періодизації є виведення театру з-під впливу загальнополітичних концепцій, акцент на розгляді жанрового і видового різноманіття в україномовному та іномовному театрі, а також інституалізації.

Наукова новизна здійсненого порівняльного аналізу полягає в тому, що вперше одиницею аналізу принципів періодизації історії українського театру, як маркера методу дослідження, обрано терміни, якими оперували самі історики театру, і виокремлено чотири принципи періодизації.

Висновки. Аналіз періодизацій, запропонованих українськими істориками театру ХХ століття, показує, що не завжди періодизація ставала у них інструментом пізнання, не завжди виокремлювала суттєві для історичного періоду ознаки і, таким чином, не завжди сприяла кращому розумінню об’єкта дослідження: деякі малоінформативні періодизації (*старий, середній, новий, найновіший* або *зародження, становлення, дальший розвиток, піднесення, розквіт*) свідчать про неготовність вступати в дискусії з приводу освячених дат.

Зіставлення розглянутих періодизацій із самими текстами досліджень дозволяє виявити схиляння істориків театру до однієї з двох традицій дослідження історії мистецтва: історії як канону видатних творів і майстрів (традиція Дж. Вазарі, який розглядав *"життєписи найславетніших"*), а також підходу, сформованого у часи становлення наукового мистецтвознавства — *"історії мистецтва без імен"*. Різницю між цими підходами зумовлено тим, що *"історію мистецтва без імен"* орієнтовано на пошук *загального — ознак театральної культури* замість рефлексій з приводу *одиничного — творчості митця або його твору, канонізованих у статусі видатних*.

Особливості підходів до періодизації, отже, й особливості методу дослідження історії театру визначено ознакою, що її вважав невід’ємною властивістю сценічного мистецтва той або інший історик. Ці підходи — звісно, дуже умовно — можна розділити на групи і розташувати за зростанням від найсуб’єктивніших до найоб’єктивніших:

I. *Публіцистичний,* з акцентом на політико-ідеологічний складовій: a) *епонімічний* — зокрема, у ранній праці *Антоновича* (1923), в якій виокремлено "театр до Котляревського", "театр до Кропивницького" та ін.; різновидом епонімічного можна вважати *егоцентричний* підхід у Кропивницького; b) *канонічний*, орієнтований на створення канону української культури в Антоновича (1923); згодом, у 1930-1940-х роках цей підхід переріс у нього в *європоцентричний*, спрямований на підпорядкування історії українського театру іншому канону — періодизації західноєвропейського мистецтва за культурними епохами; c) *"накопичувальний"* продемонстровано "Історією українського театру" (1956–1967), в якій простежено накопичення досягнень; d) *кінцеві періодизації*, котрі імітують еволюцію і базуються на *накопиченні "позитивних" ознак* (на основі термінів *старий — новий; піднесення — розквіт* та ін.).

II. *Естетичний* (частково за епонімами) у працях Кисіля, де головна увага приділяється "досягненням" і "справжнім сценічним шедеврам".

III. *Культурно-історичний:* a) з ухилом в *етнотеатрознавство* — у Франка і частково у Руліна — акцентує особливості *інкультурації* театру і визначення статусу театрального мистецтва у національній культурі; b) з ухилом у *жанрологію та інституалізацію* — у Пилипчука.

IV. *Проблемний:* спрямований на виокремлення локальних історичних сюжетів і *деміфологізацію подій*, частково реалізований у працях Руліна.

Зіставляючи типи періодизацій історії українського театру, виявимо, що спостереження Р. Пилипчука про концепція Франка, продиктовану "специфічними умовами розвитку українського театру на порізненій політичними кордонами чужих держав українській етнічній території" [11, 133], характеризує періодизації й інших українських дослідників театру.

Іншою особливістю проаналізованих періодизацій є їхня спрямованість здебільшого на дослідження *творчості канонізованих митців,* що також може бути пояснено політичними причинами.

Періодизації, запропоновані українськими істориками театру, базуються, принаймні на рівні лексичному, здебільшого на *еволюційному принципі*: з одного боку, вони дуже часто формують уявлення про якийсь історичний етап як *кінець історії, її кінцеву зупинку* (після *новітнього* періоду і *розквіту* далі вже нема куди рухатися), а з іншого боку — саме уявлення, ніби мистецтво рухається вгору, а не вшир, ніби еволюціонує, а не створює нові світи і художні системи, ніби має напрям, а не систему несподіваних поворотів, є надто механічним перенесенням принципів природничих наук на історію театру.

Перспективою подальшого дослідження проблеми і створення об’єктивної періодизації є перенесення уваги з біографій видатних митців та їхніх творів на *ознаки, котрі структурують театральну культуру*, з урахуванням організаційного, економічного, комунікативного, технічного, термінологічного та інших її аспектів. Один із найперспективніших шляхів створення об’єктивної періодизації театру — аналіз театральних терміносистем минулого.

Література

1. Антонович Д. Заключення / Д. Антонович. Українська культура : Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. Київ, 1993. С. 474–476.

2. Антонович Д. Триста років українського театру (1619–1919). Прага : Український Громадський Видав-

ничий Фонд, 1925. 272 с.
3. Антонович Д. Український театр / Д. Антонович. Українська культура : Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. Київ, 1993. С. 443–473.
4. Антонович Д. Український театр: конспективний історичний нарис. Прага — Берлін : Видавництво «Нова Україна», 1923. 14 с.
5. Кисіль О. Український театр : Популярний нарис історії українського театру. Київ : Книгоспілка, 1925. 179 с.
6. Кисіль О. Шляхи розвитку українського театру. Київ : Видання Центрсоюзу, 1921. 27 с.
7. Кропивницький М. Автобіографія. / М. Кропивницький. Твори : У 6 т. Київ, 1960. Т. 6. С. 145–238.
8. Кропивницький М. За тридцять п'ять літ. Нова громада.1906. № 9. С. 47–64.
9. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.). Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2019. 356 с.
10. Пилипчук Р. Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру». Мистецтвознавство України. Київ, 2000. Вип. 1. С. 201–210.
11. Пилипчук Р. Франкова концепція історії українського театру. Мистецькі обрії'2005–2006 : Науково-теоретичні праці та публіцистика. Київ, 2006. Вип. 8/9. С. 131–144.
12. Рулін П. Завдання історії українського театру. Річник українського театрального музею. Київ, 1929. Т. 1. С. 9–40.
13. Рулін П. Студії з історії українського театру. Записки історично-філологічного відділу. Київ, 1925. Кн V. С. 207–228.
14. Рулін П. Український театральний музей: Завдання й перспективи. Київ : УАН, 1927. 21 с.
15. Рулін П. П'ятдесят років тому // Радянський театр. — 1930. — № 23–24 / Рулін П. На шляхах революційного театру. Київ, 1972. С. 298–306.
16. Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах : Т. 1 : Дожовтневий період / за ред. М. Рильського. Київ : Наукова думка, 1967. 520 с.
17. Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах : Т. 2 : Радянський період / за ред. М. Рильського. Київ : Видавництво АН УРСР, 1956. 340 с.
18. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) [1894]. Річник Українського театрального музею. Київ, 1929. С. 42–75.
19. Fischer-Lichte E. The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies. London and New York, 2014. 201 p.
20. Kelley D. R. Periodization. New Dictionary Of The History Of Ideas. Thomson Gale, 2005. Vol. 4 : Machiavellism to Phrenology. P. 1730–1732.
21. Schapiro M., Janson H. W., Gombrich E. H. "Criteria of Periodization in the History of European Art.". New Literary History. Johns Hopkins University Press, 1970. Vol. 1, № 2. P. 113–125.
22. Spencer-Ahrens K., Wren L. Periodization Of The Arts. New Dictionary Of The History Of Ideas. Thomson Gale, 2005. Volume 4 : Machiavellism to Phrenology. P. 1732–1740.

References

1. Antonovich D. (1993). Conclusions. Ukrainian culture: Lectures edited by Dmytro Antonovich, 474–476 [in Ukrainian].
2. Antonovich D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theater (1619–1919). Prague: Ukrainian Public Publishing Foundation [in Ukrainian].
3. Antonovich D. (1993). Ukrainian Theater. Ukrainian culture: Lectures edited by Dmytro Antonovich, 443–473. [in Ukrainian].
4. Antonovich D. (1923). Ukrainian Theater: A Comprehensive Historical Essay. Prague — Berlin: Publishing House "Nova Ukraina" [in Ukrainian].
5. Kisil O. (1925). Ukrainian theater: A popular essay of the history of Ukrainian theater. Kyiv: Book Union [in Ukrainian].
6. Kisil O. (1921). Ways of development of the Ukrainian theater. Kyiv: Edition of the Center Union [in Ukrainian].
7. Kropivnitsky M. (1960). Autobiography. Kropivnitsky M. Works: In 6 vol. Kyiv: State Library of the USSR, 6, 145–238 [in Ukrainian].
8. Kropivnitsky M. (1906). For thirty five years. New community, 9, 47–64 [in Ukrainian].
9. Pylypchuk R. (2019). History of the Ukrainian theater (from the origins to the end of the nineteenth century.). Lviv: LNU them. I. Franko [in Ukrainian].
10. Pylypchuk R. (2000). About the principles of creating a multi-volume "History of the Ukrainian Drama Theater". Art studies of Ukraine, 1, 201–210 [in Ukrainian]
11. Pylypchuk R. (2006). Franko's conception of the history of Ukrainian theater. Art horizons'2005–2006: Scientific and theoretical works and journalism, 8/9, 131–144 [in Ukrainian].
12. Rilsky M. [ed.]. (1967). Ukrainian Drama Theater. Essays on history in two volumes: Vol. 1: Pre-October period. Kyiv: Scientific thought [in Ukrainian].
13. Rylsky M. [ed.]. (1956). Ukrainian Drama Theater. Essays on history in two volumes: Vol. 2: Soviet period. Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR [in Ukrainian].
14. Rulin P. (1929). The tasks of the history of Ukrainian theater. The riot of the Ukrainian theatrical museum, 1, 9–40 [in Ukrainian].
15. Rulin P. (1925). Studios on the history of Ukrainian theater. Notes of the Historical and Philological Department. V, 207–228 [in Ukrainian].
16. Rulin P. (1927). The Ukrainian Theater Museum: Challenges and Prospects. Kyiv: UAN [in Ukrainian].
17. Rulin P. (1972). Fifty years ago // Soviet Theater. — 1930. — No. 23–24. On the paths of the revolutionary

theater, Kyiv: Art, 298–306 [in Ukrainian].

18. Franko I. (1929). Russian-Ukrainian theater (Historical outlines) [1894]. The riot of the Ukrainian theatrical museum, 42–75 [in Ukrainian].

19. Fischer-Lichte E. (2014). The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies. London and New York [in English].

20. Kelley D. R. (2005). Periodization. New Dictionary Of The History Of Ideas. Thomson Gale. Vol. 4: Machiavellism to Phrenology, 1730–1732 [in English].

21. Schapiro M., Janson H. W., Gombrich E. H. (1970). "Criteria of Periodization in the History of European Art". New Literary History, 1, 2, 113–125 [in English].

22. Spencer-Ahrens K., Wren L. (2005). Periodization Of The Arts. New Dictionary Of The History Of Ideas. Thomson Gale. Vol. 4: Machiavellism to Phrenology, 1732–1740 [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.11.2019 р.
Прийнято до публікації 16.12.2019 р.

УДК 78.01, 7.01+111
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196560

Опанасюк Олександр Петрович
доктор мистецтвознавства, професор
Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID 0000-0002-2685-9468
oleksandr-opanasiuk@ukr.net

ПРО РОЗРІЗНЕННЯ ЗМІСТОВОЇ КОНФІГУРАЦІЇ ТА СТРУКТУРУ ІНТЕНЦІОНАЛЬНОСТІ

Мета статті – визначення змістової конфігурації і структури інтенціональності на основі актуалізації факторів об’єктності, процесуальності та фундаментальної структури тетрактиди. **Методологія** дослідження передбачає використання методів: структурно-смислової визначеності (ґрунтується на визначених історичною практикою смислах, співвіднесених із певним числом; у статті – з тетрактидою), процесуально-структурного (сприяє визначенню змісту структурної динаміки), порівняльного (дає змогу виявити характерні й типологічні моменти в процесуальному бутті явищ). **Наукова новизна.** Уперше визначаються змістова конфігурація і структура інтенціональності (в контексті структурно-смислових параметрів тетрактиди). **Висновки.** Зважаючи на те, що (інтенціональне) буття явищ може перебувати на різному рівні розвитку, це вказує на недостатність аналізу інтенціональності в суб’єктно-об’єктній площині, або ж на основі бінарної структури. Корегування цієї позиції здійснено з урахуванням факторів об’єктності та процесуальності. Динаміку і структуру інтенціональності обумовлюють чотири щаблі формування, які визначені поняттями: "принцип", "становлення", "означення", "спосіб існування". Відкривається нова перспектива інтенціонального дослідження явищ, як і онтології інтенціональності загалом. Стає можливим досліджувати культурно-художні явища не тільки в площині фіксації зосередженості художнього матеріалу на певних смислах, що пов’язується з інтенціональністю, вибудовує суб’єктно-об’єктну перспективу аналізу та що є типовим для мистецтвознавчої науки, а й на основі четверної структури інтенціональності. Водночас можна говорити про спектральний (спектрально-інтенціональний) аналіз, тобто про дослідження культурно-художніх явищ на рівні їхнього принципу, становлення, означення, способу існування / способу звершеного буття та всього, що ці поняття на смисловому рівні передбачають і виражають.

Ключові слова: інтенціональність; змістова конфігурація і структура інтенціональності; тетрактида.

***Опанасюк Александр Петрович**, доктор искусствоведения, профессор Киевского университета имени Бориса Гринченко*

О различении смысловой конфигурации и структуре интенциональности

Цель статьи – определение смысловой конфигурации и структуры интенциональности на основании актуализации факторов объектности, процессуальности и фундаментальной структуры тетрактиды. **Методология** исследования предполанает использование методов: структурно-смысловой определенности (базируется на определенных исторической практикой смыслах, которые соотносятся с неким числом; в статье – с тетрактидой), процессуально-структурального (способствует определению содержания структурной динамики), сравнительного (дает возможность виявлять характерные и типологические моменты в процессуальном бытии явления). **Научная новизна.** Впервые исследуются смысловая конфигурация и структура интенциональности (в контексте структурно-смысловых параметров тетрактиды). **Выводы.** Учитывая то, что (интенциональное) бытие явлений может пребывать на разных этапах (уровнях) развития, это указывает на недостаточность анализа интенциональности в субъектно-объектной плоскости, или же на основании бинарной структуры. Коррекцию этой позиции проведено с учетом факторов объектности и процессуальности. Динамику и структуру интенциональности обуславливают четыре этапа (уровня) формирования, которые определены понятиями: "принцип", "становление", "означивание", "способ существования". Открывается новая перспектива интенционального исследования явлений, как и онтологи интенциональности в целом. Становится возможным исследовать культурно-художественные явления не только в контексте фиксирования сосредоточения художественного материала на каких-либо смыслах, что соотносится с интенциональностью, выстраивает субъектно-объектную перспективу анализа и что есть обычным для искусствоведческой науки, но и на основании четверной структуры интенциональности. Кроме этого, можно говорить о спектральном (спектрально-интенциональном) анализе, то есть о исследовании культурно-

© Опанасюк О. П., 2020

художественных явлений на уровне ихнего принципа, становления, означивания, способа существования / способа свершенного бытия и всего, что эти понятия на смысловом уровне предполагают и выражают.

Ключевые слова: интенциональность; смысловая конфигурация и структура интенциональности; тетрактида.

Opanasiuk Oleksandr, *Doctor of Arts, Professor of the Boris Grinchenko Kyiv University*

Concerning the Distinction of a Semantic Configuration and a Structure of Intentionality

The purpose of the article is the definition of a semantic configuration and a structure of intentionality on the basis of actualization of the factors of objectivity, procedural and fundamental structure of tetractide. **Methodology** of the research covers the usage of the methods: structural-semantic certainty (based on the senses established by a historical practice and correlated to a certain number; in the article – to a tetractide), procedural-structural (provides the definition of content of a structural dynamics), comparative (enables us to reveal the distinctive and typological moments in a procedural being of a phenomenon). **The scientific novelty**. For the first time the semantic configuration and the structure of intentionality are being defined (in the context of structural-semantic parameters of a tetractide). **Conclusions.** Considering that (intentional) being of phenomenon can reside on a different level of development, it points out the lack of analysis of the intentionality in a subjective-objective area or on the basis of a binary structure. The correction of this position is carried out taking into account the factors of objectivity and procedural. The dynamics and structure of the intentionality are specified by four levels of formation which are defined by the concepts: "principle", "incipience", "definition", "way of being". The new perspective of intentional research of phenomenon is being unclosed as well as ontology of the intentionality in general. It becomes possible to explore the cultural-artistic phenomenon not only in the area of fixation of concentration of and artistic material on certain senses that are connected with intentionality and builds up the subjective-objective perspective of analysis that is typical for the science of art but also on the basis of the fourth structure of the intentionality. At the same time, we can talk about the spectral (spectral-intentional) analysis namely about the research of cultural-artistic phenomenon on the level of their principle, incipience, definition, way of being/way of accomplished being and everything that these concepts cover and express on a semantic level.

Key words: the intentionality, a semantic configuration and a structure of the intentionality, the tetractide.

Актуальність теми дослідження. У формуванні змісту поняття "інтенціональність" можна виділити такі щаблі розвитку: давню філософію, середньовічну схоластику, теорію Ф. Брентано щодо розрізнення фізичних і психічних актів, феноменологію Е. Гусерля. Звісно, в сучасній науці це поняття також використовується, однак трактування інтенціональності не виходить за межі філософії Брентано, феноменології Гусерля, певних корекцій її смислового поля наступними філософськими школами та в цілому визначається як "здатність свідомості бути "спрямованою на"" [5, 144].

Водночас дослідження психології (С. Ґроф, Р. Мей, А. Менегетті), культурної психології (наприклад, теорія "інтенціональних культурних світів" Р. Шведера), езотеричні відомості щодо буття явищ на феноменологічному рівні (тонкому плані) й аналіз їхнього сприйняття свідомістю людини вказують на ширші змістові параметри інтенціональності та спонукають до постановки питання щодо корекції смислового змісту цього поняття. Мається на увазі не стільки позиціонування останнього, скільки актуалізація факторів *об'єктності*, *процесуальності*, в контексті чого, очевидно, зазнає змін і змістова конфігурація та структура інтенціональності загалом.

Якщо сказане перенести до мистецтвознавчої науки, то тут можна відзначити часті випадки, коли характеристика культурно-художніх явищ передбачає актуалізацію поняття "інтенціональність". Однак у такому аналізі зазвичай лише наголошується на зосередженості художнього матеріалу на певних смислах, що пов'язується з інтенціональністю (наприклад: [21]). Водночас їхня природа, структурально-змістові особливості, які вони не можуть не виявляти у процесі розвитку, залишаються поза увагою, що свідчить і про недостатність (недовершеність) їхньої визначеності.

Аналіз досліджень і публікацій. Феномену інтенціональності присвячено багато публікацій (Ф. Брентано, М. Гайдеґер, Е. Гусерль, Р. Інґарден, М. Мерло-Понті, П. Рикер, Ж.-П. Сартр, Дж. Серл та інші), але питання щодо визначення змістової конфігурації і структури цього явища з урахуванням факторів об'єктності, процесуальності та фундаментальної структури тетрактиди в сучасній науці не розглядалося.

Мета роботи полягає у визначенні змістової конфігурації і структури інтенціональності на основі актуалізації факторів об'єктності, процесуальності та структури тетрактиди. Водночас треба сказати, що ця стаття передбачає теоретичний і абстрагований ракурс аналітики, результати якої вибудовують ґрунт для практичного аналізу й дослідження інтенціонального буття художніх явищ у мистецтвознавстві та феномену інтенціональності загалом.

Виклад основного матеріалу статті. Для наступного дискурсу спочатку необхідно хоча б коротко окреслити смислові засади визначених вище чотирьох щаблів становлення інтенціональності. У давній філософії інтенціональність здебільшого позиціонується як спрямованість свідомості на світ; причому така дія визначається у контексті духовного начала й пізнання: "Абхава (санскр. abhāva – "небуття", "неіснування", "відсутність")… Буддисти заперечують… можливість пізнання неіснуючого предмета, позаяк це суперечить їхньому постулату про інтенціональність і строго причинний характер пізнання… найважливішою умовою виникнення пізнання є існування об'єкта пізнання" [13, 28]; "Джняна (санскр. jñāna – "знання")… знання завжди спрямоване на об'єкт… інтенціональне, а тому завжди дано разом з об'єктом…" [10, 355];

"Упадхі (санскр. upadhi – "наближатися")… поняття, яке означає те, що "обмежує те, що виникає"… при першому накладанні авідьї на Атмана чиста свідомість отримує інтенціональність, націленість назовні…" [11, 821]; "…душа є причиною як те, звідки рух, як ціль і як суть одухотворених тіл… Відчуття ж у дії можна прирівняти до діяльності споглядання… ми сприймаємо, що ми бачимо і чуємо… кожне почуття спрямовано на предмет, що сприймається…" [2, 402, 407, 425, 427]. Водночас треба мати на увазі, що відчуття і пізнання не лише передбачають intentio – спрямованість на щось, але й кристалізують бінарну структуру процесу – актуалізацію бінарних смислових структур: непроявлене – проявлене, внутрішнє – зовнішнє, можливість – дійсність, загальне – одиничне. У середньовічній схоластиці (Д. Скот, В. Оккам, Авіценна та інші) тлумачення поняття "інтенціональність" набуває нового значення завдяки розрізненню *первинної і вторинної інтенціональностей* (intentio prima, intentio secunda) та наголошенні на особливій значимості другої. "Розум за відношенням до об’єктів… діє двояко: перша дія – формування *виду*, за допомогою чого об’єкт стає присутнім як об’єкт актуально осягнутий; друга дія – самé актуальне пізнання. І в обох випадках дію робить [сам] розум, котрий не спонукається до цього об’єктом, який є лише частковою причиною, співучасницею у цій дії…" [3, 319, 321]. В. Оккам також говорить про два види інтенції, водночас відзначає особливість другої, яку позиціонує в контексті *інтенції душі*: "…Іменами вторинної інтенції називаються ті імена, які накладаються виключно для позначення інтенцій душі, які є природними знаками, а також інших, довільно установлених знаків і того, що такі знаки супроводжує. І до цих імен належать усі наступні: "рід", "вид", "універсалія" і т. п., оскільки ці імена позначають лише *інтенції душі*, будучи природними знаками, або довільно установлені знаки" (виділено мною. – О. О.) [19, 21].

У філософії Авіценни (Ібн Сіни) зверну увагу на два моменти. Перший – це *уявлення*, що за відношенням до суті речей, пізнає людський розум: "Пізнання буває двох родів… перший, коли дещо має осягатися за допомогою думки (андйша) і неможливо сприйняти це окрім як за допомогою розуму…; другий, коли ми дещо *уявляємо і про що стверджуємо не за допомогою розуму, а осягаємо*…" (виділено мною. – О. О.) [9, 61]. Другий стосується *сутності* явищ (власне сутності, а не суті) та їхньому уявленні й осягненні. Необхідно зазначити й те, що Авіценна наголошує на об’єктності інтенцій, відтак вони стають конкретизованими явищами (сутностями), таким чином актуалізується й поняття процесуальності (буття інтенцій): "…Тому не можна сказати, що щось зробило людину субстанцією, а чорноту – кольором, проте можна сказати, що воно зробило їх існуючими. Виходить, що кожна з цих категорій є сутністю… Одне – сутність, інше – існування. Останнє відрізняється від сутності тим, що є не субстанційним, а акцидентним… *Все, що існує, є або субстанцією, або акциденцією*. Існування субстанції обумовлено її сутністю, але існування можливості обумовлено не її сутністю, а тією річчю, яка може існувати… Так, якщо б тут, окрім сутності, була індивідуальна особливість, це могло би бути, але індивідуальна особливість або виходить із сутності, або є сутністю" [9, 120, 132, 140].

До сказаного варто додати, що такі розмисли можна пов’язувати з лікарською практикою Авіценни, коли він був свідком тривалого "життя" певної недуги, що в давніх культурах співвідносилося з певною сутністю чи істотою (показовим є визначення змісту недугів і ліків; у трактаті "Канон лікувальної науки" сотні прикладів розпочинаються констатацією: СУТНІСТЬ, до чого додаються приписи, що визначають характерні властивості недугів і ліків [1]). Очевидно, що будь-яка недуга має свою особливість, що передбачає інтенціональність, певною мірою об’єктність (сутність) та процесуальність існування (протікання, розгортання програми недуги). Акцентація на *первинній і вторинній інтенції* в середньовічній філософії зумовлена прагненням показати базис, на основі якого в XIX–XX ст. Ф. Брентано, Е. Гусерль та їхні послідовники вибудують онтологічну позицію щодо формування смислового поля інтенціональності. Саме другий аспект, тобто пов’язана зі спрямованістю душі на певний об’єкт інтенціональність, стає предметом аналізу найрізноманітніших ситуацій та, відповідно, точок зору і теорій щодо суті інтенціональності.

На початку статті зазначалося, що сучасне трактування інтенціональності загалом не виходить за межі філософії Ф. Брентано, Е. Гусерля. Сказане засвідчують хоча б такі визначення: "Інтенціональність (від латин. intentio – устремління) – у феноменології – первинна смислоутворююча спрямованість свідомості до світу, смислоформуюче відношення свідомості до предмета... Термін "інтенціональність"… у сучасну філософію ввів Ф. Брентано, для якого інтенціональність – іманентна предметність та критичне розрізнення психічних актів і фізичних феноменів. Ключовим цей термін стає в Гусерля…" [16, 113]; "Інтенціональність – одне з центральних понять аналітичної філософії та феноменології, яке встановлює особливе відношення між свідомістю, мовою і світом. У найзагальнішому плані воно *означає здатність свідомості бути "спрямованою на"*... Термін походить від латинського слова "intensio", яке схоласти XIII–XIV ст. використовували *для означення "того, що постає перед свідомістю в думці"*" (курсив мій. – О. О.) [5, 144]; "Інтенціональність… – поняття низки філософських учень, які фіксують особливість людської свідомості, що полягає в її спрямованості на певний предмет… У Сенеки intention – спосіб руху душі (motus animi)… Нове життя поняттю інтенціональності надали Ф. Брентано та Е. Гусерль" [17, 133]. Наведені визначення, окрім виокремлення певних смислових означень інтенціональності, актуалізують характерні моменти: 1) *інтенціональність – спрямованість людської свідомості на предмети*, або ж об’єкти, світу, сам Всесвіт і на породжені цією свідомістю психічні явища, які також є об’єктами; 2) *інтенціональне буття таких явищ*. Водночас

ці моменти не виходить за межі усталеного трактування інтенціональності, що, на перший погляд, заперечує доцільність задекларованої теми й завдання цієї статті. Для подолання сумніву і побудови базису щодо наступного дискурсу спробуємо замислитися над питанням: яку структуру в контексті спрямованості на світ вибудовує інтенціональність? Перше, що можна сказати, що ми маємо справу з бінарною структурою, яка визначається суб'єктно-об'єктними відношеннями. Однак ця позиція має бути піддана аналізу й корекції, оскільки вона закриває шлях до глибинного розуміння суті інтенціональності. Оскільки людська свідомість інтенціонально спрямована на предмети світу і на породжені нею психічні явища, то вони не можуть не існувати у просторі й часі цієї свідомості, що вказує на *об'єктність* і *процесуальність* цих явищ. Відтак суб'єктно-об'єктна структура має розглядатися в контексті *об'єктності* явища. Цей фактор не заперечується жодною філософією, яка актуалізує поняття "інтенціональність". Зокрема, Ф. Брентано виходить з того, що фізичні й психічні акти насамперед є об'єктними величинами. Але чи належна увага приділяється власне *об'єктності* явищ? Брентано зазначає:"Ми вже бачили, що не існує такого психічного феномена, котрий не був би – в указаному сенсі – свідомістю про об'єкт" [4, 46]. У доповіді "Про об'єкти" (1908) констатується: "Слово "об'єкт" у наші дні використовується в найрізноманітніших значеннях. Для когось "об'єкт" означає те ж саме, що й річ, а "об'єктивне" – те ж саме, що й "існуючий у дійсності"… *Будь-яке мислення певним чином спрямовано на дещо як об'єкт, а часто й на кілька об'єктів відразу, причому різними способами*… Надалі я буду вживати слово "об'єкт" тільки в цьому сенсі. Коли хтось мислить, він є мислячим суб'єктом і водночас має дещо – одне чи кілька, – об'єктом" [4, 136]. Звідси переконуємося, що у філософії Ф. Брентано фактор об'єктності передбачає бінарну структуру. Водночас *об'єктність як явище* не береться до уваги, позаяк тоді необхідно було б розглядати процесуальність і динаміку інтенціонального акту. Адже очевидно, якщо "хтось мислить, він є мислячим суб'єктом і водночас має дещо – одне чи кілька, – об'єктом", то це передбачає *об'єктність* процесу мислення з приводу якогось явища (об'єкта), як і процесуальність такої дії, чого у філософії Ф. Брентано немає.

Оскільки в рамках статті неможливо детальніше висвітлити питання *інтенціонального буття явища як об'єкта* (ґрунтовний аналіз цього моменту здійснено у моїй монографії [20]), для його прояснення пропонується звернутися до досліджень психотерапевта Р. Мея. Зокрема, він зазначає: "…Під інтенціональністю я маю на увазі *структуру*, яка надає смисл переживанню. Її не варто ототожнювати з намірами, це *вимір*, який лежить в їхній основі; це сама здатність людини мати наміри… Я вважаю, що вона також є ключем до проблеми бажання і волі" (виділено мною. – О. О.) [18, 215, 241–242, 253]. Водночас констатує, що для з'ясування хоч якихось відомостей щодо зацикленості пацієнта на певній інтенціональності (його недугу), проходить не один рік терапевтичних сеансів. А також: "…Факт полягає в тому, що пацієнт не може дозволити собі усвідомити травму до тих пір, допоки він не буде готовим зайняти позицію за відношенням до неї… Тобто, що "кожна інтенція є увага, а увага – це *я-можу*", – як визначив це Мерло-Понті. Отже, ми не в змозі звернути увагу на щось, перш ніж зможемо якимось чином відчути "я-можу" за відношенням до цього" [18, 249–251]. Напевно, цих цитат достатньо для розуміння важливості факторів об'єктності та процесуальності в онтології інтенціональності. Водночас необхідно дати відповідь щодо структури процесуального акту, адже формування позиції, коли пацієнт вийде на рівень "я-можу" щодо розуміння природи інтенціональності своєї недуги, вибудовує траєкторію руху його свідомості, що так чи інакше передбачає й певні щаблі її розвитку.

Якщо в контексті зазначеного звернутися до давньої та езотеричної філософії, то перше, з чим ми можемо зіткнутися, це фундаментальна структура тетрактиди, яка обумовлює собою не тільки існування будь-яких явищ, але й їхнє сприйняття людською свідомістю. Зокрема, становлення *Дао* передбачає чотири щаблі розвитку: "Дао… є прабатьком усіх речей… воно передує небеснову владиці… Дао народжує одне, одне народжує два, два народжує три, а три – всі істоти" [8, 20, 58]. Процес сприйняття явищ на тонкому плані філософ-езотерик Ф. Меррелл-Вольф визначає на основі кристалізації чотирьох щаблів розвитку, де конкретне усвідомлення їхньої суті за змістом збігається з описаною Р. Меєм позицією "я-можу" та що співвідносне з четвертим – заключним – етапом формування [14, 328]. Аналогічне щодо сприйняття на феноменологічному рівні формування слова "Віра" відзначає містик А. Гаррет [15, 405–406]. У різних працях О. Лосєва тетрактида є основою концепційного доведення висунутих ним ідей (для прикладу вкажу лише: [12]). Квінтесенцією цієї структури може бути ім'я або ж формула Y–H–V–H (Сущий, Єгова, Ягве). Якщо узагальнити смисловий зміст сказаного щодо щаблів становлення, які передбачає тетрактида та що уособлює формула Y–H–V–H, то отримаємо таку характеристику: "…Активне (чоловіче, експансивне) начало (י Jod) запліднює пасивне (ה He) начало; від цього союзу народжується нейтральне (андрогінне, який запозичує зверху і передає вниз) начало (т Vau). Ледве ця схема виконана, з'являється уявлення про сімейство, тобто про завершеність циклу проявлень… Коли ми просто констатуємо присутність закінченого циклу י ה ד, ми ставимо після трьох літер четверту літеру ה (He) (ієрогліфи давнього єврейського письма читаються справа наліво. – О. О.), визнаючи цикл вичерпаним, сімейство утвореним, завершеним…" [6, 48–49].

Подібне знаходимо в деяких культурологічних теоріях: "Кожна культура проходить вікові стадії окремої людини. У кожної є своє дитинство, своя юність, своя зрілість і старість" [22, 265]; "Пасеїзм, актуалізм і футуризм відбивають три стадії етнічної динаміки, але, окрім цього, має бути, і дійсно існує,

система оцінки категорії часу, яка відповідає статичному стану етносу… Отже, ми зімкнули всі лінії нашого аналізу та отримали підтвердження гіпотези про чотириетапну конституцію етнічного становлення. Це не випадковий збіг і не довільна побудова…” [7, 98].

Наукова новизна. Уперше визначаються змістова конфігурація і структура інтенціональності (в контексті структурно-смислових параметрів тетрактиди).

Висновки. Актуалізація факторів об’єктності, процесуальності та структури тетрактиди відкриває нову перспективу в онтології інтенціональності та обумовленого нею існування явищ.

1. Такий зріз деактуалізує поняття "горизонт”, яке Е. Гусерль і феноменологічна філософія долучають до інтенціонального опису явищ, оскільки горизонт (як просторова умова) передбачає існування чітко не означених образів, але не визначає їхнього конкретного амплуа. Натомість фактор об’єктності показує напрям їхньої індивідуалізації та наголошує на їхній об’єктності. Іншими словами, якими б не були почуття, які б образи не мерехтіли на горизонті свідомості, вони не стануть реальністю поза їхньою об’єктивацією, що треба розуміти як виокремлення свідомістю людини певного образу з площини їхнього горизонту. Відтак чітко неозначений образ набуває об’єктності, конкретності та переходить на рівень процесуальності, де й реалізується його внутрішня програма, або ж інтенціональність.

2. Стає очевидним недостатність аналізу інтенціональності в суб’єктно-об’єктній перспективі, або ж на основі бінарної структури. Корегування цієї позиції має визначатися не тільки з урахуванням факторів об’єктності і процесуальності, але й з актуалізацією аспекту *динаміки*. Водночас треба розуміти, що динаміка не є сталим показником і вказує на структуру процесуальності. Якщо ж додати тетрактиду, тоді процесуальне буття явищ можна аналізувати й характеризувати на основі четверної структури. У моїх працях зміст цієї структури визначений поняттями *"принцип”* (вихідний імпульс, початковий щабель існування явища), *"становлення”* (розмежування принципу на полярності й формування шкали його можливих смислових означень), *"означення”* – тріада (завершення розгортання атрибутів явища і набуття ним певного змістового вигляду), *"спосіб існування”* / *"спосіб звершеного буття”* – тетрактида (заключний щабель, який своє існування підпорядковує повторній актуалізації попередніх щаблів розвитку явища) [20].

3. Усе сказане доводить необхідність розрізнення змістової конфігурації, визначення структури інтенціональності та показує напрям їхньої смислової диференціації. Виходячи з того, що (інтенціональне) буття явищ може перебувати на різному рівні розвитку, відтак змістова конфігурація інтенціональності, як і її структура, мають це передбачати й виражати. Пропонуються поняття (терміни): "інтенціональність-принцип” ("принцип-інтенціональність”) – виражає початковий щабель розвитку явища; "інтенціональність-становлення” ("становлення-інтенціональність”, або ж "поляризована інтенціональність”) – виражає буття явища, що знаходиться на рівні становлення своїх поляризованих смислів; "інтенціональність-означення” ("означена інтенціональність”) – виражає щабель завершення розгортання атрибутів явища і набуття ним певного змістового вигляду; "інтенціональність-спосіб (існування)” / "інтенціональність-спосіб (звершеного буття)” ("звершена інтенціональність”) – виражає звершене формування, особливістю якого є зосередження на певних смислах попереднього чи звершеного розвитку.

4. Відкривається нова перспектива інтенціонального дослідження явищ, як і онтології інтенціональності загалом. Визначена четверна структура може використовуватися в будь-яких галузях науки, у тому числі мистецтвознавстві. Можна говорити і про спектральний (спектрально-інтенціональний) аналіз, тобто про дослідження культурно-художніх явищ на рівні їхнього принципу, становлення, означення, способу існування / способу звершеного буття та всього, що ці поняття на смисловому рівні передбачають і виражають. Це стосується як процесуального становлення певних явищ, так і вираження їхнім буттям смислових інтенцій більших за них культурно-художніх явищ.

Література

1. Абу Али Ибн Сина. Канон врачебной науки. В 5-и книгах. Книга II / Пер. с араб. Ю. Завадовского и С. Мирзаева. 2-е изд. Ташкент: ФАН Узбекской ССР, 1982. 834 с.
2. Аристотель. О душе. Аристотель. Сочинения: в 4 томах. Т. 1 / Ред. В. Ф. Асмус. М.: Мысль, 1976. С. 369–448.
3. Блаженный Иоанн Дунс Скот. Избранное / Перев. с лат., сост. и общ. редакция Г. Г. Майорова. М.: Издательство Францисканцев, 2001. 584 с.
4. Брентано Ф. Избранные работы / Составл., перев. с нем. В. Анашвили. М.: Дом интеллектуальной книги. Русское феноменологическое общество, 1996. 176 с.
5. Вострикова Е. Интенциональность. Современная западная философия. Энциклопедический словарь / Под ред. О. Хеффе, В. С. Малахова, В. П. Филатова, при участии Т. А. Дмитриева ; Институт философии. М.: Культурная революция, 2009. С. 144–145.
6. Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. Изд. 2-е. М.: Энигма, 2012. 528 с.
7. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли. М.: АСТ, 2005. 548, [12] с.
8. Дао дэ цзин / Пер. и прим. Ян Хин-Шуна. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 144 с.
9. Ибн Сина. Избранные философские произведения. М.: Наука, 1980. 552 с.
10. Исаева Н. В. Джняна. Индийская философия: энциклопедия / Отв. ред. М. Т. Степанянц ; Ин-т философии РАН. М.: Восточная литература, 2009. С. 355–356.

11. Исаева Н. В. Упадхи. Индийская философия: энциклопедия / Отв. ред. М. Т. Степанянц ; Ин-т философии РАН. – М. : Восточная литература, 2009. – С. 821.
12. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 195–390.
13. Лысенко В. Г. Абхава. Индийская философия: энциклопедия / Отв. ред. М. Т. Степанянц ; Ин-т философии РАН. М.: Восточная литература, 2009. С. 27–30.
14. Меррелл-Вольф Ф. Пути в иные измерения / Пер. с англ. М.: София, 2009. 384 с.
15. Мишлав Дж. Корни сознания. Психические исследования в прошлом и настоящем / Пер. с англ. В. Данченко. К.: София, Ltd., 1995. 416 с.
16. Молчанов В. И. Интенциональность. Современная западная философия: Словарь / Сост.: В. С. Малахов, В. П. Филатов. М.: Политиздат, 1991. С. 113–114.
17. Мотрошилова И. В. Интенциональность. Новая философская энциклопедия: В 4-х томах. Т. II / Ин-т философии РАН, Нац. общ.-научн. фонд; Научно-ред. совет: предис. В. С. Степин, заместители предс.: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. М.: Мысль, 2010. С. 133–134.
18. Мэй Р. Любовь и воля / Пер. с англ. О. О. Чистякова, А. П. Хомник. М.: Рефл-бук ; К.: Ваклер, 1997. 384 с.
19. Оккам У. Избранное / Пер. с лат. А. В. Апполонова и М. А. Гарнцева; под. общ. ред. А. В. Апполонова. М.: Едиториал УРСС, 2002. 272 с.
20. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія. 2-ге вид., перероблене та доповнене. К.: Аура Букс, 2018. 472 с.
21. Сальм А. А. Интенциональная динамика в фортепианных сонатах Валентина Сильвестрова. Вестник Российской академии музыки имени Гнесиных. 2007. Вып. № 2. С. 135–143.
22. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1993. 663, [1] с., 1 л. портр.

References

1. Abu Ali Ibn Sina (1982). Rules of science for the Doctor. The book 2. The publication 2. Tashkent: FAN Uzbekskoy SSR [in Uzbekistán].
2. Aristotel (1976). On the soul. Aristotel. Compositions: in 4 the volumes. V. 1. Moscow: Myisl [in Russian].
3. Blazhennyiy Ioann Duns Skot (2001). Selected. Moscow: Izdatelstvo Frantsiskantsev [in Russian]. Избранные работы
4. Brentano, F. (1996). The selected works. Moscow: Dom intellektualnoy knigi. Russkoe fenomenologicheskoe obschestvo [in Russian].
5. Vostrikova, E. (2009). The intentionality. Contemporary after padnaya phylo from fiya. Encyclopaedic dictionary. Moscow: Kulturnaya revolyutsiya [in Russian].
6. G.O.M. (2012). Encyclopedy Okkultizma: course. The publication 2. Moscow: Enigma [in Russian].
7. Gumilev, L. N. (2005). Ethnogeny and the terrestrial biosphere. Moscow: AST [in Russian].
8. Dao of de of tszin (2018). Moscow: Azbuka, Azbuka-Attikus [in Russian].
9. Ibn Sina (1980). From bran the philosophical works. Moscow: Nauka [in Russian].
10. Isaeva, N. V. (2009). The knowledge. Indian philosophy: entsiklopediya. Moscow: Vostochnaya literature [in Russian].
11. Isaeva, N. V. (2009). Upadhi. Indian philosophy: entsiklopediya. Moscow: Vostochnaya literature [in Russian].
12. Losev, A. F. (1990). Music as the object of the logic. Losev, A. F. From the wounds them about from the conducting. Moscow: Pravda [in Russian].
13. Lyisenko, V. G. (2009). Abhava. Indian philosophy: entsiklopediya. Moscow: Vostochnaya literature [in Russian].
14. Merrell-Volf, F. (2009). Ways in other measurements. Moscow: Sofiya [in Russian].
15. Mishlav, Dzh. (1995). Roots of the consciousness. Mental issledo of vaniya in the past and present. Moscow: Sofiya, Ltd. [in Russian].
16. Molchanov, V. I. (1991). The intentionality. To sovre of exchanges is after padnaya fie of losofiya: Dictionary. Moscow: Politizdat [in Russian].
17. Motroshilova, I. V. (2010). The intentionality. But vaya fie of Law of sofas the skaya encyclopedia: in 4 the volumes. V. II. Moscow: Myisl [in Russian].
18. Mey, R. (1997). Love and the will. Kyiv: Vakler [in Ukrainian].
19. Okkam, U. (2002). The selected. Moscow: Editorial [in Russian].
20. Opanasyuk, O. P. (2018). Intentionality in the Area of Culture: Art Criticism, culturological and philosophical aspects. The publication 2. Kyiv: Aura Buks [in Ukrainian].
21. Salm, A. A. (2007). Intentional dynamics in the Sonatas for fortepiano of Valentina Silvestrova. Herald of the Russian academy of music of the name of the Gnesinyih, 2, 135–143 [in Russian].
22. Shpengler, O. (1993). The decline of Europe. Descriptions of the morphology of the world history. 1. Gestalt and the reality. Moscow: Myisl [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.11.2019 р.
Прийнято до публікації 17.12.2019 р.

УДК 766:7.05
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196564

Храмова-Баранова Олена Леонідівна
доктор історичних наук, професор
професор кафедри дизайну
Черкаського державного технологічного університету
ORCID 0000-0002-3811-7701
khramova74@ukr.net
Яковець Інна Олександрівна
доктор мистецтвознавство, доцент
професор кафедри дизайну
Черкаського державного технологічного університету
ORCID 0000-0001-5069-5857
innayakovets@ukr.net

ВПЛИВ ГРАФІЧНИХ ТЕХНІК НА РОЗВИТОК ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ В УКРАЇНІ

Мета роботи. Виконати мистецтвознавчий аналіз декількох графічних технік і їх впливу на розвиток образотворчого мистецтва і дизайну в Україні в ХХ ст. з позиції репрезентації і популяризації української культури, що дасть можливість показати перспективи графічних технік в мистецтві. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні конкретно-історичного методу для аналізу впливу графічних технік і здобутків митців в популяризації українського мистецтва, а також використанні методу порівняльного аналізу і історико-культурного підходу, що сприятиме виявленню основних тенденцій розвитку графічних технік в творчості українських митців в світовому контексті. **Наукова новизна** полягає у спробі осмислення і виявлення основних тенденцій розвитку графічних технік в репрезентації української культури і творчості українських митців в ХХ ст., що зумовлено історичними, соціальними, культурними процесами. **Висновки.** Аналіз сутності і репрезентації графічних технік в творчості українських митців вказує на взаємозалежність давньої культурної спадщини і досягнень початку ХХ століття, що уможливлює вдосконалення графічних технік і має вплинути на розвиток образотворчого мистецтва і дизайну в Україні.

Ключові слова: графічні техніки, естамп, образотворче мистецтво, дизайн.

Храмова-Баранова Елена Леонидовна, *доктор исторических наук., профессор, профессор кафедры дизайна Черкасского государственного технологического университета;* ***Яковец Инна Александровна,*** *доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры дизайна Черкасского государственного технологического университета*

Влияние графических техник на развитие изобразительного искусства и дизайна в Украине

Цель работы. Выполнить искусствоведческий анализ некоторых графических техник и их влияния на развитие изобразительного искусства и дизайна в Украине в ХХ в. с позиции репрезентации и популяризации украинской культуры, что позволит показать перспективы графических техник в искусстве. **Методология** исследования заключается в применении конкретно-исторического метода для анализа влияния графических техник и достижений художников в популяризации украинского искусства, а также использовании метода сравнительного анализа и историко-культурного подхода, что будет способствовать выявлению основных тенденций развития графических техник в творчестве украинских художников в мировом контексте. **Научная новизна** заключается в попытке выявления основных тенденций развития графических техник в репрезентации украинской культуры и творчества украинских художников в ХХ в., что обусловлено историческими, социальными, культурными процессами. **Выводы.** Анализ сущности и репрезентации графических техник в творчестве украинских художников указывает на взаимозависимость давнего культурного наследия и достижений начала ХХ века, что помогает развитию графических техник и должно повлиять на изобразительное искусство и дизайн в Украине.

Ключевые слова: графические техники, эстамп, изобразительное искусство, дизайн.

Khramova-Baranova Elena, *doctor of sciences, professor, Professor of the Department of Design, Cherkasy State Technological;* ***Yakovets Inna,*** *doctor of sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Design, Cherkasy State Technological University*

The influence of graphic techniques on the development of visual art and design in Ukraine

The purpose of the article is to perform an art history analysis of some graphic techniques and their influence on the development of fine art and design in Ukraine in the twentieth century from the position of representation and popularization of Ukrainian culture, which will allow showing the prospects of graphic techniques in art. **The methodology** of the research is to use a concrete historical method to analyze the influence of graphic techniques and achievements in popularizing Ukrainian art, as well as using the method of comparative analysis and historical-cultural approach, which will help identify the main trends in the development of graphic techniques in the work of Ukrainian artists in the global context. **The scientific novelty** consists in an attempt to identify the main trends in the development of graphic techniques in the representation of Ukrainian culture and the work of Ukrainian artists in the 20th century, which is due to

© Храмова-Баранова О. Л., 2020
© Яковець І. О., 2020

historical, social, and cultural processes. **Conclusions.** The development of graphic techniques is a significant contribution to the national fine arts and design, to the culture of Ukraine. It can be argued that graphic techniques have undergone significant changes since their inception. At the beginning of the XXI century, their technology becomes more complex and the texture of the print and the color solution becomes more complicated. Today, abstract, futuristic forms that are most characteristic of improvisational art are used, and contemporary artists continue to search for new tools and techniques for enriching graphic techniques. An analysis of the essence and representation of graphic techniques in the works of Ukrainian artists points to the interdependence of the long-standing cultural heritage and achievements of the early twentieth century, which helps the development of graphic techniques and should influence the visual arts and design in Ukraine.

Key words: graphic techniques, printmaking, art, design.

Актуальність теми дослідження. Питання впливу графічних технік як засобу графічної виразності на розвиток образотворчого мистецтва і дизайну є одним з актуальних і його вирішення неможливе без вивчення найкращих зразків матеріальної та духовної культури. Необхідно дослідити застосування графічних технік з метою їх більш широкого використання в різних видах дизайну і образотворчого мистецтва, а також задля розкриття творчого потенціалу митця. Варто звернути увагу, що на сьогоднішній день мало досліджень з цієї проблематики, а поодинокі дослідження не повною мірою відображають вплив графічних технік на розвиток образотворчого мистецтва. Актуальність роботи полягає в необхідності відродження та популяризації графічних технік, ефективному доборі засобів графічної виразності в мистецтві і дизайні. Дослідження дає можливість виявити основні концепції в репрезентації образотворчого мистецтва і дизайну графічними техніками.

У дослідженні застосовано конкретно-історичний метод для аналізу впливу графічних технік і здобутків митців в популяризації українського мистецтва, а також використання методу порівняльного аналізу і історико-культурного підходу, що сприятиме виявленню основних тенденцій розвитку графічних технік в творчості українських митців в світовому контексті. Системний метод дає можливість комплексно дослідити складні системи, наприклад, образотворче мистецтво і дизайн в цілому, їх напрямки, значення особистості в розвитку графічних технік тощо. Цей метод передбачає вивчення кожного елемента системи графічних технік, його зв'язку з іншими елементами, а також встановлення оптимальних умов розвитку всієї системи.

Аналіз досліджень і публікацій. Досліджено історіографію проблематики і доведено, що над питаннями становлення і розвитку графічних технік в образотворчому мистецтві працювала невелика кількість науковців. Вагомий внесок в дослідження графічних технік зробили такі фахівці як А.Лещинський, В.Фаворський, М.Мірошина, Н.Самойлова та ін. [1–5]. Вагомий внесок в дослідження ліногравюри зробили такі фахівці як В.Лопата, Г.Нарбут, Г.Якутович, Д.Якутович та інші. Однією з фундаментальних праць, яка описує техніку ліногравюри і її перспективи стала робота А.Лещинського «Основи графіки» (2003) [1]. В ній автор детально розповідає про види графіки, естамп, графічні техніки. В розділі книги мова йде, зокрема, про розвиток і становлення техніки ліногравюри, про різновиди технологій та прийоми виконання, про інструменти для створення відтисків, надаються ілюстрації робіт в цій техніці. Наприклад, у статті Г.Вовчок «Виховна функція ілюстрації дитячої книги» (2013) мистецтво дизайну книги для дітей розглянуто як один із методів виховання, який допомагає глибше і докладніше сприймати текст, в чому сприяють і графічні техніки [2]. В дисертації Г.Аксенова «Еволюція художньо-образної виразності в графічному дизайні в процесі розвитку поліграфічних засобів» (2008) досліджуються процеси і технології, пов'язані з друкарською підготовкою поліграфічної продукції. Це дослідження може бути використано в якості допомоги для тих, хто навчається за спеціальністю «Дизайн» спеціалізації «Графічний дизайн» і аспірантів, що займаються дослідженнями в галузі мистецтвознавства, графічних технік і технології поліграфічної продукції [3].

Мета дослідження полягає в ґрунтовному аналізі процесів становлення і розвитку графічних технік та використання їх в образотворчому мистецтві і дизайні, в необхідності аналізу творів митців, які працювали в означених графічних техніках. В дослідженні необхідно виконати мистецтвознавчий аналіз творчості декількох українських митців з позиції репрезентації образотворчого мистецтва і дизайну завдяки графічним технікам.

Виклад основного матеріалу дослідження. Графіка в якості основного образотворчого засобу використовує лінію, штрих і пляму, а композиція графічної форми залежить від графічної техніки і матеріалу. Мова графічного твору відзначається оперативністю і більш лаконічна у порівнянні з живописом. За призначенням і змістом графіка поділяється на: станкову, прикладну, газетну, книжкову, журнальну, плакатну, художньо-промислову. За способом виконання, графіку поділяють на: авторську (особливі графічні твори); естампну (різновиди художнього друку); масову поліграфічну продукцію. До оригінальних графічних творів відносять рисунки сангіною, вугіллям, олівцем, пастеллю та іншими матеріалами. До естампної графіки як художнього друку відносяться друковані форми з яких можливо отримувати декілька відбитків, а способи художнього друку класифікуються за створенням друкарської форми і особливостями друку [1]. Графічні техніки застосовуються як засіб виразності в графічному дизайні як художньо-проектній діяльності, основним засобом якої є рисунок, а метою графічного дизайну є візуалізація інформації для масового поширення за допомогою поліграфії, телебачення, комп'ютерних мереж тощо.

Одна з найдавніших графічних технік – рисунок пером і тушшю. Перо – інструмент для рисування, головним чином, тушшю або чорнилом, відоме у народів Сходу як «калам». Ще з давнини використовували пера пташині і очеретяні, а у кінці XVIII ст. почали використовувати металеві пера, які дають тонку і рівну лінію, штрих. Очеретяні і гусячі пера дають більш енергійний штрих, хоча можливості їх більш обмежені, ніж у металевого пера. Поршневі або кулькові ручки зручні для нанесення рівних ліній однакової щільності, але незважаючи на переваги поршневих ручок, найбільшу експресивність надають класичні технології, а саме: рисунок пером і очеретяною паличкою, що дозволяє проводити тонкі лінії і різкі чорні штрихи. Туш – матеріал для малювання пензлем або пером, виготовляється із сажі та клею. Наприклад, в цій графічній техніці працював англійський графік Обрі Вінсент Бьордслі. Характерною рисою картин О.Бьордслі є відсутність зайвого, а саме: кожна деталь знаходиться на своєму місці. Митець, розташовуючи маси чорних і білих плям, провідну роль в композиції надавав рівновазі та контрасту. Насичені деталями, виконані однією лінією фігури і предмети в творах О.Бьордслі – об'ємні і емоційно виразні. О.Бьордслі займався самовдосконаленням та самовихованням: перш ніж розпочати процес створення графічного твору, вивчав історію мистецтва, визначав найбільш вдале використання прийомів композиції, кольорового вирішення, що згодом застосовував у своїх творах. Ескізів митець не виконував, а першою визнаною роботою О.Бьордслі стали ілюстрації до книги англійського письменника XV ст. Т.Мелорі «Смерть Артура» (1893–1894), яка була створена за легендою про короля Артура. Зображення ілюстрацій побудовані на контрасті темного фону і світлих фігур, промальованих лінією, а рухи фігур, декоративний рисунок рослин відрізняються напруженістю ліній. Рисунки О.Бьордслі в ілюстраціях до п'єси О.Уайльда «Соломея» (1894) виконано на світлому фоні, без зображення оточуючого простору, з мінімальною кількістю деталей. Більш пізні ілюстрації О.Бьордслі до журналу «Савой» насичені численними деталями, що передають характерні риси рококо, це і неймовірний пейзаж, і характерний настрій героїв [4].

Ліногравюра, офорт, ксилографія, літографія – форми сучасної графіки, які об'єднані загальним терміном «естамп». Естамп завдяки можливостям техніки розвинувся у самостійний вид мистецтва, це графічний твір, відтиснений з друкарської форми, обробленої способом друку на верстаті або вручну. Тираж отриманих відтисків коливається від двох до тисячі екземплярів і всі відтиски є оригіналами. Одна зі станкових технік ліногравюра – є способом друку, заснованим на вирізанні рисунка на лінолеумі. Ця техніка з'явилася на межі XIX–XX ст., майже одночасно з винаходом лінолеуму і має певну схожість з технікою ксилографії (гравюра на дереві). Вперше її використали в 1905 р. художники німецької групи експресіоністів «Міст» для друку великих плакатів (плакати Ф.Блейля, 1906 р.). Матеріал лінолеум не тільки доступний, але і зручний для роботи, він легко розрізається і різець без зусиль проводить штрих будь-якої ширини. На лінолеумі можна виконувати гравюри великого розміру, використовувати їх в поліграфії від книжкової ілюстрації до плаката. Важлива риса ліногравюри – оперативність, оскільки на лінолеумі можна гравірувати набагато швидше, ніж на дереві, що дає більше можливостей для передачі безпосередності графічної мови [4].

Існує два основних види ліногравюри: чорно-біла та кольорова. Чорно-біла ліногравюра – це гравюра, виконана на основі чорної фарби у вигляді чорно-білого відбитка. Наприклад, І.Фаворський так писав про засоби виразності гравюри: «У гравюрі складається все з чорних, білих плям та штрихів, навіть сірого немає. Художник різними штрихами і співвідношенням чорного та білого прагне зобразити всі кольори, які бачить» [5]. Кольорова ліногравюра – більш складна техніка, оскільки для кожного кольору створюється окремий шар зі своїм вирізаним рисунком, потім шари поєднуються, шляхом послідовного накладання на основний аркуш. При створенні гравюри художники намагаються мінімальною кількістю фарб створити якомога більше колірних відтінків. Простий варіант кольорової ліногравюри виконуються шляхом нанесення декількох фарб в певних місцях форми [2].

М.Шевердяев першим в XX ст. в Російській імперії став створювати гравюри на лінолеумі, його твори виставлялися в Парижі в 1907 році. Розвиток ліногравюри можна простежити і в роботах І.Павлова. Він став застосовувати техніку з 1909 року для оформлення обкладинок дитячих книг, створення ілюстрацій до них. Так ліногравюра замінила цинкографію і літографію. У 1914 р. був випущений календар «Цар-дзвін» на 1916 р. з 12 кольоровими ліногравюрами І.Павлова. Потім гравер став застосовувати техніку і для дизайну палітурок книг і нова техніка успішно застосовувалася як для створення книжкових ілюстрацій, так і для станкової гравюри. У своїй творчості її використовували: А.Дейнеко, Л.Ільїна, Б.Кустодієв, Д.Мітрохін, Г.Захаров, І.Голіцин, В.Фаворський, П.Староносов, А.Кравченко та інші. Піонером використання в Україні техніки кольорової гравюри вважається В.Фалілєєв. Художник працював в жанрі багатобарвної гравюри-пейзажу. Найвідоміші майстри ліногравюри в Україні – О.Кульчицька, О.Пащенко, В.Литвиненко, І.Селіванов, Г.Якутович та ін. В Україні в 1920-1930-х рр. у техніці ліногравюра працювали В.Замирайло, О.Кравченко та ін. Наприклад, В.Касьян створив цикл ліногравюр «Дніпрельстан» (1934), «Бригадир Г.Замковий», «Оленочка», «Т.Шевченко» (усі – 1960). О.Пащенко експонував кольорові ліногравюри краєвидів Києва та околиць (1937) та Дніпрогесу (1947). Українські художники-фронтовики (С.Єржиковський та ін.) працювали в газетах, виконуючи гравюри на дереві та лінолеумі. На початку 1960-х рр. при відділі у Харкові, Києві і Львові для розвитку графічних технік було створено експериментальні графічні майстерні з верстатами для відбитків, зокрема і плоского друку. У 1950-х рр. поширилася техніка кольорової ліногравюри,

характерна для творчості львівських митців, а саме: Л.Левицького, Я.Музики, О.Шатківського. Завдяки лінограв'юрі, О.Кульчицька наповнила твори більш гострим змістом («Герої», (1940-і рр.); «Війна», (1941); «У німецькому концтаборі», (1947)) та звернулася до побутового жанру (цикл «Культурне життя Львова», (1947)) [5].

У техніці естамп працювали й інші львівські художники. Наприклад, П.Обаль в своїх творах показав людину праці («Дроворуб. Минуле», (1950)), С.Лазеба створив баталістичні сцени («Б.Хмельницький під Жовтими Водами», (1954)). Історію та культуру Карпат зображено у творах З.Кецала («До мужої хати», (1965)); «Світанок у Карпатах», (1966)), І.Остафійчука («Аркан», (1965)). У львівській графіці 1980-х рр. знову актуалізували техніку лінограв'юра. У 1980-х р. знову почала розвиватися лінограв'юра, в якій працювали П.Гуменюк, Д.Парута, М.Яців та інші. Наприклад, у 1960 р. С.Адамович створив цикл лінограв'юр до повісті «Земля» О.Кобилянської, що стало початком у його творчості комплексного підходу до дизайну книги. Кольоровою лінограв'юрою займався О.Івахненко, який виконав ілюстрації до лірики Т.Шевченка «Садок вишневий коло хати», (1982) та збірника «Поеми», (1984). Серія кольорової лінограв'юри «Київ сучасний» (1987) стала вершиною творчості О.Фіщенка, а кольорова лінограв'юра А.Смородіна «Гра», (2007) була відзначена дипломом Першого ступеня на IV Всеукраїнській виставці ім.Г.Якутовича у Києві (2008) [5].

Лінограв'юра, як різновид графічної техніки, зазнала значних змін в порівнянні з початком свого виникнення. В кінці XX ст. технологія лінограв'юри стає складнішою, ускладнюється фактура відбитку і колірне рішення. Сьогодні станкова графіка вимагає живої безпосередньої участі творця з першої до останньої хвилини народження художнього твору. Отже, проаналізувавши техніку лінограв'юри як засобу художньої виразності, зроблено висновок, що використання лінограв'юри робить дизайн плакату, книги унікальним, неповторним, авторським. Лінограв'юра допомагає створити новий емоційно-естетичний образ, який не досягти комп'ютерною графікою.

Ще одна з графічних технік – монотипія, на відміну від всіх інших технік друкованої графіки, не потребує складного технічного обладнання. Монотипія є найбільш рухливою технікою, що надає творам експресивності. Техніка монотипії полягає у нанесені фарби на скляну поверхню з подальшим друком зображення на папері [6]. Іноді можна виконати і подальші відтиски, але вони будуть нижчої якості, наприклад, другий відтиск називається «привидом». Для відтиску можуть використовуватись трафарети, пензлі, акварельні фарби, розчинники та інші засоби. Сам процес створення монотипії винайдено ще в 1640-х рр. італійцем Дж.Кастільоне (1609–1664), який виконав до 20-и монотипій [7]. Кольорову монотипію виконав англійський поет і художник У.Блейк (1757–1827), який використав монотипію у поєднанні з офортом. У Блейка монотипії є самостійними творами, а засоби і прийоми цієї техніки він використовував в своїх гравюрах та книжкових ілюстраціях. В XIX ст. методи створення кольорової монотипії захоплюють художників Європи, але потенціал цієї техніки глибше відчув в своїх творчих пошуках французький художник Е.Дега (1834–1917), який одним з перших оцінив її значимість і створив серію робіт в цій техніці. Е.Дега прагнув об'єднати монотипії з іншими техніками, що привело до нових відкриттів в цьому напряму. Коло художників, які працювали в цій техніці ширилося, наприклад, Каміль Піссарро (1830–1903) зробив кілька подібних робіт, Поль Гоген (1848–1903) використовував іншу техніку з підведенням контуру, яка пізніше була запозичена Паулем Клеє (1879–1940), О.Касіро використовував пластик, картон, листя, тканину, плавники риб як друковану основу [6].

З XX ст. монотипія стала більш популярною, наприклад, Є.Круглікова відтворила техніку художнього відтиску. Є.Круглікова жила в Парижі, де працювала в техніках кольорового офорту, виконувала силуетні портрети, живопис, декорації та ескізи ляльок для театру маріонеток, займалася монотипією. В майстерні Є.Круглікової в Парижі зустрічалися талановиті митці, серед яких були М.Добров, М.Волошин, К.Костенко, В.Бєлкін та ін. [8]. В 1930-х рр. монотипією захоплювався А.Суворов, який в цій техніці виконав яскраві образи до повісті О.Толстого «Дитинство Микити». До цього періоду відносяться і монотипії А.Фонвізіна, які відрізняються своєю прозорістю і легкістю. М.Тарханов в цей час винайшов варіант монотипії, який назвав «акватипія», коли замість дошки використовував поверхню води, на якій тонким шаром розливалася олійна фарба, а потім на неї накладався паперовий лист, який вбирав фарбу [9]. Видатний український художник М.Глущенко (1901–1977) теж створював багато своїх пейзажів, натюрмортів, портретів саме в техніці монотипії.

В кінці XX ст. митці, які працювали з монотипією, ставили перед собою завдання пошуку фактурних та колірних рішень. Яскравістю і нестримною фантазією відрізняються роботи М.Раубе-Горчиліної, яка створювала складні орнаменти. В 1981 р. в місті Кохтла-Ярве (Естонія) Л.Т.Лівшиць (1930–1999) вперше організувала виставку фрактальних монотипій і назвала їх «стохатипіями». Завдяки хіміку В.М.Лівшиць і математику В.В.Скворцову в 2000 р. було означено фрактальну сутність монотипії і обґрунтовано поняття «фрактальної монотипії». Сьогодні монотипією займаються такі художники як А.Даур, В.Сова, О.Заяць, О.Щелчкова, Л.Лисянська, М.Красильнікова, М.Сотников та інші [7]. Монотипія в Україні, на жаль, не зайняла належного місця серед інших графічних технік, хоча вона є однією з найцікавіших і доступних для широкого кола шанувальників образотворчого мистецтва. Каталог першого в Україні аукціону графіки (2011 р.) представив твори, які розгортають широку панораму вітчизняного графічного мистецтва і графічних технік XX ст. Роботи засновників нової графічної школи

в Україні М.Самокиша, О.Кульчицької подано поруч з творами відомих майстрів мистецтва українського авангарду, таких як О.Богомазова та В.Єрмилова.

Висновки і перспективи. Розвиток графічних технік – це вагомий внесок у національне образотворче мистецтво і дизайн, у культуру України. Можна стверджувати, що графічні техніки зазнали значних змін в порівнянні з часів їх становлення. На початку XXI століття складніше стає їх технології і більше ускладнюється фактура відбитка та колірне рішення. Сьогодні використовуються абстрактні, футуристичні форми, найбільш властиві імпровізаційному мистецтву, а сучасні митці продовжують пошуки нових засобів і методів для збагачення графічних технік. На прикладі творчості Г.Якутовича, В.Касьяна, О.Кульчицької, О.Івахненко, М.Глущенко та ін. висвітлено процес цього становлення, а зібраний матеріал може бути використаний для розробки нових форм та пошуку нових засобів в процесі розвитку графічних технік і їх використання, що відобразиться в образотворчому мистецтві і дизайні. Аналіз сутності і репрезентації графічних технік в творчості митців вказує на взаємозалежність давньої спадщини і досягнень XX століття, що уможливлює розробку концепцій подальшого використання графічних технік і вплине на розвиток культури в Україні.

Література

1. Лещинский А. А. Основы графики : учеб. пособие. Гродно : ГрГУ, 2003. 194 с.
2. Вовчок Г. М. Виховна функція ілюстрації дитячої книги. Видавничий дім «ТМ Меганом» : веб-сайт. URL :https://int-konf.org/ru/2013/suchasnist-nauka-chas-vzaemodiya-ta-vzaemovpliv-18-20-11-2013-r/610-vovchok-g-m-vikhovna-funktsiya-ilyustratsiji-dityachoji-knigi (дата звернення : 11.07.2019).
3. Аксенов Г.П. Эволюция художественно-образной выразительности графического дизайна в процессе развития полиграфических средств. Человек и наука : Диссертации по гуманитарным наукам : веб-сайт. URL – http : //cheloveknauka.com/evolyutsiya-hudozhestvenno-obraznoy-vyrazitelnosti-graficheskogo-dizayna-v-protsesse-razvitiya-poligraficheskih-sredstv#ixzz5tNR6tE00 (дата звернення : 11.07.2019).
4. Мирошина М. Ю. Линогравюра: её виды в печатной графике. Молодой исследователь Дона, 2017. №3. С. 141–143
5. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре : монография. М : Издательство «Книга», 1986. 240 с.
6. Монотипія. Графіка. Вільна енциклопедія Вікіпедія : веб-сайт. URL : https://uk.wikipedia.org/(Монотипія)_графіка (дата звернення : 11.07.2019).
7. Храмова-Баранова О.Л., Куколь С.Є. Становлення і розвиток монотипії як засобу графічної виразності у мистецтві. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Зб. наук. праць. Харків : ХДАДМ, 2016. № 6. С.37-41.
8. Елизавета Кругликова. Международный фестиваль монотипии : веб-сайт. URL : http://www.shedevr.com.ua/?author=k/kruglikova (дата звернення : 11.07.2019).
9. Тарханов Михайло Михайлович. Вільна енциклопедія Вікіпедія : веб-сайт. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Тарханов_Михайло_Михайлович (дата звернення : 11.07.2019).

References

1. Leshchinskiy A.A. (2003). Graphic basics. Grodno: GrGU [in Russian].
2. Vovchok G. M. (2013). Educational function of illustration of a children's book. Vidavnichij dim «TM Meganom». Retrieved from: https://int-konf.org/ru/2013/suchasnist-nauka-chas-vzaemodiya-ta-vzaemovpliv-18-20-11-2013-r/610-vovchok-g-m-vikhovna-funktsiya-ilyustratsiji-dityachoji-knigi (data zvernennya : 11.07.2019). [in Russian].
3. Aksenov G.P. The evolution of the artistic-figurative expressiveness of graphic design in the process of developing printing tools. Chelovek i nauka : Dissertacii po gumanitarnym naukam Retrieved from : http : //cheloveknauka.com/evolyutsiya-hudozhestvenno-obraznoy-vyrazitelnosti-graficheskogo-dizayna-v-protsesse-razvitiya-poligraficheskih-sredstv#ixzz5tNR6tE00 (data zvernennya : 11.07.2019). [in Russian].
4. Miroshina M.Yu. (2017). Linocut: its types in printed graphics. Molodoy issledovatel' Dona - Young researcher of Don, 3, 141–143 [in Russian].
5. Favorskiy V.A. (1986). About art, about the book, about engraving. Moscow: Izdatel'stvo «Kniga» [in Russian].
6. Monotype. Graphics. Sait Estetyka u suchasnomu sviti - site Aesthetics in the modern world. Retrieved from http://estetica.etica.in.ua/grafika-yak-vid-mistetstva/ [in Ukrainian].
7. Khramova-Baranova O.L., & Kukol S.Ie. (2016). The formation and development of monotype as a means of graphic expression in art. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv - Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts, 6, 37-41 [in Ukrainian].
8. Elizaveta Kruglikova. (2019). International Monotype Festival website. Retrieved from http://www.shedevr.com.ua/?author=k/kruglikova [in Russian].
9. Tarkhanov Mykhailo Mykhailovych. (2019). Site Art investment. Retrieved from : https://artinvestment.ru/auctions/1006/biography.html [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 03.12.2019 р.
Прийнято до публікації 26.12.2019 р.

UDC 738.1:738.3(477)"19"
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196564

Shkolna Olga
the doctor of Art criticism, the Professor,
the Professor of the Boris Grinchenko Kyiv University
ORCID 0000-0002-7245-6010
dushaorchidei@ukr.net

PRODUCTION OF HIGH FAIENCE AT THE PACYKYVSKA FAIENCE FACTORY DURING 1912–1939

The purpose of the article. The goal is to outline the main creative achievements of the Patsykyvska faience factory. **The methodology** consists of the totality of the application of the historical-chronological approach, historical-cultural, axiological and art history methods, which allow you to review previously known information regarding the mentioned production. **The scientific novelty** consists in the addition and refinement of information regarding the activities of the outlined enterprise and the addition of newly revealed data regarding the owners of the Patsykyvska faience factory. **Conclusions.** Based on the latest information regarding the formation, development, and activities of the Patsykyvska faience factory, it was possible to verify previously known information on the start of production, which, judging by archival sources, has been operating since 1912. Local history studies of the village of Pidlissya, which, according to the new administrative-territorial division, covers Patsykyv's former territories in the vast modern Ivano-Frankivsk region made it possible to supplement the information on the stages of reconstruction and modernization of the enterprise, previously unknown to the general public related to the wartime of 1914–1918. The identification of the latest archival data, photographs, and sights from various state and private collections of Ukraine and Poland over the past years made it possible to clarify the names of the production of different periods, which was originally called the Erst Galician Factory of Faience and Terracotta in Patsykyv near Stanislavov, and in the interwar period – Polish factory of faience «Patsykyv» near Stanislaviv.

Key words: Patsykyvska faience factory, Ukraine, XX century, owners, enterprise infrastructure.

***Школьна Ольга Володимирівна**, доктор мистецтвознавства, професор Київського університету імені Бориса Грінченка*

Продукування високого фаянсу на Пациківській фаянсовій фабриці впродовж 1912–1939 рр.

Мета – розглянути особливості фабрикації скульптури і посудних виробів на Пациківській фаянсовій фабриці впродовж 1912–1939/1941 рр. **Методологія** дослідження складається з сукупності застосування історико-хронологічного підходу, історико-культурного, аксіологічного та мистецтвознавчого методів, які дозволяють переглянути раніше відому інформацію щодо згаданого виробництва. **Наукова новизна** полягає у доповненні й уточненні відомостей щодо діяльності Пациківської фаянсової фабрики у період з 1912 по 1939/1941 рр. **Висновки.** Виходячи з останніх відомостей відносно становлення, розвитку і функціонування Пациківської фаянсової фабрики, вдалося здійснити верифікацію раніше відомої інформації щодо початку діяльності виробництва, що, судячи з архівних джерел, діяла з 1912 р. Краєзнавчі дослідження села Підлісся, яке за новим адміністративно-територіальним поділом охоплює колишні території Пацикова на теренах сучасної Івано-Франківщини, дозволили доповнити відомості про етапи реконструкції та модернізації підприємства, раніше невідомі широкому загалу, пов'язані із воєнним часом 1914–1918 рр. Виявлення новітніх архівних даних, світлин і пам'яток з різних державних і приватних збірок України та Польщі впродовж останніх років, уможливили уточнення назв виробництва різних періодів, що початково іменувалося Перша Галицька фабрика фаянсу і теракоти в Пацикові біля Станіславова, а у міжвоєнний час – Польська фабрика фаянсу «Пациків» біля Станіславова.

Ключові слова: Пациківська фаянсова фабрика, Україна, XX століття, власники, інфраструктура підприємства.

***Школьная Ольга Владимировна**, доктор искусствоведения, профессор Киевского университета имени Бориса Гринченко*

Продуцирование высокого фаянса на Пациковской фаянсовой фабрике в течение 1912–1939 гг.

Цель – очертить основные творческие достижения Пациковской фаянсовой фабрики. **Методология** исследования состоит из совокупности применения историко-хронологического подхода, историко-культурного, аксиологического и искусствоведческого методов, которые позволяют пересмотреть ранее известную информацию относительно упомянутого производства. **Научная новизна** заключается в дополнении и уточнении сведений касательно функционирования очерченного предприятия и прибавления нововыявленных данных относительно владельцев Пациковской фаянсовой фабрики. **Выводы**. Исходя из последних сведений относительно становления, развития и деятельности Пациковской фаянсовой фабрики, удалось осуществить верификацию ранее известной информации относительно начала деятельности производства, что, судя по архивным источникам, функционировала с 1912 г. Краеведческие исследования села Пидлисся, которое по новому административно-территориальному делению охватывает бывшие территории Пацикова на просторах современной Ивано-Франковщины, позволили дополнить сведения об этапах реконструкции и модернизации предприятия, ранее неизвестные широкой общественности, связанные с военным временем 1914–1918 гг. Выявление новейших архивных данных, фотографий и достопримечательностей из разных государственных и частных собраний Украины и Польши в течении последних лет, осуществили уточнение названий производства разных периодов, что изначально именовалось Первая Галицкая фабрика фаянса и терракоты в Пацикове около Станиславова, а в межвоенное время – Польская фабрика фаянса «Пациков» около Станиславова.

© Shkolna O., 2020

Ключевые слова: Пациковская фаянсовая фабрика, Украина, XX век, владельцы, инфраструктура предприятия.

Постановка проблеми. Сьогодні продукція Пациківської фаянсової фабрики (сучасного Тисменицького району на Івано-Франківщині), яка впродовж 1910-х – 1930-х рр. була надзвичайно популярною в Австро-Угорській імперії, Німеччині, етнічних Україні та Польщі, вітчизняним мистецтвознавцям і колекціонерам майже невідома, хоча на ній працювали кращі скульптори малих форм того часу, творчість яких досі не є в повній мірі осмисленою.

Зважаючи на те, що на даному виробництві було утворено своєрідну художню лабораторію для розробки творчих взірців високого фаянсу і фарфору, Пациків у добу модерну – ар деко відіграв для теренів Східної Галичини подібну роль до Імператорського фарфорового заводу у Санкт-Петербурзі, де також працювали талановиті художники з України (Аліса Брускетті-Мітрохіна, сестри Олена та Наталя Данько, Єлизавета Трипільська).

Натомість діяльність низки визначних скульпторів епохи, які розробляли свої творчі роботи на базі Пациківської фаянсової фабрики, досі повноцінно не введена до наукового обігу. Так, проекти масових виробів, крім віртуозних пластиків Станіслава Еміля Чапека (нар. 1874 – ? рр.), Антона Попеля (1859 або 1865–1910 рр.) та Люни Амалії Дрекслер (1882 – 1933 рр.), виконували Тадеуш Блотницький (1858–1928 рр.), Юзеф Хмелінський (1862–1941 рр.), Казимир Клакович (бл. 1874 – після 1939 рр.), Роберт Людвиг (бл. 1880 – після 1939 рр.), Йосип Левицький (1880–1964 рр.), Антон Слугоцький (1881–1939 рр.), Вільгельм Томаш (1893–1964 рр.) та ціла плеяда інших майстрів, більшість з яких становили львів'яни.

Частина з них пройшла вишкіл також у кращих скульптурних майстернях мистецьких академій Відня, Кракова (зокрема, А. Попель, Т. Блотницький, С. Чапек, В. Томаш), де означені митці й отримали перший досвід роботи з «білим золотом». Це накладало певний відбиток елітарної культури на їх твори, позначені присмаком великосвітського безтурботного життя (яскравим прикладом є парна статуетка С. Чапека «Канкан», присвячена танцю, що був модним на початку XX ст. у кафешантанах).

Деякі митці Пацикова, як, приміром, Л. Дрекслер, від суто імпресіоністичного ліплення в дусі Бурделя (в майстерні якого вона вчилася в Парижі перед стажуванням у Римі та Мюнхені), поступово переходили до S-подібних модерних силуетів. При цьому поліхромній скульптурі малих форм, що ліпилась з натури, надавався «танцювальний характер» (С. Чапек), що було тенденцією, характерною для доби ар деко. З відстані часу, за можливості осягнути весь напрацьований означеними майстрами доробок на Пациківській фаянсовій фабриці, їх творчі здобутки з сюжетами зачитаних дам у кринолінах, соціально значущих дам-суфражисток (поборниць за жіночі права) з цигарками, закоханих пар тощо можна порівнювати хіба що з елітарним фарфором і фаянсом Відня, Майсену, Берліну, Копенгагену чи Севру [5]. Адже у творчості митців означеної плеяди виразно проступає «духовно-ідеалістичне начало» на тлі пластичної виразності форм і декоративного вирішення поверхонь виробів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З-поміж останніх розвідок, присвячених спадщині Пациківської фаянсової фабрики, варто назвати кілька вітчизняних публікацій. Перша, Р. Чорненького та П. Гаврилишина під назвою «Статуетки з Пацикова. У ній наводяться імена «артистів» (цебто представників творчої частини) виробництва, деякі з яких раніше були невідомі. Також в означеній статті здійснено розгляд облаштування підприємства, чим для нас дана робота є надзвичайно цінною [4].

Істотний її мінус – брак будь-яких посилань, які б уможливили верифікацію наведених даних. Однак, існує ймовірність, що матеріали отримані автором дослідження від спадкоємців колишніх власників фабрики. Адже в праці також суттєво розширено інформацію про рід Левицьких, котрий володів цим бізнесом протягом історії існування фабрики. За даними відомого львівського архівіста В. Александровича, попередньо було відомо про наявність такого родинного архіву в польського спадкоємця, архітектора Якуба Левицького, який, на жаль, раніше не був готовий нею поділитися.

Другою розвідкою, яка останнім часом збагатила інтернет-простір, є також анонімна стаття під назвою «Фабрика фаянсової скульптури у Пацикові біля Станіславова: втрачена історія. Фото», оприлюднена на сайті новин kurs.if.ua 01.12.2016 р. Її сильною стороною є наведення архівних фото зі збірки мандрівника і колекціонера історичних фото, франківця Роберта Еріка, що виклав в інтернет-мережі альбом світлин з Пацикова. Слабкою – помилка у даті заснування підприємства, що безпідставно позначена 1902 роком [3].

У третій анонімній статті під назвою «Сто років тому у прикарпатському селі діяла знаменита фаянсова фабрика», оприлюдненій на сайті blitz.if.ua, йдеться про першу назву «Галицька фабрика теракоти і фаянсу», яку пізніше було перероблено у «Перший Галицький завод фаянсу і теракоти». Тут само сказано й про те, що початково за власника Олександра Левицького, на виробництві тут працювали австрійці, чехи та поляки [2]. (Принагідно варто зауважити, що в даній розвідці прізвище власника було ототожнене з іншим фабрикантом початку XX століття – Левінським).

Загалом слід зазначити, що всі ці публікації вийшли друком після низки статей доктора мистецтвознавства О. Школьної про означене підприємство, що базувалися на матеріалах польських та українських колекцій, а також розвідки Б. Костух, яка спиралася на розробки попередниці М. Єзевської

та артефакти з Краківського національного музею [5; 6; 7]. Однак посилань на ці першоджерела, як і на інші публікації, автори згаданих прикарпатських новин не наводять.

Мета статті – розглянути специфіку фабрикації виробів Пациківської фаянсової фабрики 1910-х – 1930-х рр. з урахуванням нововиявлених даних і проаналізувати мистецькі досягнення підприємства впродовж окресленого періоду.

Новизна роботи полягає у зведенні варіантів назв Пациківської фаянсової фабрики різних років; систематизації інформації про специфіку виробничих процесів на підприємстві; уточненні даних про власників, керівників виробництва і повного переліку імен майстрів художньої частини; наведенні переліку асортименту продукції.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Виходячи з сукупності нововиявленої та раніше оприлюдненої інформації щодо означеного підприємства, слід зазначити, що зведені корпуси виробництва в Пацикові були між 1908 і 1910 роками, натомість урухомлена фабрика лишень на 1912 рік [5]. Відповідно, виготовлення продукції стало можливим лише з цього часу.

Засновником і власником за документами значився підполковник артилерії, член Торгово-Промислової палати Олександр Левицький (11.07.1877 – 11.12.1935), син відомого власника Малярні Казимира Левицького у Львові, що ще 1845 р. відкрив у місті Лева магазин фарфору, фаянсу і скла [5, 200]. Перший володів також підприємством з видобування мінеральної води «Dewajtis» у Пацикові, маєтністю у Львові, де він і мешкав, та 3500 моргами орної землі на Прикарпатті [4]. Рання назва виробництва звучала як «Erste Galizishe Terrakota und Fayence Fabrik» [5]. Підприємство протягом свого існування кілька разів перепрофільовувалося, що, відповідно, і відображалося у назві.

Враховуючи, що устатковане виробництво було на 1912 рік, а вже 1914 почалася Перша світова війна, більшою мірою під час військових дій до 1918 року, а також від 1918 до 1920 рр. воно не працювало. Будівля фабрики була зруйнована, тому надалі її відбудували [4].

У перший період діяльності продукція виготовлялася типово західноєвропейська, на фабриці працювали відомі скульптори того часу. Крім того, фабрика випускала дешеву посудну білизну, що декорувалася у Малярні Казимира Левицького у Львові, що після смерті батька перейшла у спадок Олександру та його брату Якову (1875–1937 рр.) [5, 200]. Судячи зі світлин, які нині оприлюднені Робертом Еріком, це були здебільшого вази для квітів, декоративні вазочки невеликих розмірів, глечики, чашки, піали, салатники, тарілки, попільнички, вазони [2], а також жардиньєрки, настільні лампи, корпуси для годинників, скульптура [5, 200–206].

Першим управителем (з перервою на період Першої світової війни) від 1912 до 1924 р. був скульптор Станіслав Чапек, що навчався у Львові та Відні, автор ранніх творів фабрики. Проекти масових виробів на підприємстві розробляли львівські скульптори Тадеуш Блотницький, Люна Амалія Дрекслер, Казимир Клакович, Йосип Левицький, Роберт Людвіг, Антон Попель, Владислав Поубернський, Антон Слугоцький, Юзеф Хмелінський, дочка останнього Ірена Хмелінська. При цьому в окремих першоджерелах згадувалися імена виконавців Вацлава Шимановського, Мечислава Зав(і)єйського, Словацького, Асника, Уэйського, Хмелевського. Окремі роботи закуповувались у випускника Краківської школи промислу артистичного Владислава Адамека й інших знаних майстрів школи Шафрана. Упродовж 1920-х – 1939 рр. у Пацикові випускали й скульптури за творами учнів Стахури – Казимира Даско і Гоголя, проектами Станіслава Урсин-Русицького, моделяра Владислава Габковського [5, 201].

Р. Чорненький зазначає також скульптора Владислава Грубельського і працівника «Артистичного відділу», який діяв з 1920 по 1932 р., Йозефа Когутяка. З-поміж працівників інших структурних підрозділів за його даними фігурували майстри Павло Середюк, Юрій Желюк, Петро Катрич, Дмитро Кіндрацький, Олександр Дичаківський, частина з яких була місцевими мешканцями Пацикова. Управителем фабрики після С. Чапека значились бельгійський інженер Файтсі (1924 р.), надалі різьбяр і керамік Вільгельм Томаш, за проектами якого випускали більшість скульптури підприємства 1920-х рр. [5]. Потому їх змінив вихрещений єврей Туховський (Тух), одружений на українці Ользі Ковальській [4].

На 1921 р. загальна кількість робітників розраховувала на 200 осіб, хоча по факту було задіяно лише 50. 1925 р. більшість некваліфікованих українських працівників фабрики замінили на польських. У період найбільшого розквіту виробництва тут працювало 350 осіб. На рік у Пацикові виготовляли до 50 тис. одиниць готової продукції.

1932 р. підприємство через фінансові труднощі тимчасово не працювало. 1935 р. помер перший власник Олександр. Відтоді фабрикою володів його син Олександр Юрій Левицький, що керував підприємством до початку Другої світової війни, коли діяльність останнього була припинена. З націоналізацією виробництва, 1944 р. тут розмістили кахельний цех Станіславського цегельного заводу, на якому робили кахлі до п'єців (ансамблів пічної кераміки та груб) [4].

Розташовувалося підприємство неподалік від зручних транспортних шляхів, поруч із дорогою Загвіздя-Пациків (нині ця місцевість відноситься до Загвіздя). Місце для побудови фабрики було вибране у зв'язку із наявністю поруч, неподалік від річки Бистриці Солотвинської, родовища глини, що була придатна для виготовлення фаянсових виробів. Її застосовували разом із крейдою та піском. Специфіка місцевої маси після додавання німецького каоліну полягала у її особливих пластичних властивостях. По висушуванні вона давала рівну поверхню без пор і розтріскувань, гарно трималася купи.

Вироби легко піддавались формуванню і пластичному моделюванню, зберігали гладкість фактури, придатної для нанесення малюнку керамічними й емалевими фарбами [4].

Виробничий комплекс складали досить просторі цегляні корпуси, деякі з яких були двоповерховими, під шифером та ґонтою, облаштовані протипожежними східцями. Між п'ятьмома мурованими будівлями розташовувся колодязь. Перший корпус (16,2х11,5 м) був випалювально-виробничим. На його нижньому поверсі розміщувалося дві одноповерхові печі німецького типу для випалювання теракоти та фаянсу системи «Schulce», об'ємом 20 куб. м. Муровані з шамотної цегли, всередині вони були вкриті вогнестійкою глиною, завершувалися димарем заввишки 12,4 м. На другому поверсі цієї споруди була облаштована майстерня з випалу посуду та скульптури [4].

Другий корпус містив сушильний відділ й емальєрну майстерню. У третьому на першому поверсі знаходилася майстерня з декорування та ретушування фаянсу, а також склад готової продукції, на другому – хімічна лабораторія, майстерня з малювання та ретушування теракоти, канцелярія. В підвальному приміщенні цієї будівлі було встановлено дизельний двигун. У четвертій споруді розміщувався художній відділ з токарнею, сушильнею та модельною майстернею. В підвалі корпусу знаходилися майстерня очищення глини та майстерня емалі. П'ята споруда містила чотири печі по 2,5 на 2,5 м, заввишки 3,25 м, об'ємом 2 куб. м. На її другому поверсі розміщувалася сушарня, де вироби висушували перед обпалом. Додаткові господарчі споруди розташовувалися ближче до огорожі. Там у кількох будинках зберігалося паливо, інгредієнти для виготовлення фаянсу та фарфору, знаходився відділ сортування та пакування, а також гараж [4].

Малювальну майстерню було устатковано ексгаузером (очищувач повітря), що працював від дизельного двигуна «Dejmlev» в три кінських сили. Для розпилення фарби аерографом застосовували бляшані столи в скляних будках. Дизельний двигун фірми «Diesel» у 12 кінських сил урухомлював шість токарних верстатів. Вони також поєднувалися трансмісією із водним двигуном, який заміняв дизельний у разі його несправності. Електрику для власних потреб продукував двигун «Brown-Boberi». Від 1928 р. на підприємстві було облаштовано новий резервуар для збору води і каналізацію, труби з якої вели до річки Бистриці Солотвинської, куди скидалися стоки [4].

Хімічні сполуки для керамічної фарби й емалі завозилися з закордону. Деякі домішки додавали й до основного складу керамічної маси для кращого розмелювання, аби отримати шлікер. Відливання, формування, виточування скульптури виконувалося за допомогою гіпсових форм, які виробляли на місці з алебастру. Після першого утильного випалу заготовки покривали за допомогою аерографу із тисненим повітрям криттям або ручним розписом. Після вкриття емаллю обпалювали вдруге. Паливом слугували дерево, вугілля або високоякісний кокс за температури 1150–1250 ℃ (З. Чорненький помилково зазначав від 150 до 250 ℃) [4], що дозволяло випалювати як високоякісні майоліку та фаянс, так і низькотемпературний фарфор (Рис. 2).

Продукцію продавали спочатку по теренах Австро-Угорської імперії та Німеччини, а у період між Першою та Другою світовими війнами експортували, насамперед, до країн Західної Європи. Крім того, на Маріацькій площі у будинку №5 у Львові (нині пл. Адама Міцкевича) знаходився фірмовий магазин підприємства. Також продукція Пацикова до 1938 р. [3] збувалася і в торговому павільйоні на виставці «Східні торги» (Рис. 1), що на той час був найбільшим серед виставкових заходів Галичини [4]. Від 1913 р асортимент фабрики був відомим й у Києві, де конкурував з відомими європейськими виробництвами і завоював золоту медаль, та Ляйпцігу [5, 199; 2].

Рис. 1.Павільйон у Львов. Фото 1938 р.

Рис. 2. Виробництво Пациківської фаянсової фабрики.

Судячи зі світлин, які оприлюднені впродовж останнього року, підприємство працювало й за німців, які цікавилися його продукцією, й, імовірніше за все, у цей період частина творів потрапляла до етнічної Німеччини [3]. Відповідно, конкурувала з тонкокерамічною продукцією провідних європейських брендів, насамперед, Майсену та Берліну.

Найбільш виразними з виробів Пацикова були образи панн за вільмин проводженням часу («Канкан» А. Попеля) (Рис. 3), феміністок, суфражисток, парижанок у широких капелюхах і панчохах (автор Люна Дрекслер) (Рис. 4), вирішені в стилістиці модерну та раннього ар деко, що увиразнили «обличчя» пациківської тонкої кераміки з-поміж інших виробництв «білого золота» Європи початку XX століття. По суті, це був високий фаянс, кращі зразки якого дорівнювали елітарній продукції Майсена, Берліна, Аугартена, Севра. Судячи з деяких клейм, підприємство певний період часу мало назву «Фабрика польських фаянсів», а сучасники іменували її «Фабрикою модних фаянсів». Високий художній рівень виробів став приводом для закупівлі продукції музеями витончених мистецтв у Лодзі, Варшаві, Вроцлаві, Битомі, Львові, Острозі [5, 199–206].

Рис. 3. Попель А. Парна скульптура (сюїта) «Дівчини в танку». Близько 1912–1914 рр. Пациківська фаянсова фабрика. Збірка львівського Музею етнографії та художнього промислу.

Рис. 4. Дрекслер Л. «Дама, що надягає панчохи». Близько 1912–1914 рр. Пациківська фаянсова фабрика. Збірка Музею мистецтв у Лодзі (Польща).

Висновки. Отже, розглянувши етапи й особливості життєдіяльності Пациківської фаянсової фабрики, можна навести кілька назв, які передували одна одній, або й використовувалися в один час. Початково підприємство діяло як «Erste Galizishe Terrakota und Fayence Fabrik» (за документами) або «Pierwsza galicyjska fabr. art. fajansow i terracot<…> Pacykow» (за клеймами), в експортних зразках додатково ставився регіон виготовлення «Galicie» (1912–1914 рр., 1921–1929 рр.). Після Першої світової війни воно було переіменоване у «Польську фабрику фаянсів "Пациків"» або «Фабрику польських фаянсів "Пациків"», а сучасники іменували її «Фабрикою модних фаянсів» (1930–1932 рр., 1933–1939/1944 рр.). Специфіка виробничих процесів на підприємстві була пов'язана із використанням як місцевих, так і німецьких глин а також кількох печей німецького типу, котрі закуповувались власниками Олександром та його сином Олександром Юрієм Левицькими. При цьому цикл фабрикації розроблявся провідними художниками-скульпторами та технологами, що пройшли вишкіл як в Україні, так і за кордоном: С. Чапеком, бельгійським інженером Файтсі (1924 р.), надалі різьбярем і кераміком Вільгельмом Томашем, євреєм Туховським (Тухом). Доповнений перелік імен майстрів художньої частини наразі виглядає наступним чином: львівські скульптори Тадеуш Блотницький, Люна Амалія Дрекслер, Казимир Клакович, Йосип Левицький, Роберт Людвіг, Антон Попель, Владислав Поубернський, Антон Слугоцький, Юзеф Хмелінський, Ірена Хмелінська, також у виробництво йшли окремі проекти моделяра Владислава Габковського. Виконавцями працювали Вацлав Шимановський, Мечислав Зав(і)єйський, Словацький, Асник, Уэйський, Хмелевський. Окремі роботи закуповувались у випускника Краківської школи промислу артистичного Владислава Адамека й інших знаних майстрів школи Шафрана, учнів Стахури Казимира Даско і Гоголя. Крім перелічених, відомі імена скульптора Владислава Грубельського і майстрів Йозефа Когутяка, Павла Середюка, Юрія Желюка, Петра Катрича, Дмитра Кіндрацького, Олександра Дичаківського, частина з яких була з Пацикова.

Асортимент відомих творів складався з ваз для квітів, вазочок невеликих розмірів, глечиків, чашок, піал, салатників, тарілок, попільничок, вазонів, жардиньєрок, настільних ламп, корпусів для годинників, скульптури. Успіх продукції варто пов'язувати із серією фаянсових фігурок С. Чапека, Л.

Дреклер та Ю. Хмелінського, що кореспондували із творчістю провідних майстрів югендстилю – ар деко Теодора Хентшеля й Альфреда Кьоніга.

Література

1. Прикарпатське село Пациків століття тому славилося своїм фаянсом. ФОТО (Прикарпатський колекціонер історичних світлин Роберт Ерік опублікував альбом із добіркою світлин села Пациків. 12.01.2016). URL: http://vikna.if.ua/news/category/7/2016/12/01/64396/view. (Дата звернення: 25.08.2019 р.)

2. Сто років тому у прикарпатському селі діяла знаменита фаянсова фабрика. URL: http://www.blitz.if.ua/news/sto-rokiv-tomu-u-prykarpaskomu-seli-diyala-znamenyta-fayansova-fabryka.html. Дата звернення: 25.08.2019 р.

3. Фабрика фаянсової скульптури у Пацикові біля Станіславова: втрачена історія. ФОТО. URL: https://kurs.if.ua/news/fayansova_fabryka_u_patsykovi_bilya_stanislavova_vtrachena_istoriya_foto_47370.html. Дата звернення: 26.08.2019 р.

4. Чорненький Р., Гаврилишин П. Статуетки з Пацикова (15.10.2018). URL: http://gk-press.if.ua/statuetky-z-patsykova/?fbclid=IwAR1WkdMyAUuVfxHTLNaRUSJjM8v7ZEr7LkYsdMmJYd-zuB0XjLfgIw2CHUU. Дата звернення: 26.08.2019 р.

5. Школьна О. Пациків, Пациківска фаянсова фабрика (Пациківська фабрика фаянсових виробів Олександра Левинського). Фарфор-фаянс України. Історія виробництв, реєстр імен провідних майстрів галузі. Книга друга, частина перша. Київ: День печати, 2013. С. 198–206.

6. Jeżewska M. Ceramika polska XX wieku. Wrocław, 1992. S. 78–79.

7. Kostuch B. Pacyków. Ceramika w pierwszej polowy XX wieku. Katalogi zbiorów Muzeum narodowego w Krakowie. Kraków. 2001. №10. S. 195–210: il.

References

1. The Prykarpattya village of Pacykivwas famous for the glazed pottery. PHOTO (12.01.2016, The Prykarpattya collector of historical photos Robert Erik published an album with the selection of photos of the village of Pacykiv). 12.01.2016). URL: http://vikna.if.ua/news/category/7/2016/12/01/64396/view. Date of access: in 25.08.2019 [in Ukrainian].

2. One hundred years ago the famous made of delftware factory operated in the Prykarpattya village. URL: http://www.blitz.if.ua/news/sto-rokiv-tomu-u-prykarpaskomu-seli-diyala-znamenyta-fayansova-fabryka.html. Date of access: in 25.08.2019 [in Ukrainian].

3. Factory of the made of delft ware sculpture in of Pacykov of near of Stanislaviv: the lost history. PHOTO. URL: https://kurs.if.ua/news/fayansova_fabryka_u_patsykovi_bilya_stanislavova_vtrachena_istoriya_foto_47370.html. Date of access: in 26.08.2019 [in Ukrainian].

4. Chornen'kyj R., Gavrilishin P. (15.10.2018) Statuettes from Patsykov. URL: http://gk-press.if.ua/statuetky-z-patsykova/?fbclid=IwAR1WkdMyAUuVfxHTLNaRUSJjM8v7ZEr7LkYsdMmJYd-zuB0XjLfgIw2CHUU. Date of access: in 26.08.2019 [in Ukrainian].

5. Shkol'na O. (2013). Patsykiv, Patsykivsky Faience Factory (Patsykivsky Factory of Faience Products of Alexander Levinsky). Shkol'na O. Porcelain-ware of Ukraine. Production history, register of names of leading masters of the industry. Book Two, Part One. Kyiv: Press Day. P. 198–206 [in Ukrainian].

6. Jeżewska M. (1992). Polish Ceramics of XX of age. Wroclaw. P. 78–79. [in Polish].

7. Kostuch B. (2001)i.Pacyków. Ceramics in first field XX of age // Catalogues of collections of national Museum in Krakowie. Kraków. №10. P. 195–210: il. [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2019 р.
Прийнято до публікації 21.10.2019 р.

УДК 780.616.432 (510)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196566

Антошко Марина Олегівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського
ORCID 0000-0002-4105-7519
antoshko.m@rambler.ru

РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА У КИТАЇ

Мета роботи присвячена проблемі розвитку фортепіанного мистецтва у Китаї. **Методологія** дослідження передбачає використання історичного та біографічних методів у вивченні даної тематики. **Наукова новизна** статті полягає у дослідженні доцільності проблеми розвитку фортепіанного мистецтва у Китаї, вивчення історичних витоків даної проблематики. У роботі згадані історичні імена діячів, які безпосередньо вплинули на розвиток фортепіанного мистецтва у Китаї, завдяки яким були з'ясовані культурні традиції країн Сходу. **Висновки:** на основі вивчення проблеми, що стосується фортепіанного мистецтва у Китаї, виявили процеси розвитку його та самобутню культуру. Виокремити імена відомих педагогів та музикантів Китаю, які здійснили вплив на розвиток та становлення мистецтва країни. Виявити вплив філософії на мислення та розуміння фортепіанного мистецтва.

© Антошко М. О., 2020

Ключові слова: фортепіанна музика Китаю, музичне мистецтво, культурні традиції, музичне виконавство.

***Антошко Марина Олеговна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры общего и специализированного фортепиано Национальной музыкальной академии Украины имени П.И.Чайковского*

Развитие фортепианного искусства в Китае

Цель работы посвящена изучению проблемы развития фортепианного искусства в Китае. **Методология** исследования предполагает использование исторического и биографических методов в изучении данной тематики. **Научная новизна** статьи заключается в исследовании целесообразности проблемы развития фортепианного искусства в Китае, изучение исторических истоков данной проблематике. Впервые были выделены исторические имена деятелей, которые непосредственно повлияли на развитие фортепианного искусства в Китае, благодаря которым были выяснены культурные традиции стран Востока. **Выводы:** на основе изучения проблемы, касающейся фортепианного искусства в Китае, обнаружили процессы развития его и самобытную культуру. Выделить имена известных педагогов и музыкантов Китая, которые оказали влияние на развитие и становление искусства страны. Выявить влияние философии на мышление и понимание фортепианного искусства.

Ключевые слова: фортепианная музыка Китая, музыкальное искусство, культурные традиции, музыкальное исполнительство.

***Antoshko Marina,** Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of General and Specialized Piano of the National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky*

The development of piano art in China

The purpose of the article is to study the problem of the development of piano art in China. **The methodology** of the research is to use historical and biographical methods in the study of this topic. **The scientific novelty** of the article is to study the expediency of the problem of the development of piano art in China, studying the historical origins of this problem. For the first time, the historical names of the figures who directly influenced the development of piano art in China, which clarified the cultural traditions of the East. **Conclusions.** On the basis of the study of the problem concerning piano art in China, they discovered the processes of development of his and distinctive culture. Identify the names of the well-known teachers and musicians in China that have influenced the development and development of the country's art. Identify the influence of philosophy on thinking and understanding of piano art. The system of thinking of modern piano art is based on ancient Chinese philosophy. The musical culture of China is in constant search for the nature of sound, timbre palette, form, combining national motives. Through the combination of national features, country philosophy, religious tendencies, elements of vocal and instrumental folklore, theater and composition and piano culture, China's musical piano culture has become well-known in the world. The technique of piano playing is based on strict classical methods and national consciousness, which have been etched in the centuries. It was the Vietnamese school and the Yuege educational system that formed the basis for the development of Chinese musical culture. Thus, a great influence on the development of music education was made by: Shen Shingong - one of the first piano teachers, Jeng Jimin, who founded the music school in Shanghai, Lee Shutong - taught singing and piano at the Shanghai Women's School and Nanjing Higher School. An important role in the formation of piano art was played by Din Shande, who combined Western and Eastern motifs on the example of his works. These issues are interesting and require further study by scientists.

Key words: the piano music of China, musical art, cultural traditions, musical performance.

Актуальність теми дослідження. Проблема вивчення фортепіанного мистецтва у Китаї є цікавою та актуальною, адже зумовила повернення до історичних витоків, які безпосередньо вплинули на музичну культуру країни. Фортепіанне мистецтво відігравало значну роль у культурі країн Сходу, зокрема Китаї. Говорячи про китайську культуру, слід зазначити, що спів, музика і танок тісно пов'язані між собою. Розуміння мистецтва музики, зокрема фортепіанного мистецтва проходить крізь всю китайську філософію та історію.

Аналіз досліджень: Питання історичних витоків Китаю завжди цікавило науковців, серед яких слід виокремити - Ю. В. Тавровського, Г. О. Шнеерсона, В.С. Виноградова. Серед китайських вчених слід зазначити С.Судзуки, який займався дослідженням культури Китаю та більш сучасні роботи, серед яких вирізняються праці Лю Ляня, Сюй Чжея та інші. Серед представників першої китайської фортепіанної школи виокремлюємо: Дін Шан-де, Лі Сянь-мін, Лі Цуй-чжень, Фань Цзи-сень та інших. Отже, ми бачимо, що питання фортепіанного мистецтва у Китаї є ще досі недостатньо висвітленим і потребує подальшого вивчення.

Метою роботи є вивчення проблеми музичної культури Китаю, зокрема теми фортепіанного мистецтва, яка є цікавою своєю історією, що уходить корінням в давнину.

Виклад основного матеріалу. Китайська фортепіанна музика, як і музичне мистецтво в цілому, - була відображенням східної філософії. Звернувшись до історії, слід сказати, що на процес фундації фортепіанного мистецтва у Китаї впливали як європейська музична традиція, так і китайська. Отже, період XX століття ознаменувався появою відомих європейських музикантів, які створили підґрунтя для розвитку фортепіанного мистецтва й освіти. Завдяки їх праці з'явилась когорта музикантів, - представників першої китайської фортепіанної школи. Серед них виокремлюємо: Дін Шан-де, Лі Сянь-мін, Лі Цуй-чжень, Фань Цзи-сень та інші. В свою чергу, китайські педагоги притримувались своїх національних традицій, зокрема китайської філософії та естетики, яку ставили виразником музичної думки. Китайські погляди націлені на вираз духовності, що отримало назву - «гра іцзін». Художні образи, що притаманні цій манері, мали своє відображення у живописі, літературі, каліграфії, танцях тощо. Концепція «іцзин» стверджує, що краса наповнення художнього твору може бути як реальною

(об'єктивною), так і проявляться у образному прояві (суб'єктивною). У музичному мистецтві – ця манера виступає об'єднуючою ланкою між втіленням та внутрішнім проявом духовності виконавця. Згідно китайської ідеології та філософії, виконавці мали відкривати всю багатогранність та красу у музиці, красу природи за рахунок свободи, тонкості музичного виконавства. Техніка виконавства у Китаї побудована на розвитку асоціативного ряду, отже, на перше місце ставилось не розвиток технічних навичок, а саме асоціативних проявів за рахунок багатого образного строю. Адже китайська філософія підтримує ідею «гармонії світу», тому популярністю користуються теми природи та краси. Згідно філософії конфуціанства, людина має приборкувати свої емоції, як внутрішньо, так і зовнішньо. Це яскраво знайшло свій прояв у мистецтві музики, танцю, театрі та живопису. Згідно цим правилам, у мистецтві ці канони дотримані. Зокрема, на картинах, в живописі «гохуа» мімічні жести стримані, а картини мають переважно спокійний характер. У музиці також ці правила мали місце, адже зайві рухи тілом вважались недоцільними при грі на фортепіано. Все фортепіанне мистецтво побудовано на асоціативних моментах, адже ставлять головним завданням передати слухачам духовну сторону музики. В класичному мистецтві Китаю така внутрішня позиція вважається проявом енергії «ці», що за законами східної філософії ототожнює життєву силу, дихання та духовне начало. Саме музика допомагає людині знайти гармонію у своєму мисленні, привести душу до ладу, вважають китайці. Основною тенденцією у вихованні фортепіанною культурою країн Сходу є звернення до національних традицій. Фольклор був тим фундаментом, на який спирались музикознавці та композитори. Музичне мистецтво відображало зв'язок з древніми музичними інструментами (гітара піба, скрипка хуцінь, бамбуковая флейта ді, барабани, гонги, дзвіночки) та народною піснею. Серед дослідників, що займались проблемою китайського фольклору та композиції слід назвати імена: Ю Чі Хонга, Тун Дао Ціна, Сун Мін Чу, Ван Гуанчі, Ян Інь Лю, Ю Куан Інга. Проблеми впливу народних тенденцій на оркестрову та фортепіанну музику піднімає піаніст та музикознавець Чжоу Лонг, а також Р. Клеменс та Л. Пісано. Згідно китайської філософії, фортепіанне мистецтво пов'язано з категорією «Чі» (життєва енергія), яка за твердженнями конфуціанства є основою людини. Китайська культура поєднує поняття «Чі» із «Юйнь» (душа), які здійснюють вплив на мистецтво гри. Отже, такі твори як : Лі Ін Хая «Пісня Чжен і Сяо», Чу Ван Хуа «Музика заходу» яскраво представляють ці східні ідеї тощо. Досягненням китайських композиторів вважається підручник «Ввідний курс гри на музичному інструменті цінь», де подаються відомості про музичні характеристики інструмента цінь та китайської дудки. Своєрідність музичних творів підкріплена використанням діалекту «ханьюй», адже фортепіанні п'єси побудовані на ритмах та мелодіях народу хань. На звукову палітру впливають тембральні навантаження. Поряд з моментами пісенного та танцювального фольклору, філософія китайської музики яскраво знаходить своє відображення в творах Дін Шан Де, Ван Лі Шань, Чу Вей, Гуо Чі Ходг, Чу Ван Хуа тощо. Слід зазначити, що саме система пентатоніки зародилась в древніх пластах китайського фольклору. Система мислення сучасного фортепіанного мистецтва побудована на древній філософії Китаю. Проблема сучасного мистецтва Китаю XX століття поділяється на три основних напрямки: шанхайське, американське та пекінське. Відомим композитором, автором твору для скрипки з фортепіано «Нічний пейзаж» (1947) став Сан Тун з Шанхаю. Його робота насичена своєрідним колоритом, дисонансами в акордово-поліфонічній фактурі. Типовим є використання композитором народних елементів, що простежуються у використанні пентатоніки. Ще одним відомим композитором, теоретиком у Китаю був Чен Міньчжі, який приділив багато часу розробкам питання поліфонії. Серед його робіт: «Вчення о поліфонічних елементах в китайській народній музиці», «О 24-х прелюдіях і фугах Шостаковича», він є автором ракохідної фуги та додекафонної прелюдії і фуги, вісьми п'єс для фортепіано, використавши додекафонну техніку на поліфонічній основі [4, 244]. Яскравим композитором цієї доби був Хо Шінтьєн, який створив такі шедеври китайського мистецтва: «Тональні приклади», «Чотири сна», «Телепатія», «Дві земні гілки», «Звуки природи», «Фонізм», «Приклад звукової сюїти», «Барабан сестри», «Голос з неба» тощо. Композитор використовує різні тембри національних інструментів, а також метод поступового зростання темпу ударних. Цей прийом має давнє коріння, адже використовувався ще під час буддійської служби, коли монахи під час читання текстів поступово збільшували темп, при цьому використавши гру на музичних інструментах. Відомим музикантом був Ян Лічінь, який став автором книги «Олів'є Мессіан» та проаналізував техніку музичного язика. Відомим китайським композитором був Тан Дун, який став відомим за рахунок написаних ним опер, симфоній, концертів для віолончелі, фортепіано, гітари, а також інструментальної музики. Парадоксально авангардною є його музика, особливо його твір «Опера привидів» для струнного квартету і піпи. Твір цікавий тим, що у творі відтворюються шуми води, каміння, паперу та металу, на слова композитора. Митець використовує нехарактерні для музики Заходу тембральні окраси, а також користується китайським народним інструментарієм, зі співом чоловіка жіночим голосом, зі сценічними принципами композиції. Камерна сфера починає свій розвиток за рахунок таких творів, як: Вісім п'єс у стилі Хунань для фортепіано, струнний квартет «Фен Я Сун», «Ці осіннього вітру» для голосу та шістьох інструментів, «Два вірші Лі Бо» для голосу та струнного квартету. Цікавим для слухачів є його твір «Оркестрова музика з інтермецо на варійовані тембри» для голосу, бас кларнету, контрабасу й симфонічного оркестру. Відомим автором симфоній був Ван Сілін, який продовжив у своїх творах традиції трагічного симфонізму Д. Шостаковича. До прикладів китайської національної культури, тембрового насичення звертається у своїх творах Ку Венті. Його відомими

творами є «Висячі похорони на прямовисній скелі» для двох фортепіано й оркестру, «Тернистий шлях до Шу», струнні квартети – «Балада річки», «Народні ігри», концерт для флейти з бамбуку «Гора туги й порожнечі». Цікавим є партитура для інструментального ансамблю «Народне свято». У творі Лю Чаньюань «Зітхання», композитор використовує 12-ти тонову систему. Цікавими є такі твори композитора: «Ода» для саксофону, фортепіано та ударних, Тріо для флейти, віолончелі та фортепіано, Симфонія для синтезатору, ударних та струнного оркестру, «Жарт» для оркестру тощо. Саме тут композитор проявляє своє внутрішнє почуття музичного колориту, поєднуючи східні мотиви з деталізацією звуків, притаманній західній музичній культурі. Отже, китайська композиторська школа побудована на естетичній єдності. Музична культура Китаю знаходиться у постійному пошуку характеру звуку, темброві палітри, форми, поєднуючи в собі національні мотиви.

Завдяки поєднанню національних рис, філософії країни, релігійних тенденцій, елементів вокального та інструментального фольклору, театру та сфери композиції та фортепіанної культури, музична фортепіанна культура Китаю стала відомою в світі. Методика фортепіанної гри побудована на суворих класичних методах та національній свідомості, які викарбовувались віками. Відомо, що одним з перших, хто пропагантував фортепіанне мистецтво був італієць Маттео Річчі. Саме він грав на клавесині або клавікорді. Пізніше, у XVIII столітті поширенням фортепіанної культури займався орден єзуїтів. Відомими іменами просвітників стали Жозеф Марі Аміо та Жан Жозеф де Граммон. Отже, відкриття християнських церков у Китаї сприяли розвитку фортепіанної культури. Церковні хори співали під акомпанемент фортепіано, а в деяких школах навчали гри на музичних інструментах, зокрема й на фортепіано. Почалось відкриття шкіл у Ханчжоу, Нінбо, Пекіні, Шанхаї. Відмінно від європейських традицій, де фортепіанне мистецтво біло світським, у Китаї ця культура мала суто релігійний характер. Отже, й репертуар носив релегійні елементи. Основателем педагогіки у Китаї вважається Семюель Робінс Броун (1810-1880), який заснував школу у Кантоні у 1839 році. Ця школа була як початковою, так і середньою. У 1842 році ця школа переїздить до Гонконгу. У школі також викладали музичне виховання. Пізніше, у 1880 році відкривається у Китаї коледж, заснований Юнгом Джоном Алленом. Цей виховний заклад був призначений для знатних людей. Навчання продовжувалось близько вісьми років та готувало кадрів для релігійних цілей. Серед предметів, які викладались були: букви, прості тектові вчення, фортепіано, граматика, англійська мова, математика, географія, мистецтво мовлення, основи науки, астрономія, піфагорійська теорія, тригонометрія, хімія, фізика, інтегральні та диференціальні рівняння, мореплавство, мінералогія, стратегія управління тощо. Музика викладалась впродовж усіх років та виконувала виховну роль. Ні танців, ні співів виховання не передбачало. Також у школі не передбачалось виховання професіональних музикантів та педагогів. У 1892 році в Шанхаї почала працювати школа, заснована Лаурою Хейхуд, в якій навчання було направлено на світські елементи. Вивчались спів, гра на музичних інструментах, танці тощо. Ще однією музичною школою, заснованою у 1881 році у Шанхаї став мистецький заклад св. Марії. Отже, зростання шкіл свідчить про те, що існував інтерес до мистецької освіти, зокрема до вивчення фортепіано. Навчання носило не достатньо професійний рівень, адже першими вчителями музики були американські місіонери з доволі низьким рівнем освіти. Репертуар складався з пісень та псалмів, які виконували більш ознайомчу роль, а ні ж виховну. Твори класичного зразку почали з'являтись лише з появою гастролів європейських митців та педагогів. До Китаю з гастролями приїздили Ф. Шаляпін, Ф. Крейслер, І. Фрідман, А. Рубінштейн, С. Рахманінов. Це стало сприятливим моментом у формуванні смаків європейської класичної школи та потребу в освіченості населення. У XIX – XX століття відбувається розвиток фортепіанного мистецтва. Династія Цінь виступала за ідею поєднання західного та східного мистецтва для досягнення подальшого розвитку у фортепіанному вихованні. Це підготувало зміни у композиторській сфері, театральній діяльності, інструментальній та камерно-вокальній музиці, освіті, фольклорній діяльності тощо. Починає використовуватись більш широкий спектр інструментарія. Зокрема, арфи, скрипки, віолончелі, окрім фортепіано. Освіта набуває більш розширенних меж, що виходять за рамки консервативних, класичних понять. Починає працювати школа «Сюетан», де використовувалась система «Юеге». Засновником школи став Кан Ювей у 1898 році, який спирався на філософське вчення конфуціанців у вихованні. Він поєднав у виховному процесі як точні науки - математику, фізику, хімію, астрономію, так і мистецькі - мову та літературу, зокрема музику. Ця освітня система поєднувала як японські та китайські здобутки освітнього процесу, так і європейські зразки. Отже, це вказувало, що система освіти всебічно розвивалась, поєднуючи унікальність та плідність процесу, виховуючи гармонійно розвинуту особистість. Система виховання включала підбір репертуару, осягнення основ музичної теорії та інструментальної практики. Викладання включало ознайомлення з багатоголоссям оркестрових та хорових творів, адже для китайської культури більш характерним було виконання одноголосних творів. Цікавим та новим було й ознайомлення з формами композиції, які використовували європейські композитори. Це проникнення нових форм здійснило великий вплив у розвиток китайської освітньої системи. Саме Сюетанська школа та виховна система «Юеге» стали фундаментом для розвитку китайської музичної культури. Так, виникає потреба у підручниках та посібниках, які б відобразили систему «Юеге». У 1904 році з'являється підручник «Зібрання матеріалів зі співу для шкіл», автором якого став Шень Сіньгун. У 1913 році Міністерство освіти запровадило в китайську освіту «Устав вищих педагогічних навчальних закладів», згідно якого в освітні процеси були

введені музичні предмети, а саме спів та теорія музики. Видатними особистостями китайської музичної культури став Сяо Юмей (1884-1940) – вчений, композитор, просвітитель, який став засновником ряда професійних навчальних закладів та ввів курс спеціального фортепіано. Завдяки йому почали працювати такі освітні заклади, серед яких: Пекінське жіноче музичне училище (1921), музичні курси на базі Пекінського університету (1923), факультет музичного мистецтва в складі Пекінського училища мистецтв (1923) . А у 1927 році була відкрита консерваторія в Шанхаї, яка стала осередком мистецького життя. Відомим також стала Токійська школа музики, де навчання було забезпечено методичною літературою та нотами. У школі було достатньо музичних інструментів, зокрема фортепіано та фісгармонії. У вихованні фортепіанних навичок використовувались етюди К. Черні, сонатини М. Клементі й Ф. Кулау, вправи Ш. Ганона. Отже, великий вплив на розвиток музичної освіти здійснили: Шен Шінгун – один з перших педагогів фортепіано, Цзень Чжимінь, який був засновником музичної школи в Шанхаї, Лі Шутон – викладала спів та фортепіано у жіночій школі Шанхаю та Нанкінському вищому педагогічному училищі. Поряд з метрами фортепіанної педагогічної школи, навчались гри на інструменті Хуан Пінь у Парижі (викладач Наді Буланже), Ван Шуйшан та Лі Єньке в Америці, Ян Цунчжі у Франції. Ці фактори здійснювали свій вплив на подальший розвиток та вдосконалення фортепіанного мистецтва у Китаї. З’являються перші паростки композиторської школи, де поважне місце займають фортепіанні жанри. Відомим композитором у Китаї був Дінь Шанде (1911 - 1995), творець фортепіанних програмних творів та ряду праць, в яких митець виказує роль національного мистецтва у культурі Китаю. Отже, в історію Китаю він увійшов як методист, композитор, теоретик, громадський діяч, педагог тощо. Під час свого навчання в консерваторії митець вивчав гру на китайському інструменті – піпу, що нагадує європейську лютню, пізніше він почав вивчати фортепіано. Дінь Шанде викладав композицію на музичному факультеті Шанхайського університету, читав лекції з теорії музики та вів хоровий спів. Поряд з цим давав приватні уроки, гастролював, керував народними колективами. Таким чином, в своїх працях він вдало поєднує національні та європейські традиції музичного мистецтва. На манеру композиції його творів та світогляд здійснили вплив такі композитори, серед яких: А. Онеггер, О. Мессіан, А. Корто, Н. Галлон, Т. Обен. Поряд з ними й К. Дебюссі та М. Равель, з їх імпресіонізмом в музиці, тембровими окрасами. Відомими творами Дінь Шанде, де яскраво простежуються ці ідеї, відносяться цикл «Веселі канікули», сюїта «Подорож на весні», «Тема з варіаціями на тему китайської народної пісні». Педагогічні ідеї майстра втілювались у яскравості звукових навантажень та конструктивності викладу, що було запозичено з методик викладання європейських шкіл. Будучи викладачем Шанхайської консерваторії, він виховав цілу плеяду учнів – піаністів, композиторів, теоретиків та педагогів (Чжу Гоньї, Чжоу Гуанжень, Чень Мінчжі, Ло Чжунжун, Ші Юнкан, Ху Дентяо, Ло Чжуан, Чень Ган, Ван Сілінь, Ван Лао, Чжао Сяошен, Сюй Шуя тощо). Свої педагогічні ідеї він втілив у своїх підручниках та статтях: «Контрапункт строгого стилю» (1952), «Подвійний контрапункт» (1954), «Нариси з техніки фуги» (1957), «Дослідження прийомів композиції» (1987). Він піднімав питання етичних цінностей, національну проблематику, питання народного фольклору, які знаходили своє втілення в композиціях автора. Його спадщина нараховує близько 36 опусів, до яких увійшли твори фортепіанні, камерні, вокальні, симфонічні та хорові. Характерними рисами творів Дінь Шанде є застосування пентатоніки, що відображає національний дух творів. Європейські традиції проявляються у автора крізь призму імпресіоністських тенденцій, що притаманні творам композитора. Традиції неокласицизму втілені у трактуванні форми, яка є конструктивною. В творах композитора проявляються й поліфонічні тенденції. Його композиції поєднують синтез як західного, так і східного колоритів, особливо в фортепіанній творчості. Саме він поставив фортепіано на європейський рівень, що увійшов в китайську музичну культуру, тим самим вивівши свій індивідуальний погляд та стиль на культуру Китаю.

Висновки. Система мислення сучасного фортепіанного мистецтва побудована на древній філософії Китаю. Музична культура Китаю знаходиться у постійному пошуку характеру звуку, тембрової палітри, форми, поєднуючи в собі національні мотиви. Завдяки поєднанню національних рис, філософії країни, релігійних тенденцій, елементів вокального та інструментального фольклору, театру та сфери композиції та фортепіанної культури, музична фортепіанна культура Китаю стала відомою в світі. Методика фортепіанної гри побудована на суворих класичних методах та національній свідомості, які викарбовувались віками. Саме Сюетанська школа та виховна система «Юеге» стали фундаментом для розвитку китайської музичної культури. Отже, великий вплив на розвиток музичної освіти здійснили: Шен Шінгун – один з перших педагогів фортепіано, Цзень Чжимінь, який був засновником музичної школи в Шанхаї, Лі Шутон – викладала спів та фортепіано у жіночій школі Шанхаю та Нанкінському вищому педагогічному училищі. Велику роль у становленні фортепіанного мистецтва здійснив Дінь Шанде, який поєднав західні та східні мотиви на прикладі своїх творів. Дана проблематика є цікавою та потребує подальшого вивчення у науковців.

Література

1. Buchkovskaya O.Yu. (2015). Dialogue as the determinant of intercultural interaction. Extended abstract of the candidate’s thesis. Kyiv: National acad.kers of culture and arts [in Ukrainian].
2. Kravtsova M.E. (2003). The History of Chinese Culture. Study aid for universities in the specialty "Culturology". St. Petersburg: Lan [in Russian].

3. Mykhailychenko O.V. (1997). Education and Training in Japan and China: Historical and Theoretical Aspect / International Institute of Humanization and Education Development. Sumy: Science [in Ukrainian].
4. Tarakanov M.E. (2003). Man and Phonosphere. Memories Saty Materials of the conference "The Phonosfera - Man - the Community". Moscow: St. Petersburg [in Russian].
5. U Iphan. (2012). Methodology of preparing future music teachers of Ukraine and China for work in conditions of the multicultural environment: Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National ped.un. M.P. Drahomanov [in Ukrainian].
6. Chay Penchen. Formation of the artistic and stylistic competence of the future music teacher of Ukraine and China: Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National ped.un. M.P. Drahomanov [in Ukrainian].
7. Yu Fey. (2014). Methodical principles of the preparation of future music teachers for teaching practice in higher educational establishments of China and Ukraine: Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National ped.un. M.P. Drahomanov [in Ukrainian].

References

1. Бучковська О.Ю. Діалог як детермінанта міжкультурної взаємодії : автореф. дис.:Нац. акад.кер.кадрів культури і мистецтв. Київ.2015. 20с.
2. Кравцова М.Е.История культуры Китая.Учебное пособие для вузов по специальности «Культурология». СПб.:Лань, 2003.415с.
3. Михайличенко О.В. Освіта та виховання в Японії та Китаї: Історико-теоретичний аспект / Міжнародний ін.-т гуманізації та розвитку освіти. Суми: Наука, 1997. 122с.
4. Тараканов М.Е. Человек и Фоносфера. Воспоминания. Сатьи. Материалы конференции «Фоносфера – человек - сообщество». М.:СПб. 2003.300с.
5. У Іфан. Методика підготовки майбутніх учителів музики України і Китаю до роботи в умовах полікультурного середовища: автореф. дис.:Нац. пед.ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ. 2012. 21с.
6. Чай Пенчен. Формування художньо-стильової компетентності майбутнього вчителя музики України і Китаю: автореф. дис.:Нац. пед.ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ. 2014. 21с.
7. Юй Фей. Методичні засади підготовки майбутніх учителів музики до педагогічної практики у вищих навчальних закладах Китаю та України: автореф. дис.: Нац. пед.ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ. 2014. 20с.

Стаття надійшла до редакції 07.10.2019 р.
Прийнято до публікації 05.11.2019 р.

УДК 78.03.78
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196567

Батанов Виктор Юрьевич
кандидат искусствоведения,
старший преподаватель Педагогического университета Ханчжоу (КНР)
ORCID 0000-0002-6947-1404
viktorbatanov@sina.com

ЕВРОПЕЙСКИЕ ТРАДИЦИИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

Цель исследования – определить жанрово-стилевые маркеры европейской фортепианной музыки в произведениях китайских композиторов XX века в качестве стилеобразующих элементов. **Научная новизна** исследования заключается в рассмотрении стилистики фортепианной китайской музыки XX века в аспекте претворения на национальной почве европейских традиции фортепианного искусства. Данный аспект не становился специальным объектом музыковедческого интереса, представленного исследованиями китайских авторов. Европейский стилистический комплекс фортепианных произведений китайских композиторов выделен в качестве фундаментального стилеобразующего фактора. **Методология** исследования опирается на метод музыковедческого жанрово-стилевого анализа, основные принципы компаративного метода, а также музыкально-исторический подход к явлениям музыкального искусства. Данная методология позволяет выявить отдельные элементы музыкальной выразительности фортепианных пьес китайских композиторов («свои», сформированные на основании национальной культуры, и «чужие», берущие истоки в европейских традициях фортепианной музыки), которые в художественной целостности музыкального произведения образуют индивидуальный авторский стилистический комплекс. **Выводы**. В фортепианных произведениях китайских композиторов обнаруживаются фактурные, гармонические и ладовые элементы, которые образуют устойчивый стилистический комплекс «звукового образа» фортепиано XX века. К основным из этих элементов относятся линеарная и токкатная фактура, ударно-беспедальная техника, полиладовые и политональные комплексы. Данный комплекс является постоянной величиной в разнообразии образцов фортепианной миниатюры, широко представленной в творчестве китайских композиторов, что обусловлено базовым значением европейских традиций фортепианной музыки для формирования творческих индивидуальностей рассматриваемых авторов. Оригинальное преломление ведущих

© Батанов В. Ю., 2020

стилевых тенденций европейского музыкального искусства XX века (неоклассицизма и неофольклоризма) на почве национальных традиций китайской музыки является ведущей предпосылкой художественной целостности фортепианных произведений китайских композиторов.

Ключевые слова: фортепианная музыка, жанр, стиль, стилистика, традиция, музыкальное мышление, звуковой образ.

Батанов Віктор Юрійович, *кандидат мистецтвознавства, старший викладач Педагогічного університету Ханчжоу (КНР)*

Європейські традиції фортепіанної музики у творчості китайських композиторів XX століття

Мета дослідження - визначити жанрово-стильові маркери європейської фортепіанної музики в творах китайських композиторів XX століття в якості стилетворчих елементів. **Наукова новизна** дослідження полягає в розгляді стилістики фортепіанної китайської музики XX століття в аспекті втілення на національному грунті європейських традицій фортепіанного мистецтва. Даний аспект не ставав спеціальним об'єктом музикознавчого інтересу, представленого дослідженнями китайських авторів. Європейський стилістичний комплекс фортепіанних творів китайських композиторів виділений в якості фундаментального стилетворчого фактора. **Методологія** дослідження спирається на метод музикознавчого жанрово-стильового аналізу, основні принципи компаративного методу, а також музично-історичний підхід до явищ музичного мистецтва. Дана методологія дозволяє виявити окремі елементи музичної виразності фортепіанних творів китайських композиторів «свої», сформовані на підставі національної культури, і «чужі», що беруть витоки в європейських традиціях фортепіанної музики, які в художній цілісності музичного твору утворюють індивідуальний авторський стилістичний комплекс. **Висновки**. У фортепіанних творах китайських композиторів виявляються фактурні, гармонічні і ладові елементи, що утворюють стійкий стилістичний комплекс «звукового образу» фортепіано XX століття. До основних з цих елементів відносяться лінеарна і токатна фактура, ударно-беспедальна техніка, поліладові і політональні комплекси. Даний комплекс є постійною величиною в розмаїтті зразків фортепіанної мініатюри, широко представленої у творчості китайських композиторів, що обумовлено базовим значенням європейських традицій фортепіанної музики для формування творчих індивідуальностей розглянутих авторів. Оригінальне претворення провідних стильових тенденцій європейського музичного мистецтва XX століття (неокласицизму і неофольклоризму) на грунті національних традицій китайської музики є провідною передумовою художньої цілісності фортепіанних творів китайських композиторів.

Ключові слова: фортепіанна музика, жанр, стиль, стилістика, традиція, музичне мислення, звуковий образ.

Batanov Viktor, *Phd in Study of Art, senior tutor of Pedagogical university, Hangzhou*

The European tradition of piano music in the works of Chinese composers of the twentieth century

The purpose of the reserch is to identify genre and style markers of European piano music in the works of Chinese composers of the twentieth century as style-forming elements. The scientific novelty of the research consists in considering the style of Chinese piano music of the twentieth century in the aspect of implementing the European traditions of piano art on a national basis. This aspect did not become a special object of musicological interest represented by the research of Chinese authors. The European stylistic complex of piano works by Chinese composers is singled out as a fundamental style-forming factor. The research methodology is based on the method of musicological genre-style analysis, the main principles of the comparative method, as well as the musical-historical approach to the phenomen of musical art. **Methodology** allows us to identify certain elements of musical expressiveness of piano pieces by Chinese composers ("own", formed on the basis of national culture, and "foreign", originating in the European traditions of piano music), which in the artistic integrity of the musical work form an individual author's stylistic complex. **Conclusions**. In the piano works of Chinese composers, textural, harmonic and fret elements are found that form a stable stylistic complex of the "sound image" of the twentieth-century piano. The main of these elements are linear and toccata texture, shock-free technique, poly-fret and poly-tonal complexes. This complex is a constant in the variety of samples of piano miniatures that are widely represented in the works of Chinese composers, which is due to the basic value of European traditions of piano music for the formation of creative individuals of the authors under consideration. The original refraction of the leading stylistic trends of the European musical art of the twentieth century (The neoclassicism and neofolklorism) on the basis of national traditions of Chinese music is a leading prerequisite for the artistic integrity of the piano works of Chinese composers.

Keywords: piano music, genre, style, stylistics, tradition, musical thinking, sound image.

Актуальность темы. На современном этапе своего развития профессиональное музыкальное искусство Китая активно интегрируется в общеевропейские культурные процессы, во многих своих проявлениях оно ориентировано на освоение европейской традиции музыкального профессионализма – как в области исполнительского мастерства, так и в сфере композиторской практики. Жанровая сфера камерной фортепианной музыки широко представлена в творчестве китайских композиторов XX столетия и образует масштабный пласт композиторского творчества, который отличается оригинальностью преломления традиций европейского фортепианного искусства на национальной почве. В этой связи творческие фигуры ведущих китайских композиторов, пишущих для фортепиано, а также отдельные жанры фортепианной музыки, представленные в их творчестве, всё чаще становится объектом музыковедческих исследований. Однако, в большинстве своём исследовательский интерес связан с национальной спецификой фортепианных сочинений композиторов Китая. Жанрово-стилевые элементы европейской фортепианной традиции, часто присутствующие в китайской фортепианной музыке XX века, обсуждаются музыковедами и пианистами довольно фрагментарно, хотя их значение для эволюции китайского фортепианного искусства трудно переоценить.

Объектом данного исследования является китайская фортепианная музыка XX века, предметом – её жанрово-стилевая специфика.

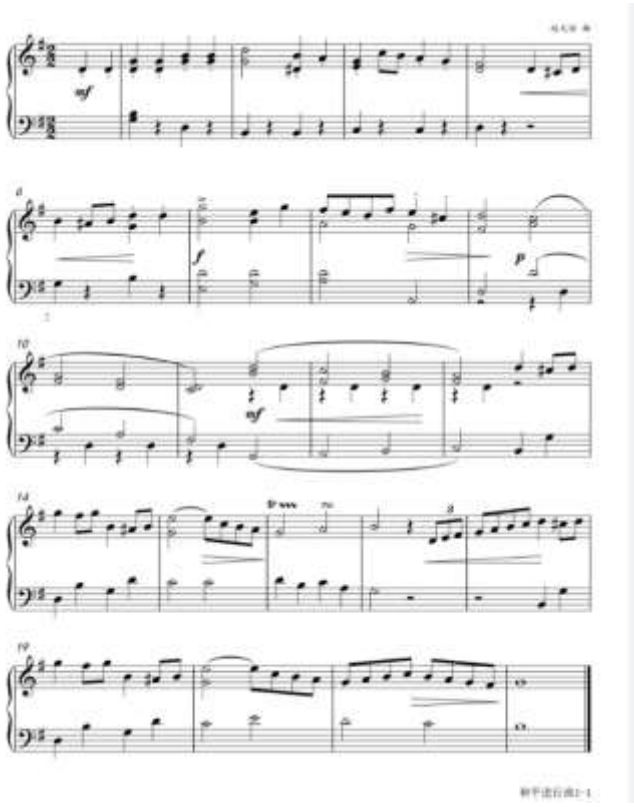
Цель статьи – определить жанрово-стилевые маркеры европейской фортепианной музыки в произведениях китайских композиторов XX века в качестве стилеобразующих элементов.

Методология исследования опирается на метод музыковедческого жанрово-стилевого анализа, основные принципы компаративного метода, а также музыкально-исторический подход к явлениям музыкального искусства. Данная методология позволяет выявить отдельные элементы музыкальной выразительности фортепианных пьес китайских композиторов («свои» и «чужие»), которые в художественной целостности музыкального произведения образуют индивидуальный авторский стилистический комплекс.

Научная новизна исследования заключается в рассмотрении стилистики фортепианной китайской музыки XX века в аспекте претворения на национальной почве европейских традиции фортепианного искусства. Европейский стилистический комплекс фортепианных произведений китайских композиторов выделен в качестве фундаментального стилеобразующего фактора.

Анализ исследований и публикаций. Общая характеристика ведущих тенденций в развитии китайской фортепианной музыки XX века и её премственности от национально-культурной традиции представлена в публикациях Г. Абдуллиной, П. Гайдай, Янь Чжихао, Сунь Я, Ван Ин, Цюй Ва, Ван Дуна. Монографическая тематика, связанная с исследованием фортепианного творчества отдельных композиторов Китая, содержится в исследованиях таких авторов как Сунь Я, Цинь Цинь, Чжан Гуанцзянь, Бай Е, Чен Жусуань, Ван Ченьдо. Отдельным жанрам китайской фортепианной музыки посвящены музыковедческие разработки Пан Вэя, Ли Юнь др. Аспект преемственности и творческого переосмысления западноевропейских фортепианных традиций композиторами и пианистами Китая освещён в публикациях Хуан Пина, Цюй Ва, Ван Ченьдо, У На и др. В последних из указанных источников в большей мере рассматривается влияние педагогических традиций на формирование фортепианного исполнительства в Китае и отдельных композиторов на конкретные образцы фортепианного наследия китайских композиторов XX века. При этом магистральные направления европейской фортепианной музыки прошлого столетия не рассматриваются в качестве стилевых ориентиров китайских представителей фортепианного искусства.

Камерная фортепианная музыка как специальная жанровая сфера профессионального композиторского творчества в Китае имеет небольшую историю, она начиналась в первых десятилетиях XX века (первым известным образцом является фортепианная миниатюра Джао Юэнь Жень «Мирный марш», 1914 г., пр.1).

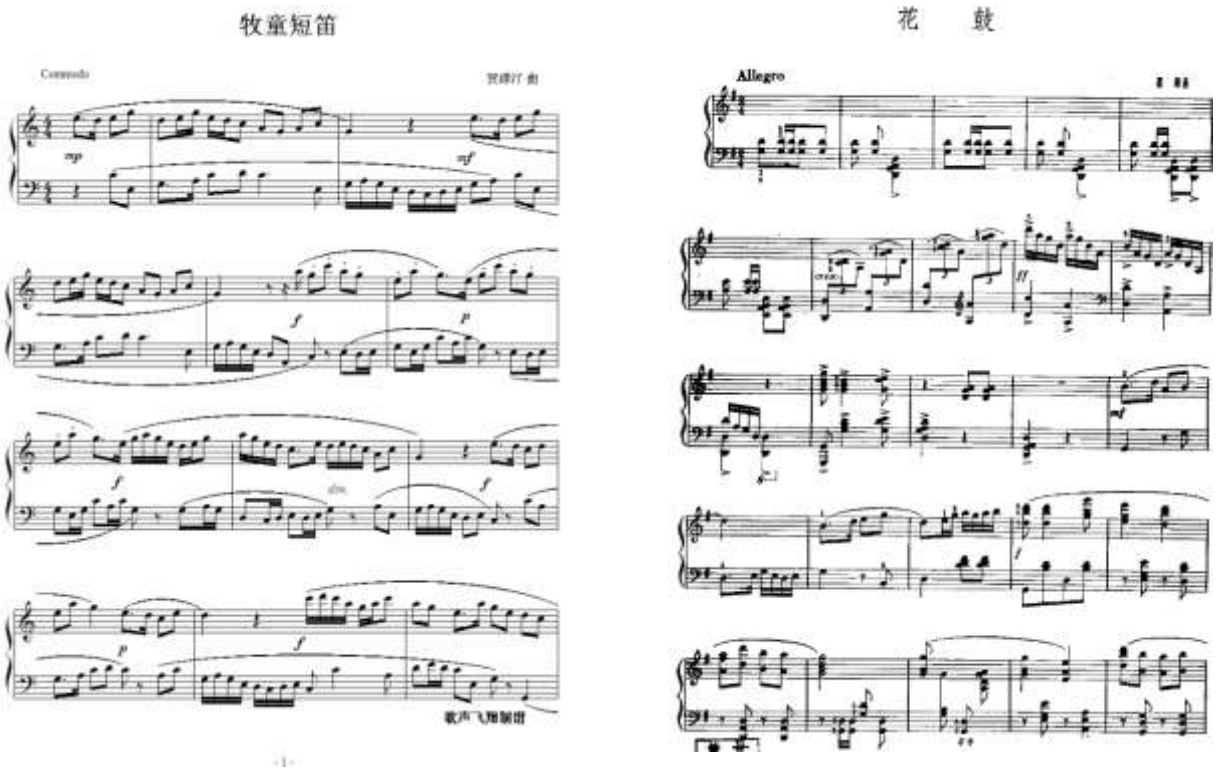


Пр.1. «Мирный марш»

Дальнейшее развитие этой области композиторской практики во многом было ориентировано на европейские традиции камерного фортепианного репертуара, что было обусловлено присутствием европейского элемента в истории становления фортепианного исполнительства и педагогики в Китае

в первой половине XX столетия. Речь идёт о русских корнях фортепианной педагогики в Китае в лице выдающейся личности Б. С. Захарова, ученика А. К. Лядова, А. Н. Есиповой и Л. Годовского, работавшего с 1929 по 1943 гг. в Шанхайском музыкальном институте и воспитавшего целую плеяду китайских пианистов и композиторов. Б. С. Захаров возглавлял фортепианное отделение института и Общество камерной музыки в Шанхае. Значение творческой фигуры Б. Захарова для формирования китайского фортепианного исполнительства явилась специальным объектом исследований Хуан Пина [7; 8], в которых подчёркивается определяющее значение «…западной техники игры на музыкальных инструментах и теории музыки» для профессионального обучения молодых китайских музыкантов [7, 528].

В 1930-40 гг. творческими усилиями первых профессиональных китайских композиторов, таких как Сие Син Хай, Хе Лю Тинь, Ма Сы Цон, Циан Вен Е, Тан Сиао Лин, Дин Шан Дэ (последний из перечисленных учился в классе Б. С. Захарова, а в 1947 г. поступил на композиторский факультет Парижской консерватории в класс Н. Буланже) – репертуар произведений для фортепиано существенно расширился. Среди самых известных фортепианных произведений этого периода – «Малая флейта пастушки» Хе Лу Дин, «Хуа гу» (один из видов традиционных китайских барабанов) Чу Вэй (пр.2) . Основной стилистической чертой указанных сочинений явился синтез ведущих принципов европейской фортепианной музыки (фактурных, гармонических, ритмических и интонационных) со звуковой образностью традиционно китайской музыки, что придаёт им национальное своеобразие. Аспект претворения национальных музыкальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов на уровне тембральных образов народных инструментов, ладогармонического колорита и фольклорного тематизма специально рассматривается целым рядом китайских исследователей [1; 2; 5; 10; 11].



Пр.2. «Малая флейта пастушки», «Хуа гу»

Отмеченный аспект формирования стилевой специфики китайской инструментальной музыки в профессиональном композиторском творчестве был обусловлен общим социокультурным контекстом развития культуры в Китае с 1949 г. до последних десятилетий прошлого века, проходившим под знаком Культурной революции. Художественная культура в этот период истории Китая «…стала лишь формой политической пропаганды, а все остальное безжалостно отсекалось цензорами», – отмечает Л. Ивлев [4]. Рассуждая о судьбах литературного творчества в Китае периода Культурной революции, Л. Ивлев отмечает общую тенденцию, характерную и для музыкального искусства: «Запрет был наложен не только на всю западную литературу, но и на произведения советских авторов – отношения между двумя странами стремительно ухудшались. На книжных полках остались лишь произведения мэтра китайской литературы первой половины XX века – Лу Синя, который был поднят на знамя новой Культурной Революции Великим Кормчим, и самого Мао Цзэдуна» [4].

В этом идеологическом контексте камерная музыка, которая опиралась на западный инструментарий (фортепиано, скрипка и другие струнные инструменты) естественным образом подвергалась политической реакции и была переориентирована на идею «внутреннего пользования»: единственно возможным направлением развития стала идея: «Использовать иностранные инструменты для выражения национальной особенности» [6]. В период Культурной революции уровень музыкальной культуры и музыкального образования в Китае оказался на своей нижней границе, в связи с чем китайское музыковедение официально признало «U»-образную концепцию развития национальной профессиональной музыки (имеется ввиду, предельный спад по сравнению с начальным и последующим периодом развития).

Основной идеологический лозунг «искусство принадлежит народу» обусловил магистральное направление развития китайского музыкального искусства в указанный период, связанное расцветом массовых жанров, песни в первую очередь. В свою очередь и фортепианная камерная музыка, созданная композиторами-профессионалами и предназначенная для воплощения определённых политических идей Культурной революции и взаимодействия с «народными массами», утрачивала свои жанрово-стилевые характеристики камерности. Это было обусловлена преобладанием в ней определённых жанровых клише и отказом от композиторской индивидуальности в пользу типового музыкального тематизма и композиционных решений.

Если рассматривать начальный период развития фортепианной музыки в Китае от 1949 года, который был отмечен патриотическими установками творцов новой культуры нового государства КНР, то он связан с активным освоением разнообразных жанров фортепианной музыки китайскими композиторами и бурным развитием исполнительской культуры. Опираясь на опыт европейской профессиональной традиции, китайские композиторы шли по пути создания собственного, ярко выраженного национального фортепианного репертуара. Этому способствовало и большое количество обучающихся фортепианному исполнительству в учебных заведениях: создание новых произведений для фортепиано выполняло одновременно и инструктивно-дидактическую функцию, воспитывая представления молодых исполнителей о технических и художественно-выразительных возможностях европейского инструмента. Естественным образом в сочинениях китайских композиторов находили своеобразное преломление на национальной основе и характерные стилевые особенности европейской фортепианной музыки, с которыми неразрывно связано фортепианное образование в Китае. В период 1949-1966 гг. было издано более 360 камерно-инструментальных произведений китайских композиторов, в том числе фортепианных. Творчество таких авторов как Ма Сы Цон, Хе Лу Дин, Циан Вен Е активно содействовало распространению камерной музыки в стране и созданию национальной композиторской школы. Особое место в этом процессе занимала фортепианная миниатюра – именно малая форма стала той творческой лабораторией, в которой формировалась стилистика китайской фортепианной музыки и творчески перерабатывался освящённый веками опыт западноевропейской профессиональной инструментальной музыки.

Особое место в то время занимают фортепианные произведения Хе Лу Дина (1903-1999 гг.) – выдающегося представителя китайского музыкального искусства, у истоков музыкального образования которого стояло знакомство с европейской музыкой, которая определила его творческие ориентиры как композитора и невостребованность в период «культурной революции», вплоть до репрессий (несмотря на преобладающую в его творчестве патриотическую тематику в массовых песнях и операх, а также в музыке для кинофильмов). Для его фортепианных произведений характерна живость передаваемых образов, свежесть музыкального языка, который органично сочетает в себе интонационные и ритмические особенности китайских народных песен и танцев и «звуковой образ» европейского фортепиано (в терминологии Л. Гаккеля [3]). Показательным примером фортепианного стиля композитора является пьеса «Второй синьцзяньский танец» (1955 г). На основе музыкального фольклора Синьцзяна, довольно пёстрого в этническом отношении региона на северо-западе Китая, автор создал картину шумного народного праздника в лучших традициях европейской программной музыки. Характерный ритм традиционной музыки сочетается в этой миниатюре с выразительной песенной мелодикой, что вызывает явные ассоциации с фактурным лаконизмом фортепианных сочинений европейских композиторов первых десятилетий XX века, который Л. Гаккель определяет как схематизацию фактуры по типу «мелодия и аккомпанемент» [3, 14]: «Схематизация фактуры, малая масса звучания, артикуляция non legato, становятся родовым чертами музыки молодых фортепианных композиторов» [3, 16]. Гармонический фон отличается одновременным использованием мажорного и минорного ладов, что также соотносимо с полиладовыми и политональными принципами европейского музыкального мышления XX века. Применение в рамках одного такта диссонирующей третьей ступени лада, создающей терпкое звучание малой секунды, придает музыке яркий колорит. Общая же танцевальная программа пьесы воплощается в первую очередь посредством ритмического элемента: ударно-шумовая трактовка инструмента сообщает музыке архаический колорит, соотносимый со знаменитыми «варваризмами» Б. Бартока и С. Прокофьева.

В жанровом отношении в китайской фортепианной музыке рассматриваемого периода преобладает малая форма пьесы; однако довольно часто композиторы идут по пути объединения отдельных пьес в циклическую форму. В этом плане опора на жанровый тип европейской фортепианной му-

зыки обеспечивала китайским композиторам возможность создания более разнообразной в плане художественной выразительности композиции. Принцип контрастного сопоставления различных по характеру пьес значительно расширял палитру звукового образа фортепиано и позволял композитору демонстрировать владение фортепианной фактурой. Одним из самых известных образцов подобного рода произведений является фортепианный цикл «Сезонно-обрядовые стихотворения» Циан Вен Е (1956 г.), образно-содержательная идея которого связана с традиционным китайским календарём. В двенадцати фортепианных пьесах автор создал разнообразные картины сельской жизни.

Отметим, что в произведениях композиторов «старой школы» преобладает общая установка на запечатление звукового образа китайской традиционной музыки посредством тембральной колористики – принципа, который черпает свои истоки в европейской романтической фортепианной эстетике и специально обсуждается исследователями-музыковедами в отношении фортепианного стиля С. Рахманинова, С. Прокофьева, Н. Мясковского и других представителей фортепианной музыки XX столетия [3]. Однако в некоторых образцах китайской фортепианной музыки просматриваются значительные изменения в гармоническом языке и обращении к полифоническому изложению, что выходит за рамки традиционной стилистики и соотносимо с обновлением музыкального мышления европейских композиторов в первой половине XX столетия и созданием эстетических принципов «новой музыки».

Так, Дин Шан Дэ, один из самых известных китайских фортепианных авторов, который обучался в 1940-х годах в Парижской консерватории, в своих произведениях часто использовал движения параллельными септаккордами, нонаккордами, одновременное сочетание мажорного и минорных ладов (полифонический цикл «Четыре маленькие прелюдии и фуги», например). Отмеченные элементы композиторского стиля позволяют провести параллели со стилистикой фортепианного письма П. Хиндемита, А. Онеггера, С. Прокофьева и других композиторов, в творчестве которых формировался новый музыкальный язык XX столетия.

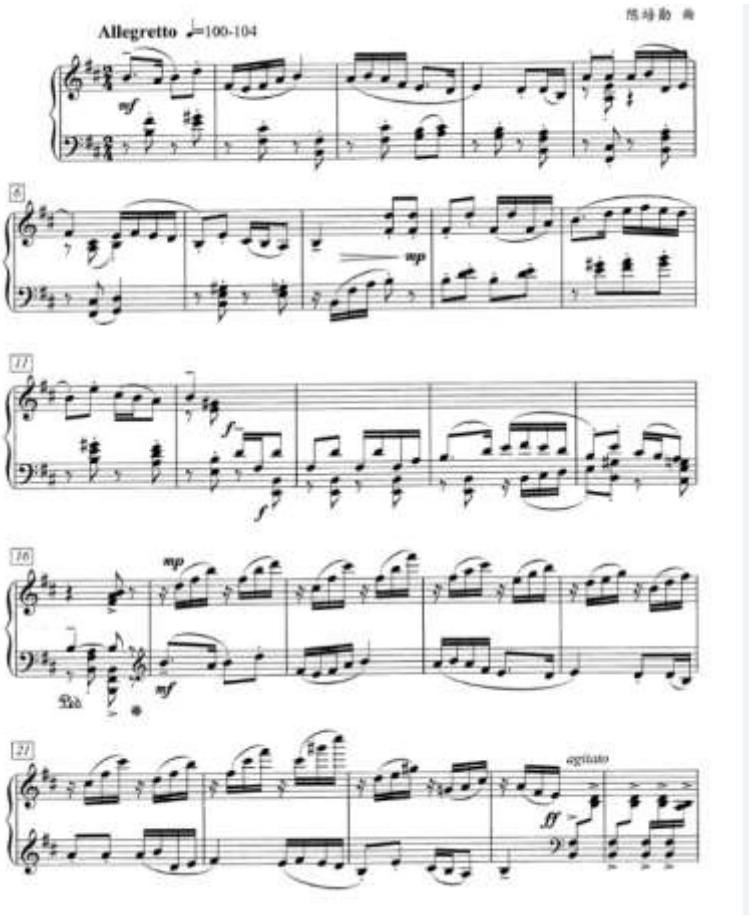
У других авторов, таких как Циан Вен Е и Ма Сы Цон, в большинстве фортепианных сочинений присутствует тенденция к расширению тонально-гармонической системы, а также использованию свободной полифонии. Например, в основе музыкального языка «Трёх танцев» Ма Сы Цон лежит достаточно сложная гармония с использованием диссонантных созвучий, полиладовых и полифункциональных структур, полифонической техники. Указанные стилевые черты в данном сочинении направлены на запечатление современным музыкальным языком специфического национального колорита китайской традиционной музыки. Как утверждают исследователи, «…к середине 50-х гг. обнаружилось, что основные поиски китайских композиторов сосредоточились в гармонической области, в частности в сфере функциональных сопоставлений» [10, 34]. К тому же в гармонической технике Ма Сы Цона в сочетании со знанием выразительных и технических тонкостей инструмента, прослеживается явная связь с музыкальными традициями, впитанными композитором от его европейских преподавателей во время обучения в Шанхайской консерватории.

Краткий обзор фортепианной музыки китайских композиторов середины XX века позволяет утверждать, что в основе творческих поисков ведущих авторов лежала установка на освоение современного музыкального языка в границах «своей» художественной образности. Стремление к передаче национальной тематики и образности на основе традиционного музыкального материала (песни и танцы различных регионов Китая) с учётом обновления музыкального мышления на основе европейских традиций, усвоенных в процессе профессионального обучения – составило стилистический фундамент фортепианного репертуара. Безусловно, в силу социально-политических условий развития китайской культуры данного периода, эта творческая концепция не может сравниваться с соответствующими тенденциями обновления композиторского музыкального мышления на Западе (имеется ввиду феномен неофольклоризма, который сыграл существенную роль в формировании фортепианной стилистики XX века). Тем не менее, фольклорный «исток» эволюции фортепианной музыки китайских композиторов в XX столетии очевиден: его богатейший ритмический и ладогармонический потенциал породил множество авторских концепций звукового образа фортепиано, значительно расширив стилевую палитру национальной музыки. При этом некоторые принципы «новой музыки» Запада, связанные с новой трактовкой выразительности фортепиано, оригинально отразились в сочинениях китайских композиторов.

В качестве примера можно привести две пьесы Чен Пей Сюнь – «Уличный торговец» и «Гром в сезон засухи». Обе были созданы в начале 1950-х годов на основе музыкального материала провинции Гуан Дон и отличаются ярким региональным колоритом. Прекрасное знание традиционной музыки этого региона позволило композитору органично сочетать народные китайские мелодии с гармоническими новациями и звуковым потенциалом европейского инструмента.

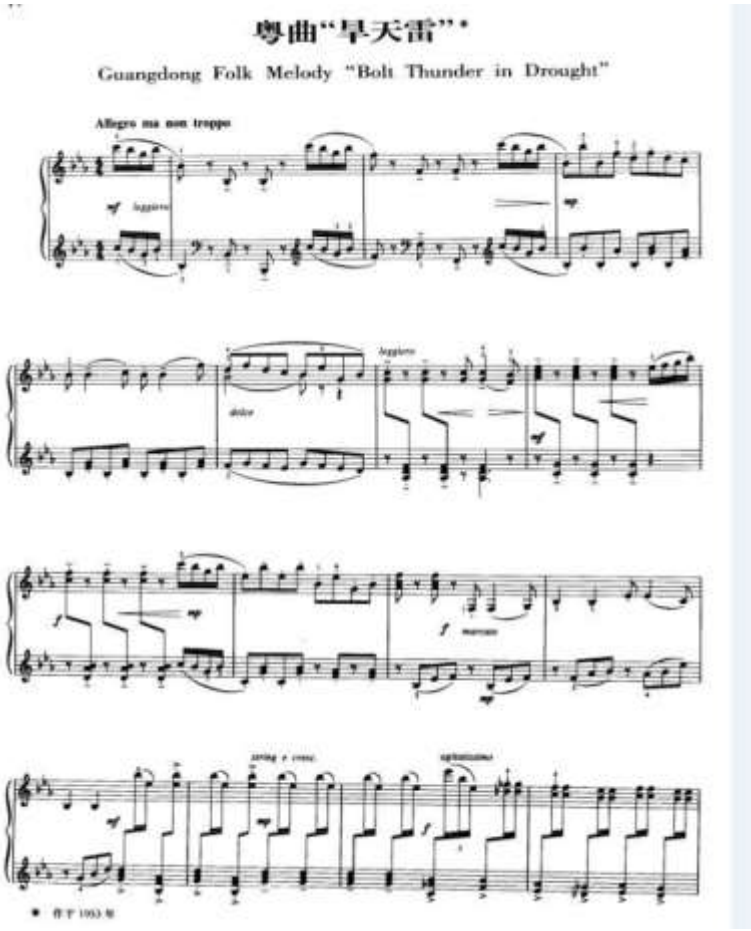
В крайних разделах пьесы «Уличный торговец» представлен принцип беспедальной техники, берущий свои истоки в доклассической фортепианной техники и воскрешающий «молоточковое» ударное звучание клавишного инструмента. Характерно, что педаль в данных разделах сочинения используется более чем фрагментарно: её обозначение выставлено композитором только в момент звучания вертикального созвучия в качестве колористического элемента (т. 16, пр.3). Прозрачная фактура напоминает фактуру ранних классических сонат (Скарлатти и др.), фигуративность музы-

кального тематизма верхнего голоса основана на токкатной моторике; оба указанных фактурных элемента соотносятся Л. Гаккелем с неоклассицистской стилистикой фортепианных сочинений европейских композиторов [3, 18]. «Сухое», «стеклянное» звучание фортепиано в полной мере компенсируется колористикой развёрнутого среднего раздела пьесы, в котором педализация выполняет основную выразительную функцию. Тот же принцип прозрачной фактуры (использование широкого регистрового диапазона в мелодических дублях и мелодических фигураций на фоне скупой гармонической поддержки) за счёт постоянного использования педали приобретает совершенно иную выразительность. Бесполутоновый ладовый колорит пентатоники, в котором разворачивается мелодика среднего раздела, на фоне обильной педализации приобретает характерную звуковую изобразительность: звучание фортепиано вызывает аллюзии на звуки традиционных китайских инструментов. Кроме того, отмеченная прозрачность фактуры имеет и явные графические характеристики линеарности мелодических пластов, которые также соотносимы неоклассицистскими стилевыми показателями фортепианной фактуры.



Пр.3 «Уличный торговец»

Программная содержательность пьесы «Гром в сезон засухи» (пр.4) реализуется композитором за счёт характерного звучания инструмента, в основу которого положена специфическая ударно-беспедальная техника, обеспечивающая доминирование ритмической выразительности над мелодической. Принципиальное отсутствие педали в пьесе сообщает ей яркую выразительность: создаётся имитация звуков грома, т.е. определённый шумовой эффект. Токкатная фактура также обеспечивает программную выразительность (стремительность и неудержимость стихии), а репетиционно-мартеллатная техника вполной мере соответствует программной идее сочинения и соотносима со стилистикой европейской фортепианной музыки первой половины XX столетия. Необходимо также отметить и выразительную функцию динамических градаций звучания инструмента: широкая градация динамических оттенков призвана отобразить то затухание, то нарастание звуков грома.



Пр.4

Таким образом, даже самый краткий обзор фортепианных сочинений китайских композиторов середины XX столетия, даёт возможность утверждать наличие в них некоторых «постоянных величин» на уровне фактурной организации и технических приёмов, характерных для европейской фортепианной музыки первой половины прошлого века. Тем более отмеченные параллели актуальны для последующих поколений композиторов Китая, камерные фортепианный сочинения которых могут составить предмет специального исследования. В рассмотренных пьесах обнаруживаются фактурные, гармонические и ладовые элементы, которые образуют устойчивый стилистический комплекс «звукового образа» фортепиано XX века, сформированного в творчестве ведущих европейских композиторов первых десятилетий XX столетия. К основным из этих элементов относятся линеарная и токкатная фактура, ударно-беспедальная техника, полиладовые и политональные комплексы. Данный комплекс является постоянной величиной в разнообразии образцов фортепианной миниатюры, широко представленной в творчестве китайских композиторов, что обусловлено базовым значением европейских традиций фортепианной музыки для формирования творческих индивидуальностей рассматриваемых авторов. Оригинальное преломление ведущих стилевых тенденций европейского музыкального искусства XX века (неоклассицизма и неофольклоризма) на почве национальных традиций китайской музыки является ведущей предпосылкой художественной целостности фортепианных произведений китайских композиторов.

Література

1. Абдуллина Г. В., Сунь Я. Особенности китайской фортепианной музыки второй половины XX века. Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2018. № 11 (97). Ч. 2. С. 322-326.
2. Гайдай П. В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая. Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2014. 3 (88). С. 61-64.
3. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. Ленинград-Москва: Советский композитор, 1976. 295 с.
4. Ивлев Л. Десять абзацев о «литературе шрамов». URL: sanwen.ru/2012/01/04/desyat-abzacev-o-literature-shramov
5. Ли Юнь. Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки.URL: http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-5/33-li-yun.pdf
6. Мао Дзе Дун. Разговор с музыкантом. Руководство партии о искусстве 1956.
7. Хуан Пин. Борис Захаров и его роль в становлении китайской фортепианной школы. Известия Рос-

сийского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2008. № 69. С. 527-531.
8. Хуан Пин. Китайское фортепианное искусство первой половины XX века в его взаимосвязях с русской фортепианной школой. URL: http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/index.html@id=5874
9. Шнеерсон Г. М. Музыкальная культура Китая. Москва, 1952. 320 с.
10. Ю Жунь Ян. Правила инструментального творчества. Народная музыка, 1979.
11. Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. Українська музика. 2017/4 (26). С. 94-101.

References

1. Abdullin G.V., Sun Ya. (2018). Features of Chinese piano music of the second half of the twentieth century. Manuscript. Tambov: Certificate,11 (97). Part 2, 322-326 [in Russian].
2. Gaidai, P.V. (2014). The role of traditional music culture in the development of piano art in China. News of the Volgograd State Pedagogical University, 3 (88), 61-64 [in Russian].
3. Hakkel L. (1976). Piano music of the twentieth century. Essays. Leningrad-Moscow: Soviet Composer [in Russian].
4. Ivlev, L. Ten paragraphs about the "literature of scars". URL: sanwen.ru/2012/01/04/desyat-abzacev-o-literature-shramov [in Russian].
5. Li Yun. Piano Arrangement in the History of Chinese Music.URL: http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-5/33-li-yun.pdf [in Russian].
6. Mao De Dong. Talking to a musician. Party Guide to the 1956 Art. [in Russian].
7. Juan Ping (2008). Boris Zakharov and his role in the formation of a Chinese piano school. News of the Russian State Pedagogical University. AI Herzen, 69, 527-531 [in Russian].
8. Juan Ping. Chinese piano art of the first half of the twentieth century in its relationship with the Russian piano school. URL: http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/index.html@id=5874 [in Russian].
9. Schneerson G.M. (1952). Music culture of China. Moscow [in Russian].
10. Yu Jun Yang (1979). Rules of instrumental creativity. Folk music [in Russian].
11. Yan Zhihao (2017). Problems of Piano Art of China in the Works of Chinese Researchers. Ukrainian music, 4 (26), 94-101 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 06.11.2019 р.
Прийнято до публікації 29.11.2019 р.

УДК 75.046.3:27-526.62]:[1+2]
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196568

Дем'янчук Андрій Львович
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету
імені Івана Франка
ORCID 0000-0002-3399-4537

ФІЛОСОФСЬКІ ТА БОГОСЛОВСЬКІ ОСНОВИ ІКОНОТВОРЧОСТІ

Мета статті – дослідити філософські та богословські основи іконотворчості, з'ясувати матеріальну та духовну природу ікони, встановити її основну відмінність від несакрального світського мистецтва. Показати роль канонічної ікони у християнському храмі, розкрити її зв'язок з Літургією. **Методологія**. У дослідженні застосовано комплекс методів, а саме: історичний, порівняльний, метод аналізу та узагальнень, описовий, іконографічний (принципи та методи зображення); технологічний; богословський (аналіз текстів Біблії); філософський (сутність і явище; зміст і форма; необхідність і випадковість та ін.); індуктивний та дедуктивний методи тощо. Завдяки цим методам було досліджено богословські та філософські основи іконотворчості, з'ясовано духовну та матеріальну природу ікони та її відмінність від світського мистецтва. **Наукова новизна** роботи визначається розкриттям філософських та богословських основ іконотворчості. У цьому контексті було встановлено матеріальну та духовну природу ікони, зокрема, розкрито її глибинний зв'язок з Літургією. **Висновки.** Ікона – сакральний твір, який має не тільки матеріальну але й духовну природу. Це пояснює її тісний зв'язок з Літургією. У ній також закладені філософські та богословські основи, які не суперечать, а доповнюють усталені канонічні іконографічні правила вироблені в IX–X ст., а також національні мистецькі традиції. Нині у сакральному мистецтві поряд з використанням усталеної традиційної символіки, існують і намагання створити нові зразки *трансцендентальної* ікони. Пригадаємо, що основою *трансцендентальної ікони* є Божі тайни, які доступні пізнанню як *апріорному*, так і *апостеріорному*. Тож ікона через свою трансцендентальну природу повинна, як це робить слово Боже у Біблії, виявляти Божі таємниці і доносити їх до всіх людей. Ікона є також *метафізична*. Є багато означень цього терміну в філософії, але в богослов'ї метафізика має конкретний зміст: це високий духовний світ Божого буття. У цьому світі перебуває Воскреслий Господь і його святі. А вони є об'єктами зображень на іконах. Ікона є *онтологічна*, оскільки вона виразно вказує на можливість пізнання розумом першопричин буття. Проте вивчення проблеми філософських та богословських основ іконотворчості, ще потребують глибших досліджень та нових наукових підходів.

Ключові слова: богословські та філософські основи іконотворчості, феномен ікони, основи іконошанування.

© Дем'янчук А. Л., 2020

***Демьянчук Андрей Львович**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры и хореографии Львовского национального университета им. Ивана Франко.*

Философские и богословские основы иконотворчества

Цель статьи – исследовать философские и богословские основы иконотворчества, выяснить материальную и духовную природу иконы, установить ее основное отличие от несакрального светского искусства. Показать роль канонической иконы в христианском храме, раскрыть ее связь с Литургией. **Методология.** В исследовании применен комплекс методов, а именно: исторический, сравнительный, метод анализа и обобщений, описательный, иконографический (принципы и методы изображения); технологический; богословский (анализ текстов Библии) философский (сущность и явление, содержание и форма, необходимость и случайность и др.) индуктивный и дедуктивный методы и тому подобное. Благодаря этим методам были исследованы богословские и философские основы иконотворчества, выяснено духовную и материальную природу иконы и ее отличие от светского искусства. **Научная новизна** работы определяется раскрытием философских и богословских основ иконотворчества. В этом контексте было установлено материальную и духовную природу иконы, в частности, раскрыто ее глубинную связь с Литургией. **Выводы.** Икона – сакральное произведение, имеет не только материальную но и духовную природу. Это объясняет ее тесную связь с Литургией. В ней также заложены философские и богословские основания которые не противоречат, а дополняют устоявшиеся канонические иконографические правила выработанные в IX-X вв., а также национальные художественные традиции. Сейчас в сакральном искусстве наряду с использованием сложившейся традиционной символики, существуют и попытки создать новые образцы трансцендентальной иконы. Вспомним, что основой трансцендентальной иконы есть Божьи тайны, которые доступны познанию как в априорном, так и в апостериорном. Поэтому икона из-за своей трансцендентальной природы должна, как это делает слово Божие в Библии, проявлять Божьи тайны и доносить их до всех людей. Икона также метафизическая. Есть много определений этого термина в философии, но в богословии метафизика имеет конкретный смысл: это высокий духовный мир Божьего бытия. В этом мире находится Воскресший Господь и его святые. Они являются объектами изображений на иконах. Икона является онтологической, поскольку она определенно указывает на возможность познания умом первопричин бытия. Однако изучение проблемы философских и богословских основ иконотворчества, еще нуждаются в более глубоких исследованиях и новых научных подходах.

Ключевые слова: богословские и философские основы иконотворчества, феномен иконы, основы иконопочитания.

***Demianchuk Andrii**, Ph.D. in Arts, associate professor of the Department of Stage Production and Choreography of the Lviv Ivan Franko National University*.

Philosophical and theological principles of icon-painting

The purpose of the article is to study philosophical and theological principles of icon-painting, explain the material and spiritual nature of the icon, determine its principal difference from the non-sacral secular art, to show the role of the canonical icon in a Christian temple, its link with Liturgy. **Methodology.** A complex of methods has been applied in the study, such as: historical, comparative, analysis and generalization methods, descriptive, iconographic (principles and methods of depiction); technological; theological (analysis of the Bible texts); philosophical (substance and phenomenon; content and form; necessity and chance, etc.); inductive and deductive methods, etc. Owing to these methods we have studied philosophical and theological principles of icon-painting, explained the spiritual and material nature of the icon and its difference from secular art. **The scientific novelty** of this work is in revealing the role of philosophical and theological principles of icon-painting. In this context, we have studied the material and spiritual nature of the icon and, in particular, revealed its fundamental link with Liturgy. **Conclusions**. The icon is a sacral work that has not only the material but spiritual character as well. This explains its link with Liturgy. It is based on the philosophical and theological principles that do not contradict but supplement the established canonical iconographic rules elaborated in the 9-10th centuries and the national art traditions. In today's sacral art along with the use of the established traditional symbols there exist attempts to create the new specimens of a transcendental icon. We shall note that the underlying rationale of the transcendental icon is God's secrets open to perception a priori (through faith) and a posteriori (through experience). Therefore, the icon through its transcendental nature must, as it is done by the Word of God, reveal God's secrets and deliver them to all people. The icon is also metaphysical. This is a very valuable property that makes it different from other works of secular art, for example, from a portrait. There are many definitions of this term in philosophy, but metaphysics in theology has a concrete content: this is a high spiritual world of God's existence. Jesus resurrected from the dead and His saints are in this world and they are the objects of imaging in the icons. The icon is ontological as it expressly shows the possibility of a perception of the supreme cause of existence. In the philosophy ontology is the branch exploring the supreme foundations of all things in existence, sources of existence, moving forces of the world-building. Christian ontology shows God as the primary source of all things in existence. However, exploring the problem of philosophical and theological principles of icon-painting still requires more detailed studies and new approaches.

Key words: theological and philosophical principles of icon-painting, a phenomenon of the icon, principles of icon veneration.

Актуальність теми дослідження зумовлена важливістю дослідження і розкриття філософсько-богословських основ іконотворчості, які і досі залишаються недостатньо дослідженими. Тема дослідження актуалізується і тим, що феномен ікони викликає значний інтерес у багатьох науковців, зокрема, філософів, релігієзнавців, богословів, істориків а також мистецтвознавців та майстрів сакрального мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Досліджуючи основи іконотворчості було опрацьовано наукові праці з історії і теорії мистецтва¸ філософії та богослов'я вітчизняних і зарубіжних учених [1-4; 9-25; 27-35]. Про іконологію, іконографію та стилістику давніх і новітніх ікон, зокрема українських, дізнаємося з наукових праць Д. Степовика [18-21]. Історичні мистецтвознавчі, а також філософсько-

богословські основи ікони висвітлюються у монографіях вченого «Іконологія й іконографія» [19], «Мистецтво ікони: Рим, Візантія, Україна» [21]. У цих працях проаналізовані великі труднощі, з якими зіткнулася Вселенська Церква, утверджуючи сакральні зображення, як візуальної віронавчальної частини богословії. Історичні літургійні та богословські аспекти висвітлені у працях А. Карташева «Вселенскі собори» [8], Я. Креховецького «Богослов'я та духовність ікони» [13], І. Музичка «Українське священне мистецтво і богословія» [15], Ю. Катрія «Пізнай свій обряд» [9] та ін.

Давню візантійську іконографію, зокрема, її вплив на мистецтво Київської Русі-України, досліджували зарубіжні вчені, зокрема, російські: Н. Кондаков «Іконографія Богоматері» [11; 12] та інші його праці; В. Лазарєв «Етюди з іконографії Богоматері» [14], В. Бичков «Візантійська естетика. Теоретичні проблеми» [1], а також праці інших вчених.

У цих наукових працях окрім розкриття основних філософсько-богословських аспектів іконотворчості, виявлено й малодосліджені ділянки які стосуються феномену ікони. Зокрема, малодослідженою є проблема розкриття тих аспектів, які стосуються матеріальної та духовної природи ікони, її глибинного зв'язку з Літургією.

Мета статті – дослідити богословські та філософські основи іконотворчості, з'ясувати матеріальну та духовну природу ікони, встановити її основну відмінність від несакрального світського мистецтва. Показати роль освяченої канонічної ікони у християнському храмі, розкрити її глибинний зв'язок зі Святою Літургією.

Виклад основного матеріалу. Ікона не тільки мистецький твір який передає стиль епохи, а духовний орієнтир, трансцендентальне світло, яке допомагає людині спілкуватися з Богом. Тому при створенні канонічної *трансцендентальної* ікони [26, 647] використовується традиційна символіка, яка в усі часи була панівним засобом у сакральному мистецтві. Зауважимо, що латинське слово *transcendere* означає переступати. Від цього слова походять два філософських поняття: трансцендентне, тобто таке, що не може бути пізнане, оскільки лежить за межами людського пізнання; і трансцендентальне, яке визнає значущість пізнання того, що лежить поза межами сприйняття нашими органами почуттів. Надмірний символізм ікони, утворений за допомогою умовностей і деформацій, на думку деяких філософів, виявляє в іконі трансцендентність, тобто непізнанність зображеного Божого світу, розмежованість споглядання і людського досвіду. Такий спосіб творення і сприйняття ікони пропонує російський філософ П. Флоренський [27; 28, 249]. Натомість український мистецтвознавець Д. Степовик у своїх працях визначає філософську основу ікони як трансцендентальну [19-21]. Ці визначення основані на тому, що в іконі є Божі тайни, які доступні пізнанню як *апріорному* (тобто здобутому через віру), так і *апостеріорному* (тобто здобутому на основі досвіду). Бог нічого не приховав від людини, а розкрив їй ту частину таємниць, які стосуються її особистого спасіння та людства в цілому. Тож ікона через свою трансцендентальну природу повинна, як це робить слово Боже у Біблії, виявляти Божі таємниці і доносити їх до всіх християн.

Трансцендентальність ікони передбачає високий рівень єдності споглядання, думання і досвіду. Зазначимо, що просте поверхневе споглядання веде до пасивності, відчуження і байдужості, а думання й набуття досвіду – до раціоналізму. У єдності вони творять активний, дійовий характер відносин Бога і людини (Творця і твору). Таким чином, пізнання того, що лежить за межами сприйняття і досвіду, є спробою людини увійти в природу Божих таємниць. А найбільшою таємницею є Втілення, коли Всемогутній Бог своєю святою і суверенною волею став людиною в особі Ісуса Христа (другій Особі Пресвятої Трійці) і дав себе пізнати. Більше того: коли його найближчі учні, апостоли, не розуміли значення біблійних текстів, він активізував їхнє пізнання, розповідаючи їм притчі. Так Господь сам давав приклади трансцендентальної логіки, вводячи апріорні знання в апостеріорне буття людини. Після Христа цю саму роботу виконує Церква, а також ікона, що є важливим інструментом для пізнання Бога і його об'явленнь.

З огляду на це ікона також *метафізична* [26, 372]. Це дуже цінна і важлива її риса, яка відрізняє її від інших творів малярства, наприклад від портрета. Метафізика означає поняття, що існує поза природою, поза фізикою. Є багато означень цього терміну в філософії, але в богослов'ї метафізика має конкретний зміст: це високий духовний світ Божого буття. У цьому світі перебуває Воскреслий Господь і його святі, які є об'єктами зображень на іконах. Інакше кажучи, метафізичний образ у християнстві – це високодуховний образ. Питання полягає в тому, як маляреві домогтися цієї надприродності за допомогою цілком природних речей – образів видимого світу і матеріалів для малювання. Середньовічний маляр ікон вирішував це питання за допомогою деформацій видимого простору. Детально описав і проаналізував просторові деформації давніх майстрів малярства, і зокрема російського, вчений Б. Раушенбах [17]. Описані ним методи просторових побудов у релігійному малярстві ілюструють прагнення мистців досягти метафізики ікони за допомогою певної деформації. Звичайно, це є один з виявів символіки. Проте на початку формування богослов'я ікони, створено Богом красу й досконаліть природи розуміли як відблиск того раю, в якому жили Адам і Єва до гріхопадіння. Тож вищий духовний світ варто передавати не як погіршений варіант видимого світу, а, навпаки, як незрівнянно кращий від нього.

Метафізика в іконах виступає як джерело всього сущого, як вічна, незмінна і довершена даність. Метафізичне в іконах – це справді духовне, підняте над природою єство, де форма, колір,

лінія, площина, простір природно досконалі.

З метафізикою божественного світла в іконному малярстві нерозривно пов’язані світло і колір. Діонісій Ареопагіт (Новий) переніс свої роздуми про світло на кольори, зробивши світло і колір нерозривними поняттями. Про це, зокрема, довідуємося з його праці «Корпус Ареопагітикум». Цю теорію доповнив своїми славними проповідями Іван Дамаскин (перша пол. VIII ст.) [31].

З метафізикою тісно поєднується наступна філософська категорія —ідеальність. У богословському й іконологічному розумінні ідеальне зовсім не є похідним від матеріального. Відмінність духовної ідеальності від земної, матеріяльної чітко окреслив апостол Павло у таких словах: «чого око не бачило й вухо не чуло, і що на серце людині не впало, те Бог приготував був тим, хто любить його!» (Перше послання св. апостола Павла до коринтян, 2:9). тут не описується, не конкретизується, що саме приготовлено Богом для його святих, але явним є те, що цьому приготовленому Богом нема аналогій у матеріальному світі. Це нагадує і Новий Єрусалим (тобто змінений Богом світ), про який ідеться у 21-му розділі Об’явлення Івана Богослова. Ідеальне виражається в іконі насамперед через золотий німб навколо голови святої людини і через золоте тло. Це образ ідеального простору, свого роду проекція небесного на земне.

Іконотворчість базується на усталених канонічних правилах, які є частиною богослов’я ікони, тому в християнському храмі вона тісно пов’язана з Літургією. Пригадаємо, що конкретні сюжети ікон і основні правила їх зображення були закріплені у актах Сьомого Вселенського (Другого Нікейського) собору 787 р. [8; 35]. Причини пошанування ікон подані в Єрмінії: «Малювання святих ікон запозичили ми не тільки від святих отців, а й від святих апостолів і навіть від самого Христа, як-то показали ми на початку цієї книги. Тому ми зображуємо Христа на іконі як людину, бо він з’явився на землі і жив з людьми, ставши досконалою людиною, як і ми, крім гріха…» [5, 941–942].

Про неухильність дотримання канонів у священному мистецтві ми насамперед згадуємо, коли говоримо про християнство східного, візантійського обряду. Колись ця конечність канонів була притаманна обом обрядовим системам у християнстві – латинській і візантійській. Проте після розділення Церкви (1054) обрядові розходження між Католицькою і Православною Церквою торкнулися і концепції священного мистецтва. В епоху Передвідродження і Відродження (Проторенесансу й Ренесансу) у сакральному мистецтві Римської Католицької Церкви почали формуватися нові правила. Поряд з традиційним візантійським іконним малярством, яке дало нові плоди на італійському грунті (Чімабуе, Джотто, Дуччо), розвивається й високо-духовний релігійний живопис (Корреджо, Белліні, Тіціан). У мистецтві грецької та інших православних церков продовжували дотримуватися постанов Сьомого Вселенського собору 787 р. із урахуванням уроків трагічної 117-річної доби іконоборства (726–843) і вироблених у IX–X ст. канонів іконографії.

Унікальність України полягає в тому, що вона упродовж століть намагалася не тільки примирити дві гілки християнства, але й синтезувати східну і західну концепції священного мистецтва. Ось основна фундаментальна причина, чому саме в Україні в ікону було введено стильові риси західного походження, зокрема ренесансу і бароко. «Двадцяте століття, – пише відомий український богослов отець Іван Музичка, – непомітно внесло під впливом довгожданого контакту східних Церков із західними богословське зацікавлення священним мистецтвом. На наших очах священне мистецтво увійшло в богословію вже майже як locus theologicus. (…) у східних Церквах священне мистецтво було дуже тісно пов’язане з Літургією, було його невід’ємною, органічною частиною, брало в ній духовну чинну участь…» [15, 146]. Хоч це сказано про східне священне мистецтво взагалі, але думка богослова повністю відповідає сучасній іконі.

Пригадаємо, що візантійський іконографічний канон був сформований у вченні богословів і у творчості мистців після жахливої драми іконоборства, яка потрясла Візантію у VIII–IX ст. та примусила константинопольських богословів приділити чільну увагу саме іконі, її ролі в християнському храмі, а також методові її творення мистцями.

Після перемоги над іконоборством і установленні в честь цієї події свята (843), візантійці започаткували глибоку реформу всього сакрального мистецтва, щоб втілити в життя постанови Сьомого Вселенського собору щодо ікон (787) та ідеї найвидатніших богословів-іконологів Візантії раннього Середньовіччя – Івана Дамаскина і Теодора Студита [31; 34]. Преподобні отці Сьомого Вселенського собору, як і святі Іван і Теодор, обґрунтували саму ідею пошанування ікон, її глибинний *онтологічний* зв’язок з фундаментальними догматами християнства, але не вдавалися в деталі, як треба творити ікони. Тобто вони виступили скоріше як іконологи, ніж як іконографи.

Ікона є *онтологічна*, оскільки вона виразно вказує на можливість пізнання розумом першопричин буття. У філософії *онтологія* є галуззю, яка досліджує вищі основи всього сущого, джерела існування, рушійні сили світобудови [26, 449]. Проте християнська онтологія вказує на Бога як на першоджерело всього сущого. Початок книги Буття, першої книги Біблії, має класичний онтологічний характер. Також у святому Письмі Старого й Нового Заповітів можна знайти чимало місць, які вказують на Бога як на творця людини. Спонука надчуттєвих резервів людини, політ думки до найвищих форм буття духу роблять онтологію ікони необхідною і визначальною рисою – пізнання через неї природи Бога. Тому онтологічні основи Біблії органічно увійшли в іконотворчість. Однією з основних рис ікони є її *антропологізм* [26, 26]. У християнстві філософська категорія антропологізму, подає най-

послідовнішу, найгуманнішу концепцію людини. Вона має свої відмінності як від античного (Сократівського), так і від класичного (Фейєрбахівського) антропологізму. Зазначимо, що людиноцентризм притаманний багатьом філософським школам, але тільки у християнській антропології він знаходить повноту і завершеність. Сократ поставив людину в центр пізнання. Класична просвітницька філософія розглядала людину як вершину на піраміді природи. Християнська ж антропологія твердить, що основою всесвіту є Бог, а людина є довершеним творінням Бога. Таким довершеним, що на певному етапі Бог сам став людиною.

Іконотворчість, що твердо стоїть на позиції *креаціонізму* (вчення про Божественне створення світу), у мистецькій формі передає саму суть християнської антропології [26, 307]. Якщо в деяких нехристиянських релігіях існує категорична заборона зображати у храмах людину (наприклад, в юдейських синагогах, магометанських мечетях), то в інтер'єрах католицьких і православних християнських храмів є багато зображень людини. Це не об'єкти поклоніння, а християнські співмолільники до єдиного Всемогутнього Бога.

Більше того, в іконостасах Церков східного обряду торжествує ідея боговтілення: втілений Господь перебуває поряд зі своїми святими. Він і вони є небожителями, що населяють царство небесне. Так людське підноситься до божественного, а божественне, у свою чергу, не ігнорує, а освячує людське. Ось чому антропологізм ікони не тотожний обожненню людини, він не має нічого спільного ні з пантеїзмом східних релігій, ні з політеїзмом інших релігій. Ікони християнського храму яскраво і виразно проводять євангельську ідею: центром і першопричиною всесвіту є Бог (тому христологічні ікони містяться у центрі іконостаса), а центром Божої творчості є людина. Решта елементів сакрального мистецтва у храмі (різьба на іконостасах, орнаменти, вишивки тощо) увиразнюють і підкреслюють цю глибинну взаємодоповнюваність теоцентризму і антропологізму. І чим довершеними з мистецького боку є орнаментальні частини іконописання, увесь декоративний супровід ікон, тим більшу силу впливу має ікона на віруючих.

З преамбули до канонів Сьомого Вселенського Собору довідуємося: «…на святих чашах, на одязі, у приватних будинках мусять залишатися ікони нашого Спасителя і Бога Ісуса Христа, Пречистої Діви Марії Богородиці, ангелів, усіх святих і побожних людей. Чим більше їх буде для споглядання людьми, тим більше душі людей підноситимуться до них. Їм, іконам, треба віддавати від душі відповідну повагу, а не уклін матеріалові, з якого їх зроблено» [22, 259].

Трульський помісний собор візантійської Церкви прийняв постанову (82-й канон), якою поклав край поширеним доти зображенням Спасителя у вигляді символічних знаків і алегоричних постатей (агнець, орфей, пелікан, добрий пастир, риба, виноградна лоза, голуб, фенікс, дельфін та ін.). Собор встановив для змалювання на іконах історичний образ Ісуса Христа як Людини, яка повністю зберегла свою природу Бога, але одночасно набула і другу природу – тілесної людини. Трульський собор встановив, що з народженням Ісуса Христа людство познайомилося з Богом особисто, бачило Його впродовж 33 років. Він сам залишив два своїх автентичних зображення на тканинах (на рушнику едеського царя Авгара V і на рушнику блаженної Вероніки), а Його Матір, Богородицю Марію, змалював євангеліст Лука[1] Отже, надзвичайно важливий догмат християнства про боговтілення Трульський собор офіційно вводив у практику іконошанування й іконописання: замість символів та алегорій, Господь мав бути зображений на іконах в людському образі [105, 249].

Майстри-малярі столичної константинопольської школи на основі іконології отців Церкви розробили практичні правила малювання, тобто практичну іконографію, і уклали їх у вигляді своєрідних рукописних підручників, які по-грецькому називалися єрміниями. Розсилаючи їх по візантійській державі та за її межі, де плекалося мистецтво ікони, столичні майстри упродовж наступних (після дев'ятого) століть створили безпрецедентну популярність візантійської ікони на Близькому Сході, в Закавказзі, на Балканах, в Русі-Україні, в Італії, Сицилії, Африці, на островах Середземного моря. Багато цих єрміній зникло, а ті, що збереглися з давніх віків у монастирях Афонського півострова, грецький чернець Діонисій з Фурни зібрав разом і у XVIII ст. опублікував [5]. Таким чином було вироблено канони ікони, які включали в себе три положення: іконографію (коло святих, допущених до зображення на іконах), стилістику (мистецькі засоби малювання святих), техніку (матеріали, які слід використовувати для малювання святих). Ці канони передавалися до країн, які приймали християнство візантійського обряду.

Ікони, на яких присутня свята постать Спасителя, канон чітко поділяє на дві групи: ті, які відображають земне життя Господа, і ті, які представляють Його як Царя Небесного або Суддю. Перша група – це згадані шість господніх ікон святочного ярусу іконостаса. Щодо другої групи, то візантійський канон установив такі образи господа: Вседержитель, або грецькою Пантократор; Христос-Цар; Христос Великий Архієрей «ти священик навіки за чином мелхиседековим» (Псалом 110:4); Пресвята Трійця. Східна Церква плекає дві ікони про Трійцю: як троє ангелів, що з'явилися з місією до Авраама й Сарри (Старозаповітна Трійця), і як Бог- Отець, Бог-Син і Бог-Дух Святий (Новозаповітна Трійця); Христос – Суддя світу (ця ікона була надзвичайно популярна у західній Церкві в епоху Середньовіччя. Прикладом можуть слугувати зображення на тимпанах романських та готичних храмів).

Дослідник візантійської іконографії, Н. Кондаков виділяє у візантійському мистецтві сім іконографічних варіантів Ісуса Христа, покликаних стверджувати найважливіші догматичні постулати хри-

стології: 1. Спас Нерукотворний, 2. Спас Ветхий Днями, або Саваот, Спас Немовля, або Еммануїл, 4. Спас Великий Архієрей, 5. Спас – Ангел Великої Ради, 6. Спас Вседержитель, 7. Спас Милостивий, або Сотер [10]. Українська іконописальська традиція успадкувала більшість із цих варіантів. Тут доцільно згадати ікону Спаса Нерукотворного, яка стоїть на першому місці в усій християнській іконографії, бо, за церковною оповіддю, Ісус Христос за свого земного життя принаймні двічі залишив власний образ на двох різних тканинах: на рушнику едеського царя Абгара V і на рушнику святої Вероніки. Обидва образи подібні до лику Господа на Туринській плащаниці, тому є певні підстави вважати рушники Абгара й Вероніки автентичними зображеннями Спасителя у момент завершення ним своєї земної місії [25, 412–413]. Церква прийняла ці два образи, оповиті легендами, за взірцеві при змалюванні Спасителя. Звичайно, оригінали рушників Авгара і Вероніки не збереглися, але з їх допомогою було сформовано церковну традицію, котру рівною мірою використали як богослови у догматі боговтілення, так і мистці при утвердженні культу Ісуса Христа в іконописальстві.

Богородична тематика на іконах сучасних малярів також відповідає богословським вимогам. Візантійська іконологія розробила сім основних варіантів ікон Богородиці, окрім шести ікон зі святочного яруса: 1. Заступниця, або грецькою Оранта, 2. Знамення, або Панагія чи Влахернітіса, 3. Дейзисна (Молільна), або Агіосорітіса, 4. Переможниця, або Нікопея, 5. Провідниця, або Одигітрія, 6. Ніжності, або Єлеуса, 7. Вознесіння Богородиці, або Асунта [11; 12]. Однак у візантійській іконографії відомі й менш поширені образи святої Діви, наприклад, коли вона грається з маленьким Ісусом, тримаючи його на руках (Гра, або так зване Взираніє), і коли вона годує його своєю груддю (Годувальниця, або Галактотрофуса) [14, 275–329].

На прикладі іконографії цих ікон можемо спостерігати цікаве явище, а саме поєднання *еклезіології* (вчення про Церкву) в один вузол з християнською *антропологією* (вченням про людину). Виділення особливого молитовного стану й особливої ласки та лагідності в намісних Богородичних іконах є дуже важливим богословським акцентом у сучасній іконотворчості. Молитва – це те, чого хоче від людини Бог. Любов – це те, чого хоче людина від Бога і від ближнього. Але ці взаємини вирішуються в іконі не словесно (як, наприклад, у богословських трактатах), а зображально: Діва Марія представляє людський рід, Ісус Христос – Святу Трійцю. Звичайно, тут діє велика сила узагальнення, яке може дати тільки мистецтво з його розвиненими методами метафор та асоціацій.

Як і давні майстри, наші сучасники прийняли й певні візантійські деформації та умовності [1, 154–165; 2, 257–268]. В даному контексті слід зауважити, що йдеться про узвичаєні мистцями, вироблені тривалою мистецькою творчістю іконографічні методи.

У богословському каноні, який сформувався на рішеннях святих соборів щодо ікон (Трульського Помісного, Сьомого Вселенського), праці Східних і Західних Отців на теми церковної образотворчості (Діонисія Ареопагіта Нового, Івана Дамаскина, Теодора Студита, святих Єронима й Августина та ін.), ніде не знайдемо обґрунтування на євангельській чи святоотцівській основі необхідності у деформаціях, площинних зображеннях чи оберненій перспективі.

Подібним рекомендаціям слідували всі візантійські майстри сакрального мистецтва. Прикладом може слугувати велика виставка візантійського мистецтва у США (Метрополітен музей, Нью-Йорк, 1997) доби між 843 і 1261 роками, де було представлено експонати з двадцяти чотирьох країн світу, дуже мало творів візантійського мистецтва містять у собі вищезазначені стильові засоби[2] [33].

Таким чином, можна констатувати, що площинність, деформації, обернена перспектива та інші засоби не були характерними для візантійських ікон тієї доби, коли сакральне мистецтво у Візантії було піддане глибокій реформі після сумновідомої доби іконоборства (726–843). Реформа ж відбулася у другій поло- вині IX і в X столітті, тож не дивно, що Русь-Україна, яка прийняла християнство (і, звичайно, всю мистецьку інфраструктуру храму) від Візантії наприкінці цього періоду, не успадкувала жодних обернених перспектив і деформацій в іконі. Принаймні збережені до нашого часу київські ікони до монгольської доби не мають вищезазначених рис [23, табл. 1–15]. Проте такі риси починають подекуди з'являтися у візантійських іконах в останній період існування візантійської імперії, при правлінні представниками династії Палеологів [16, 435–518; 18, 223-238; 32].

Спроби пов'язати богослов'я з низкою формальних засобів в іконописальстві здійснили у XX ст. російські іконологи. Поштовх для цього було дано ще перед Першою світовою війною в російському православному середовищі в академічному світі якого поступово склалася своєрідна символічна школа іконологів, яка тонко переплела богослов'я, теорію й історію іконописальства. До неї належать П. Флоренський, Б. Раушенбах, С. Булгаков, С. Спаський, С. Аверінцев, Л. Успенський, І. Язикова, а також певною мірою М. Алпатов, В. Лазарев, В. Брюсова, В. Бичков. Наприкінці XX і на початку XXI ст. в Москві та Санкт-Петербурзі з'явилися нові імена молодших мистців, мистецтвознавців і філософів, які продовжують пошуки у вивченні символізації ікон з Біблією і богословською літературою. В сучасній іконотворчості приділяється велика увага до ікони, як унікальної галузі сакрального мистецтва, здійснюється спроба трактувати ікони і навіть цілий іконостас у контексті символів [17]. Зокрема, наділяти матеріали, які використовуються при малюванні ікон, надзвичайними властивостями [24; 29]. Певною мірою іконі притаманний *містицизм* (від грецьк. μυστήριον - таємниця, таїнство) [26, 386]. Це найбільш контроверсійна риса ікони, бо містичне (з грецької – таємниче) властиве і багатьом нехристиянським релігіям та їх мистецтву[3]. Але містицизм у християнстві обмежений лише святими тайна-

ми, установленими Господом. Кожна ікона розкриває певну Божу тайну або їх сукупність. Сама Божественна Літургія є таїнством, бо її вершиною є Свята Євхаристія – причастя тіла і крові Ісуса Христа, тобто не тільки духовне, але й фізичне єднання зі Спасителем.

Перебуваючи в церкві, християнин усвідомлює онтологічну мету цих дій, але механізм їх упровадження (скажімо, тайну зачаття і народження Христа) він може осягнути тільки на містичному рівні. Сама віра християнина в те, чого не можна довести за законами логіки, також є містичним актом.

Містичними ознаками наділені чудотворні ікони, так як через їх посередництво здійснюється незбагненний вплив життєдайної сили Духа Святого при зціленні, врятуванні від небезпеки й інших чудах. У церкві існує незліченна кількість історичних фактів, які це підтверджують. Проте усі спроби розпізнати, пояснити, як це відбувається, не мають успіху, так як це є частиною творчої Божої енергії, закони якої відомі тільки самому Богові. З огляду на це ікона наділена ознаками милосердя, бо зображає Милосердного Господа, котрий творив милосердя[4].

Підсумовуючи, зазначимо, що філософсько-богословські основи іконотворчості виходять далеко за межі ілюстративності стосовно Біблії й історії Церкви. Ікона увібрала в себе віру і мудрість, вироблені християнською спільнотою за дві тисячі років християнської цивілізації. У цьому полягає унікальність та універсальність ікони у християнській концепції пізнання та пошанування Бога. Хоча ікона і зародилася на християнському сході (згідно церковного передання перші ікони створив євангеліст Лука наприкінці І ст. по Різдві Христовім), вона мала великий вплив і на західне малярство. Це, зокрема, видно при дослідженні творчості таких італійських майстрів Проторенесансу, як Джотто ді Бондоне та Дуччо ді Буоніксенья. Ідеальність в іконі включає в себе все, що пов'язується з вічним і сталим, а не з тимчасовим і мінливим. Господь, усі святі є вічно сущими, незмінними, тому на іконах малюють їхній ідеал. Вічність Божого буття – це пульсація конечного і безконечного: конкретні форми Божого творіння змінюються і переходять у просторі й часі, а вічний Божий ідеал ніколи не змінюється, немов пронизуючи собою ці мінливі конкретні форми. Ідеальне в іконі відображає першопричину творення – незбагненний світ Творця.

Важливою ознакою іконотворчості є дотримання усталених канонів сакрального мистецтва (теорії і практики іконного малювання), вироблених теоретиками – іконологами та іконографами періоду іконоборства базованих на Святому Письмі та Літургії.

Примітки

[1] Третім автентичним зображенням Господа Ісуса Христа вважають плащаницю з Туринського кафедрального собору св. Івана Хрестителя в Італії.

[2] Інша міжнародна виставка візантійського мистецтва доби династії Палеологів у цьому ж музеї відбулася 2004 р.

[3] Недовірливе ставлення до містицизму якраз і викликане спілкуванням з духами, що його практикують буддизм, індуїзм, окультизм, синтоїзм, спіритизм, теософія та інші релігії, секти і культи.

[4] За посередництвом ікон люди отримували зцілення з невиліковних недуг упродовж багатьох віків. Нині відомо про десятки тисяч науково підтверджених та документально зафіксованих чудесних зцілень.

Література

1. Бычков В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. Москва: Искусство, 1977. 237 с.
2. Бычков В. Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к истине, 1991. 408 с.
3. Бычков В. Эстетика Аврелия Августина. Москва: Искусство, 1984. 264 с.
4. Галуйко Р. Софіологічний аспект догмату іконошанування у концепції Сергія Булгакова. Вісник Львівського університету. Серія філософські науки. 2012. Вип. 15. С. 227–234.
5. Дионисий Фурноаграфиот. Ерминия, или Наставление в живописном искусстве. [Составленное в 1701–1755 годах]. Труды Киевской Духовной Академии. Київ: Типография Киевской Духовной Академии, 1868. № 2. 161 с. (перевидання: Москва, 1993).
6. Дубінський Б. Туринська плащаниця – свідчення віри і наукова таємниця сучасності. Мета. Львів, квітень 2000. Ч 4 (137).
7. Іконографія Свято-Миколаївської церкви. Торонто: вид-во Свято-Миколаївської парафії, 1977. 174 с.
8. Карташев А. Вселенские соборы. Москва: Республика, 1994. 542 с.
9. Катрій Ю. Пізнай свій обряд. Ч. 1. Ню-Йорк, Рим: Видавництво Отців Василіан, 1982. 493 с.
10. Кондаков Н. Иконография Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа. Лицевой иконописный подлинник. СПб., 1905 [Репринт] Москва: Паломникъ, 2001. 242 с.
11. Кондаковъ Н. П. Иконографія Богоматери : в 2 т. Петроградъ: Изданіе Отдѣленія Русскаго языка и Словесности Императорской Академіи Наукъ, 1914. Т. I. 387 с.; 1915. Т. II. 452 с.
12. Кондаковъ Н. Иконографія Богоматери. Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрожденія. С. Петербургъ: Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ, 1910. 216 с.
13. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. Львів: Свічадо, 2000. 152 с.
14. Лазарев В. Этюды по иконографии Богоматери. Византийская живопись. Москва: Искусство, 1971. С. 275–329.
15. Музичка І. Українське священне мистецтво і богословія. Богословія. Рим, 1993. Ч. 57. С. 146–150.
16. Остроґорський Ґ. Історія Візантії [пер. з нім. Анатолій Онишко] Львів: Літопис, 2002. 608 с.
17. Раушенбах Б. Пространственные построения в древнерусской живописи. Москва: Наука, 1975. 184 с.
18. Степовик В. Візантологія. Івано-Франківськ, 2002. С. 223-238. Видання 2-ге, доповнене, ілюстроване.

Львів. Жовква, 2013.

19. Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2004. 320 с.
20. Степовик Д. Історія української ікони X – XX століть. Київ: Либідь, 1996. 440 с.
21. Степовик Д. Мистецтво ікони: Рим, Візантія, Україна. Київ: Наук. думка, 2007. 467 с.
22. Туркало Я. Нарис історії Вселенських соборів: 325–787. Брюссель, 1974. С. 259.
23. Український середньовічний живопис: альбом. Київ, 1976, таблиці 1–15.
24. Успенский Л., Успенская Л. О материалах в церковном искусстве. Журнал Московской патриархии. Москва, 1988. № 11. С. 20–21.
25. Фаррар Ф. Жизнь Иисуса Христа. Новый перевод А. Лопухина с 30-го английского издания. СПб., 1893 (перевидання: Москва, 1991. С. 412–413).
26. Філософський енциклопедичний словник. В. Шинкарук (голова редколегії) та ін.; Л. Озадовська, Н. Поліщук (наукові редактори) ; І. Покаржевська (художнє оформлення). Київ: Абрис, 2002. 742 с.
27. Флоренский А. Иконостас. Москва, 1995.
28. Флоровский Г. Восточные отцы V–VIII веков. Париж, 1933 (перевидання: Москва, 1992. С. 249).
29. Ouspensky L., Lossky V. ; The Meaning of Icons [trans. G. E. H. Palmer and E. Kadloubovsky]. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1982. 221 p.
30. Ouspensky L. Theology of the Icon. Vol. 1-2. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1992. 528 p.
31. St. John of Damascus. On the Divine Images: Three Apologies Against Those, Who Attack the Divine Images [David Anderson, Translator; English and Ancient Greek Edition]. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1997. 106 p.
32. Rice, D. Talbot. Byzantine Painting: the Last Phase. New York: Dial Press, 1968. 223 p.
33. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Era. A.D. 843–1261. New York: The Metropolitan Museum, 1997; Byzantium. Faith and Power. 1261–1557. New York: The Metropolitan Museum, 2004.
34. Theodore The Studite. On the holy icons. [Catharine P. Roth, Translator]. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1981. 115 p.
35. Tradigo A. Ikonen. Meisterwerke der Ostkirche. Bildlexikon der Kunst. Berlin: Parthas Verlag, 2005. 383 p.

References

1. Bychkov, V. (1977). Byzantine aesthetics. Theoretical problems. Moscow: Art [in Russian].
2. Bychkov, V. (1991). The Short History of Byzantine Aesthetics. Kiev: The Path to Truth [in Russian].
3. Bychkov, V. (1984). Aesthetics of Aurelius Augustine. Moscow: Art [in Russian].
4. Haluiko, R. (2012). Sophiological aspect of the dogma of icon veneration presented of Sergei Bulgakov. Visnyk of Lviv University. Series philosophical sciences. Vol. 15, pp. 227–234 [in Ukrainian].
5. Dionisiy Furnoagrafiot. (1868). Herminia, or Instructions in the pictorial art. [Compiled in 1701-1755]. Proceedings of the Kiev Theological Academy. Kiev. Vol. 2, p. 161 (Reproduction: Moscow, 1993) [in Russian].
6. Dubinskyi, B. (2000). The Shroud of Turin - a testimony of faith and the scientific mystery of the modern times. Purpose. Lviv, April, 4 (137) [in Ukrainian].
7. The iconography of St. Nicholas Church (1977). Toronto: Published by the parish of St. Nicholas [Ukrainian and English].
8. Kartashev, A. (1994). Ecumenical Councils. Moscow: Republic [in Russian].
9. Katrii, Yu. (1982). Know your rite. Part 1. New York, Rome: Published by of the Basilian Fathers [in Ukrainian].
10. Kondakov N. (2001). The iconography of the Lord God and our Savior Jesus Christ. St. Petersburg, 1905 [Reprint] Moscow: Pilgrim [in Russian].
11. Kondakov N. (1914). The iconography of the Mother of God: in 2 volumes. Petrograd: Edition of the Department of the Russian Language and Literature of the Imperial Academy of Sciences, T.I.; Kondakov N. (1915). The iconography of the Mother of God: in 2 volumes. Petrograd: Edition of the Department of the Russian Language and Literature of the Imperial Academy of Sciences, T.II. [in Russian].
12. Kondakov N. (1910). The iconography of the Virgin. Links of Greek and Russian iconography with Italian painting of the early Renaissance. St. Petersburg: A company R. Golike and A. Vilborg [in Russian].
13. Krekhovetskyi Ya. (2000). Theology and spirituality of icons. Lviv [in Ukrainian].
14. Lazarev V. (1971). Etudes on the iconography of the Mother of God. Byzantine painting. Moscow: Art [in Russian].
15. Muzychka I. (1993). Ukrainian Sacral Arts and Theology. Theology Rome, Vol. 57, pp. 146–150 [in Ukrainian].
16. Ostrogorskyi G. (2002). History of Byzantium. Lviv: Chronicle [in Ukrainian].
17. Raushenbakh B. (1975). Spatial constructions in ancient Russian painting. Moscow: Science [in Russian].
18. Stepovyk V. (2013). Byzantology. Ivano-Frankivsk, 2002. pp. 223-238. Edition 2-th, supplemented, illustrated. Lviv. Zhovkva, 2013 [in Ukrainian].
19. Stepovyk D. (2004). Iconology and iconography. Ivano-Frankivsk: New Star [in Ukrainian].
20. Stepovyk D. (1996). History of Ukrainian icon X - XX centuries. Kyiv: Lybid. Kiev: Swan [in Ukrainian].
21. Stepovyk D. (2007). The Art of Icons: Rome, Byzantium, Ukraine. Kiev: Scientific thought [in Ukrainian].
22. Turkalo Ya. (1974). An Essay on the History of Ecumenical Councils: 325-787. Bryussel, p. 259 [in Ukrainian].
23. Ukrainian medieval painting: album (1976). Kyiv, 1976, tables 1-15. [in Ukrainian].
24. Uspenskiy L., Uspenskaya L. (1988). About materials in church art. Journal of the Moscow Patriarchate. Moscow, Vol. 11, pp. 20–21 [in Russian].
25. Farrar F. (1893). The life of Jesus Christ. [New translation by A. Lopukhin from the 30th English edition]. St. Petersburg (reprint: Moscow, 1991, p. 412–413) [in Russian].
26. Philosophical Dictionary (2002). V. Shinkaruk (head of the editorial branch) and in; L. Ozadovska, N.

Polishchuk (science editors); I. Pokarzhevska (artistic design). Kyiv: Abris [in Ukrainian].
27. Florenskiy A. (1995). Iconostasis. Moscow [in Russian].
28. Florovskiy G. (1933). Eastern fathers V – VIII centuries. Paris, (reprint: Moscow, 1992. p. 249) [in Russian].
29. Ouspensky L., Lossky V. (1982). The Meaning of Icons [trans. G. E. H. Palmer and E. Kadloubovsky]. New York: St. Vladimir‘s Seminary Press [in English].
30. Ouspensky L. (1992). Theology of the Icon. Vol. 1-2. New York: St. Vladimir's Seminary Press [in English].
31. St. John of Damascus. (1997). On the Divine Images: Three Apologies Against Those, Who Attack the Divine Images [David Anderson, Translator; English and Ancient Greek Edition]. New York: St. Vladimir's Seminary Press [in English].
32. Rice, D. Talbot. (1968). Byzantine Painting: the Last Phase. New York: Dial Press [in English].
33. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Era. A.D. 843–1261. (1997). New York: The Metropolitan Museum; Byzantium. Faith and Power. 1261–1557. (2004). New York: The Metropolitan Museum [in English].
34. Theodore The Studite. (1981). On the holy icons. [Catharine P. Roth, Translator]. New York: St. Vladimir's Seminary Press [in English].
35. Tradigo A. (2005). Icons. Masterpieces of the Eastern Church. Picture dictionary of art. Berlin [in German].

Стаття надійшла до редакції 23.10.2019 р.
Прийнято до публікації 21.11.2019 р.

UDC 159.928.23:78.07
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196569

Kapliyenko-Iliuk Yuliya
Ph.D. in Arts, associate professor,
doctoral student of the Odessa National
A. V. Nezhdanova Academy of Music
ORCID 0000-0002-6114-9680
yuliyakaplienko@gmail.com

PSYCHOLOGICAL PRECONDITIONS OF MUSICAL CREATIVITY

The purpose of the article is to analyze the psychological foundations of creative thinking as a prerequisite for musical creativity. **The methodology** is determined by the works in the field of psychology, which focus on the psychology of creativity, the problems of musical talent and creative thinking, encyclopedic resources, which reveal the essence of the notion of creativity, and musicology studies devoted to the issues of the creative process and musical activity. **Scientific novelty** consists of scientific comprehension of preconditions of musical creativity; in systematizing the psychological foundations of the creative process; in finding out the principles of creative thinking. **Conclusions.** Musical creativity is a complex process of artistic and creative thinking, which involves the creation of new spiritually valuable works. The psychological preconditions of musical creativity, such as talent, skill, intuition, creativity, and improvisation, are connected, first of all, with the psychic and mental development of the individual. However, the role of learning, acquiring skills and experience, the formation of imagination and accumulation of impressions is of great importance, because the process of creativity is associated with mental operations on the material primarily through conscious mechanisms. In the musical creativity there is an active and continuous correlation between the conscious and the unconscious. These two types of thinking complement each other, alternating depending on the tasks set before the composer. Creative tasks are realized with the help of creative-psychological settings, among which, the important role of emotions, intuition, reason, logic, rational principle, intelligence, and fantasy is evident.

Key words: the psychology of creativity, creative abilities, creative personality, creative thinking, talent, improvisation, creativity.

***Каплієнко-Ілюк Юлія Володимирівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*

Психологічні передумови музичної творчості

Мета статті – проаналізувати психологічні основи творчого мислення як передумови музичної творчості. **Методологія** визначається працями психологічного спрямування, де приділяється увага психології творчості, проблемам музичного таланту та творчого мислення, енциклопедичними джерелами, у яких розкривається сутність поняття творчості, музикознавчими дослідженнями, присвяченими питанням творчого процесу та музичної діяльності. **Наукова новизна** полягає у науковому осмисленні передумов музичної творчості; у систематизації психологічних основ творчого процесу; у з’ясуванні засад творчого мислення. **Висновки.** Музична творчість – це складний процес художньо-творчого мислення, що передбачає створення нових духовно цінних творів. Психологічні передумови музичної творчості, такі як талант, майстерність, інтуїція, креативність, імпровізація, пов’язані, перш за все, з психічно-розумовим розвитком суб’єкта. Однак, важлива роль навчання, набуття навичок і досвіду, формування уяви та накопичення вражень, адже процес творчості пов'язаний з розумовими операціями над матеріалом за допомогою, насамперед, свідомих механізмів. В музичній творчості безперервно відбувається активна та безперервна кореляція між свідомим та несвідомим. Ці два типи мислення взаємодоповнюють свої дії, чергуючись у залежності від поставлених завдань перед композитором. Творчі завдання реалізуються за допомогою творчо-психологічних установок, серед яких, важлива роль емоцій, інтуїції, розуму, логіки, раціонального начала, інтелекту, фантазії.

© Kapliyenko-Iliuk Yu., 2020

Ключові слова: психологія творчості, творчі здібності, творча особистість, творче мислення, талант, імпровізація, креативність.

***Каплиенко-Илюк Юлия Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

Психологические предпосылки музыкального творчества

Цель статьи **-** проанализировать психологические основы творческого мышления как предпосылки музыкального творчества. **Методология** определяется трудами психологического направления, где уделяется внимание психологии творчества, проблемам музыкального таланта и творческого мышления, энциклопедическими источниками, в которых раскрывается сущность понятия творчества, музыковедческими исследованиями, посвященными вопросам творческого процесса и музыкальной деятельности. **Научная новизна** заключается в научном осмыслении предпосылок музыкального творчества; в систематизации психологических основ творческого процесса; в выяснении основ творческого мышления. **Выводы.** Музыкальное творчество – это сложный процесс художественно-творческого мышления, предусматривает создание новых духовно ценных произведений. Психологические предпосылки музыкального творчества, такие как талант, мастерство, интуиция, креативность, импровизация, связанные, прежде всего, с психически-умственным развитием субъекта. Однако, важна роль обучения, приобретения навыков и опыта, формирование воображения и накопления впечатлений, ведь процесс творчества связан с умственными операциями над материалом с помощью, прежде всего, сознательных механизмов. В музыкальном творчестве непрерывно происходит активная и непрерывная корреляция между сознательным и бессознательным. Эти два типа мышления взаимодополняют свои действия, чередуясь в зависимости от поставленных задач перед композитором. Творческие задачи реализуются с помощью творчески-психологических установок, среди которых важная роль эмоций, интуиции, ума, логики, рационального начала, интеллекта, фантазии.

Ключевые слова: психология творчества, творческие способности, творческая личность, творческое мышление, талант, импровизация, креативность.

Relevance of research topic. Musical creativity associated with composer activity is a complex process of human activity, due, above all, to the psychological foundations of the essence of man. Creative abilities, talent, ability to improvise, to create music these are the qualities that are inherent to certain individuals and are distributed, unfortunately, not to everyone. Human society, scientists, scholars, philosophers, artists have always been interested in the secret of creativity. Therefore, studies devoted to the study of this problem, the definition of psychological foundations of creativity, in particular, musical, are both relevant and timely.

Analysis of recent research and publications. Problems of creative thinking, musical creativity, and the psychology of the creative process have repeatedly become the object of scientific research in the field of philosophy, aesthetics, psychology, musical pedagogy, and art studies. However, most of the research was made in the last century. Among the modern achievements are the works of M. Aranovsky, V. Petrushin, which reveal certain psychological aspects of musical creativity and peculiarities of creative thinking.

The purpose of the research is to analyze the psychological foundations of creative thinking as a prerequisite for musical creativity.

Basic presentation of the material. An important and special component of artistic thinking is creativity, which grows into a system of creative thinking and process. Psychology of creativity as a science arose at the turn of the 19^{th} and 20^{th} centuries. According to the encyclopedic definition, creativity is the activity of a person whose basis is the creation of new material or spiritual values in any field of endeavor, science, art, etc. Musical creation involves the creation of music, the type of artistic activity, whose preconditions are the natural talent, artistic skill, vocational education, life experience, social maturity, imagination, and inspiration [9, 505–506].

Creativity and its process are not always understandable, a great mystery is concealed here, which, as some scientists believe, even does not have to be solved. "The mystery of creativity! You can know the secret of counterpoint, learn the musical form, perfectly understand what forms the science of harmony, rhythm, but the secret of creativity is incomprehensible, it is beyond these rules" [8, 90]. Consequently, the system of creative thinking is multifaceted, with special patterns in structure and development, creating a musical form of the work; it becomes a part of another system – the artistic culture of an individual nation, nation or humanity as a whole. The artistic culture, in its turn, is a component of the metasystem of the socio-historical life of mankind.

Speaking about creativity and mechanisms of the creative process, one undoubtedly presumes the presence of talent, natural gift, and abilities. "Talent, – as A. I. Mukha points out, – is the acuteness of perception, the richness, and capacity of derivative musical impressions, special knowledge, the persuasiveness of professional experience, combined with the sensitivity of comprehension of all the important and exciting in life; talent manifests itself in the generosity of inspiration, in precise ideological and emotional decisions, in the sense of artistic taste and measure, in the liberation of fantasy, and in the courage and fruitfulness of the innovative search" [5, 195].

M. Aranovsky writes about talent as follows: "Talent is one of the great mysteries of nature that can be compared with the cause of the origin of the universe or individual self. Talent is not subject to rational analysis, it evades any calculation methods that are inaccessible to the attack of consciousness. It reveals

itself in the results, but the mechanisms of its work are hidden from us behind seven seals" [1, 117]. Thus, talent is a sphere of "musical unconscious" (according to M. Aranovsky), for which the bulk of musical values is acquired. Usually, musical thinking of a creative person is impossible without the process of learning, acquisition of knowledge, skills, and abilities, because one of the features of the human psyche is the ability to transfer and amass the experience of previous generations.

The branch of the "musical conscious" (M. Aranovsky) is extremely important in the process of creating polyphonic works, where without knowledge it is not possible to simply intuitively organize the creative process, in particular, to piece together a fugue (to piece together, not to create). Intuition is part of the unconscious process that underlies one of the most mysterious mechanisms of music creation which is improvisation. After all, intuition is seen as an instant illusion that is inherent in a few creative individuals, "as a mystical creative activity that provides the direct comprehension of truth as a gift of anticipation, foresight" [7, 12]. In the art of improvisation, the creative act is compressed to instant moment, fundamentally limited to the creation of a random, uncontrolled and unique variant. In the professional composer's work, in a certain connection with the process of improvisation, there is still a search, selection and awareness of the only best option, characterized by completeness, musical fixation and evaluation of even a spontaneously isolated version [see Günter Philipp. Klavierspiel; Philipp Günter. Erfahrungen].

Improvisation, from the psychological point of view, is related to the so-called anticipation, that is, a peculiar ability to act and make decisions with a certain time-spatial prediction. Anticipation in its various forms is a universal phenomenon of the human psyche inherent in various types of activities and associated with memory and thinking [3, 5]. Memory is the main tool of anticipation; it recycles the information received and, by generalization, retains the most significant. "Thinking is primarily a prediction," notes B. F. Lomov and E. M. Surkov. Anticipation activates the forward "running ahead" in the brain the allows you to outstrip future events, using the experience gained in the past [3, 11]. When characterizing the process of anticipation, researchers consider the maximum elimination of uncertainty and inaccuracy in the decisions taken as the most important factor: "Anticipation is not only a spatio-temporal advance but a certain degree of completeness and accuracy of prediction. The effect of anticipation is the result of maximizing the “deterministic part” of the act of solution acceptance and constant refinement of the “probable part” of the prediction" [3, 42]. So, the actual act of creative improvisation, one way or another, is connected with the unconscious process of creation. However, for the virtuoso composer who is able to improvise, anticipation is enough to implement it in its own creation and, possibly, to reproduce it or even write it down. Such a prediction for the composer may become not only the result of creative action but also an impetus, a push for the creative process. Thus, improvisation is not separated from the composition. According to many researchers, the composer or improviser creates a musical material from the finished blocks, manipulating them and making it like a mosaic. As S. Maltsev generalizes, "improvisation in any concrete historical form is always in one form or another based on the combination of some finite wealth of relatively stable elements ..." [4, 23].

In explaining the psychological mechanisms of solving the creative task of decisive importance in the development of events in the field of consciousness was the dependence on the sphere of the unconscious. It is here that the preservation of information, its classification and processing takes place, and produces ideas for solving problems in the conscious sphere. However, only the conscious part can complete the discovery.

Consequently, the creative process, in particular, musical creativity, is carried out as a result of mental operations on the material, sometimes with the help of conscious and sometimes unconscious mechanisms. In musical creativity there is a continuous and continuous correlation between the conscious and the unconscious. These two types of thinking complement each other and alternate depending on the tasks set before the composer.

The psychological mechanism of a creative act is characterized by a number of derivative concepts (according to A. I. Mukha): *creative setting* or inspiration is the psychological setting of the composer, stimulated by life experiences and personal will; *creative task* is an objective form of creative setting; *creative impulses* are reflection of life experiences transformed into personal psychological motivations; *a set of creative motivations* as a collection of natural data, training, knowledge, impressions, and creative skills, which serve as a condition for the performance of a creative act; *zone of perception* that ensures the receipt, expansion, and accumulation of various impressions; *zone of control* is a system of criteria for evaluation and principles for the selection of elements of the future work; *memory zone* is the branch of the psyche, which holds all the stock of impressions, motions, images, ideas, ideas, skills, etc.; *reproductive zone* that allows the composer to mentally or actually reproduce a set of phenomena previously perceived and stored in memory; *zone of primary synthesis* is the branch of subconscious and "superconscious" activity, where links, interactions, and interpenetration are established between elements-stimuli.

Until the middle of the 20th century, creative abilities were associated in psychology with the level of intellectual development. However, in the research process, the lack of direct dependence on creative abilities on intelligence and acquired knowledge has been proven. That is, there is no correlation between the intelligence quotient and the ability to create something new.

The problem of creative and intellectual abilities has three main approaches:

1. Creative abilities do not exist. The main value in the emergence of creative behavior is motivation, values, and personality traits. Creative abilities are insufficient conditions for human creative activity.

2. Lack of creative process as a specific form of mental activity. A high level of intelligence involves a high level of development of creative abilities and vice versa.

3. Creative abilities, creativity is a factor that does not depend on intelligence [2].

Creativity has become the subject of research since 1959 when a group of scientists led by J. Gilford studied this phenomenon with the help of factor analysis on the material of exact sciences. A number of experiments on the basis of art were conducted in parallel in the same year by W. Lawfield and K. Beyttel. As a result of the comparisons, the following criteria were identified:

1. The ability to see the problem.
2. Speed, the ability to see in the problem as many sides and connections as possible.
3. Flexibility as the ability to understand a new point of view or to abandon it.
4. Originality, avoiding templates.
5. Ability to rearrange ideas and relationships.
6. Ability to abstract or analyze.
7. The ability to concretize or synthesize.
8. A sense of harmony when organizing ideas.

The results of repeated studies of the phenomenon of creativity have proven that this is quite a complex phenomenon and, in general, is not subject to factor analysis. Creativity, whose basis is talent, creativity, intellectual ability, etc., is associated with the enormous amount of energy (nervous, mental, physical) aimed at the process of creation. Spiritual and physical stress, which is caused by the decision of a creative task, exceeds the ordinary possibilities of a person and entails a certain measure of fatigue, a feeling of devastation, even depression and apathy.

The subject of creativity is a creative individual who has certain features formulated by American psychologist K. Taylor: desire to always be at the top of their field of activity; self-reliance and independence of judgments, desire to go their own way; predisposition to risk; active attitude, curiosity, tireless search; dissatisfaction with the existing traditions and methods, desire to change the current state of things; nonstandard thinking; gift of communication; and talent of foresight [6, 74–75].

Consequently, the creative person has special features and creative data, representing the organic unity of the external and internal. A. I. Mukha formulates the prerequisites for full-fledged creative activity as follows:

1. Group of psychological prerequisites-characteristics of creativity: biological, general-psychological, and musical-psychological natural data.

2. Group of ideological prerequisites-characteristics: the presence of social, philosophical, artistic, ethical ideals, ideas, views, and beliefs close to the author.

3. Group of technological prerequisites-characteristics: professional knowledge, craft skills, composer's practical experience.

4. Artistic and aesthetic prerequisites-characteristics: the figurative-associative sphere of composer's thinking, ability to perceive phenomena of the surrounding reality from the standpoint of musician-artist.

5. Cultural dynamic prerequisites-characteristics: the ability to understand and intuitive sense of internal, relatively independent logic and trends of development of healthy traditions of art [5, 140–141].

These conditions, reflecting the creative qualities of the artist, characterize his/her "creative personality", turning into a specific feature of the composer's creative style.

Conclusions. At the heart of musical creativity is the complex process of artistic and creative thinking, which involves the creation of new material and spiritual values. Prerequisites of musical creativity are talent, skill, intuition, creativity, improvisation, primarily related to the spiritual and mental development of the individual. At the same time, education, acquisition of skills and experience, the formation of imagination and accumulation of impressions are important, as the process of creativity is associated with mental operations on the material through, first of all, conscious mechanisms.

In the realization of the creative task, the important role of the fundamental ways of realizing the creative-psychological setting, namely: emotions, intuitions, reason, logic, rational principle, intelligence, fantasy. These manifestations of behavior associated with personality abilities, interact closely, mutually control and sometimes "counter-insure" each other.

References

1. Aranovskiy, M. (2012). Music, Thinking, Life. Articles, interviews, memoirs. N. A. Ryzhkova (Ed.). Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya [in Russian].
2. Druzhinin, V. N. (1995). Psychology of General Abilities. Moscow: Lanterna : Vita [in Russian].
3. Lomov, B. F. & Surkov, Ye. N. (1980). Anticipation in the Structure of Activity. Moscow: Nauka [in Russian].
4. Maltsev, S. (1991). On the Psychology of Musical Improvisation. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Mukha, A. I. (1979). The Process of Compositional Creativity. Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
6. Petrushin, V. (2008). Musical Psychology: Textbook for Universities, (2nd ed.). Moscow: Akademicheskiy Proekt; Triksta [in Russian].
7. Ponomarev, Ya. A. (1960). Psychology of Creative Thinking. Moscow: Nauka [in Russian].

8. Shaginyan, M. S. (1968). Joseph Myslivechek ("Resurrection from the Dead"). (Issue 450 The Life of Wonderful People). Moscow: Molodaya gvardiya [in Russian].
9. Shteynpress, B. S. & Yampolskiy, I. M. (1966). Encyclopedic Musical Dictionary. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].

Література

1. Арановский М. Музыка, мышление, жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А. Рыжкова. Москва: Государственный институт искусствознания, 2012. 440 с.
2. Дружинин В. Н. Психология общих способностей. Москва: Лантерна : Вита, 1995. 150 с.
3. Ломов Б. Ф., Сурков Е. Н. Антиципация в структуре деятельности. Москва: Наука, 1980. 280 с.
4. Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. Москва: Музыка, 1991. 88 с.
5. Муха А. И. Процесс композиторского творчества. Киев: Музична Україна, 1979. 271 с.
6. Петрушин В. Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов. 2-е изд. Москва: Академический Проект; Трикста, 2008. 400 с.
7. Пономарев Я. А. Психология творческого мышления. Москва: Наука,1960. 352 с.
8. Шагинян М. С. Йозеф Мысливечек ("Воскрешение из мертвых"). Москва: Молодая гвардия, 1968. 339 с.: (Жизнь замечательных людей, вып. 450).
9. Штейнпресс Б.С., Ямпольский И. М. Энциклопедический музыкальный словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1966. 632 с.

Стаття надійшла до редакції 15.11.2019 р.
Прийнято до публікації 13.12.2019 р.

УДК 75.03 (477.85)″19-20″
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196570

Міщенко Ірина Іванівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-3525-5885
irynart@ukr.net

ЖИВОПИС АРТЕМА ПРИСЯЖНЮКА: ВІД ТЕМАТИЧНОЇ КАРТИНИ ДО АБСТРАКТНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

Мета статті: мистецтвознавчий аналіз доробку Артема Присяжнюка, творчість якого є показовою з точки зору зміни стилістики в українському мистецтві кінця XX – початку XXI ст.. **Методологією** дослідження є історичний, біографічний та системний підходи. Використаний також мистецтвознавчий аналіз, методи порівняння та узагальнення. **Наукова новизна** полягає у введенні в науковий обіг відомостей про сучасне буковинське мистецтво та творчість окремих художників, аналізі стилістичних змін у малярстві регіону. **Висновки.** Дослідження цієї теми дає змогу об'єктивно підійти до мистецтвознавчої оцінки поступу буковинського живопису кінця XX – перших десятиліть XXI ст. загалом та спадщини окремих майстрів. У доробку Артема Присяжнюка (1947–2017) наявні твори монументального мистецтва, гобелени, скульптурні та живописні роботи. Дослідження творчості художника від кінця 1980-их до 2010-их рр. дозволяє відстежити зміни у його малярстві – поступовий перехід від тематичних картин, робіт публіцистичного характеру до абстрактних композицій. Значними чинниками впливу на формування живописної манери митця стали увага до композиційної структури робіт, характерна для львівської художньої школи, та професійне заняття гобеленом (А. Присяжнюк за освітою був художником текстилю). Останнє визначило особливо важливу роль фактури поверхні у малярських творах цього автора. Якщо у роботах кінця 1980-их – початку 1990-их рр. найчастіше зустрічалися публіцистичні мотиви, обумовлені соціально-політичною ситуацією в Україні і зверненням до неоднозначних і складних періодів в історії держави, то згодом найбільшим зацікавленням митця стане відображення емоційних станів та сприйняття сучасних подій через асоціації, відтворені співвідношенням колірних плям та ритмом ліній, грою різноманітних фактур тощо.

Ключові слова: Артем Присяжнюк, гобелен, живопис, Чернівці, тематична картина, абстрактне мистецтво.

Мищенко Ирина Ивановна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Живопись Артема Присяжнюка: от тематической картины к абстрактной композиции

Цель статьи: искусствоведческий анализ наследия Артема Присяжнюка, творчество которого является показательным с точки зрения изменения стилистики в украинском искусстве конца XX – начала XXI века. **Методологией** исследования являются исторический, биографический и системный подходы. Использован также искусствоведческий анализ, методы сравнения и обобщения. **Научная новизна** заключается во введении в научный оборот сведений о современном буковинском искусстве и творчестве отдельных художников, анализе стилистических изменений в живописи региона. **Выводы.** Исследование этой темы позволяет объективно подойти к искусствоведческой оценке развития буковинской живописи конца XX – первых десятилетий XXI в. в целом и наследия отдельных мастеров, в частности. Среди работ Артема Присяжнюка (1947–2017) есть произведения монументального искусства, гобелены, скульптурные и живописные работы. Исследование творчества художника с конца 1980-х до 2010-х гг. позволяет отследить изменения в его живописи – постепенный переход от

© Міщенко І. І., 2020

тематических картин, работ публицистического характера к абстрактным композициям. Значительными факторами влияния на формирование живописной манеры художника стали внимание к композиционной структуре работ, характерное для львовской художественной школы, и профессиональное занятие гобеленом (А. Присяжнюк по образованию был художником по текстилю). Последнее предопределило особенно важную роль фактуры поверхности в живописных произведениях этого автора. Если в работах конца 1980-х – начала 1990-х гг. часто встречались публицистические мотивы, обусловленные социально-политической ситуацией в Украине и обращением к неоднозначным и сложным периодам в истории государства, то впоследствии наиболее значимым для художника станет отображение эмоциональных состояний и восприятия современных событий через ассоциации, воспроизведенные соотношением цветовых пятен и ритмом линий, игрой разнообразных фактур.

Ключевые слова: Артем Присяжнюк, гобелен, живопись, Черновцы, тематическая картина, абстрактное искусство.

Mishchenko Iryna, *PhD of Arts, associate professor, doctoral candidate at the National Academy of Leading Cadres of Culture and Arts*

Painting of Artem Prisyazhnyuk: from themed paintings to abstract compositions

Purpose of the article is to provide the artistic analysis of the works of Artem Prisyajnyuk, whose creativity is indicative of the changes of stylistics in the Ukrainian art of the late 20th – beginning of the 21st centuries. **The methodology** of this study is a historical, biographical and systematic approach; artistic analysis, methods of comparison and generalization were also used. **Scientific novelty** is in the introduction into the scientific circulation of information about contemporary Bukovynian art and creativity of individual artists, the analysis of stylistic changes in the painting of the region. **Conclusions.** The study of this topic makes it possible to objectively approach the scientific study of the progress of Bukovynian painting at the end of the 20th – the first decades of the 21st century in general as well as the heritage of individual masters. Artem Prysyazhnyuk's works (years of life 1947–2017) include works of monumental art, tapestries, sculptures, and paintings. The study of the artist's creativity from the late 1980s to the 2010s allows us to track changes in his painting – a gradual transition from thematic paintings and works of journalistic nature to abstract compositions. Significant factors influencing the formation of the artist's painterly manner were attention to the compositional structure of the works, characteristic to the Lviv art school, and professional tapestry (A. Prysyazhnyuk was a textile artist by education). The latter identified the particularly important role of surface texture in the paintings of this author. The works of the late 1980s – early 1990s most frequently encountered journalistic motives due to the socio-political situation in Ukraine and the appeal to ambiguous and difficult periods in the history of the country. Later the greatest interest of the artist became the reflection of the emotional states and perception of modern events through associations reproduced by the ratio of color spots and the rhythm of lines, the play of various textures, etc.

Key words: Artem Prysyazhnyuk, tapestry, painting, Chernivtsi, thematic painting, abstract art.

Актуальність теми дослідження зумовлена тим, що образотворче мистецтво Північної Буковини середини XX – початку XXI ст. до сьогодні практично не було предметом вивчення науковцями. Незначна кількість публікацій, видрукуваних, переважно, у місцевих часописах, не дає змоги говорити про існування вичерпної й об'єктивної картини розвитку як буковинської образотворчості загалом, так і живопису окремих авторів. Зважаючи на це, вивчення доробку художників, котрі працювали протягом згаданого періоду, є актуальним з погляду всебічного висвітлення як розвитку регіонального малярства, так і історії українського мистецтва останніх десятиліть.

Аналіз досліджень і публікацій свідчить, що зазначена тема не знайшла належного відображення у науковій літературі та недостатньо висвітлена навіть у науково-популярних виданнях і дописах. Джерелами інформації з цього питання є проспекти, каталоги від кінця 1980-их до 2018 р., видані Чернівецькою організацією Спілки художників України і присвячені окремим виставкам, участь у яких брав А. Присяжнюк, статті у буковинських газетах та енциклопедичних виданнях [1; 2; 3; 4; 6; 7; 8; 10]. Останні, як і видана 1998 р. книжка «Митці Буковини» [9], містять біографічні дані про митця, не розкриваючи, проте, особливості стилістики його творів. Каталоги ж дають змогу ознайомитися з репродукціями тільки окремих робіт цього автора, не створюючи повноцінного уявлення про його живопис.

Найбільш повно на сьогодні творчість А. Присяжнюка розглянуто у статті І. Міщенко, вміщеній у збірнику «Хотинська звитяга» [5]. Проте, ця публікація не охоплює роботи останніх п'ятнадцяти років життя художника. Отже, не існує узагальнюючої праці, у якій повною мірою було б висвітлено малярський доробок одного з цікавих митців регіону кінця XX – початку XXI ст., що доводить необхідність вивчення цього питання.

Мета дослідження полягає в аналізі чинників, які вплинули на формування та стилістичні зміни у малярстві Артема Присяжнюка, оскільки його творчий шлях є показовим для розвитку буковинського живопису кінця XX – перших десятиліть XXI ст.. Наукова новизна розвідки зумовлена введенням у науковий обіг значної кількості творів художника, доробок якого досі недостатньо репрезентований у наукових та науково-популярних працях.

Виклад основного матеріалу. Артем (Артемій) Присяжнюк (1947–2017) навчався у Вижницькому училищі прикладного мистецтва на відділенні художнього конструювання промислових виробів з металів і пластмас (1967–1971), що зумовило згодом інтерес художника до скульптури (він був автором меморіальних дощок митрополитові Є. Гакману, О. Ольжичу та ін. у Чернівцях). Після закінчення факультету художнього текстилю Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (1974–1979), де його вчителями були В. Монастирський, І. Гуторов, І. Боднар, мешкав у Чернівцях. Отримана освіта багато в чому визначила як галузі, в яких працював художник (гобелен,

монументально-декоративне мистецтво, скульптура, станковий живопис), так і мистецькі уподобання цього автора.

Після закінчення Львівського інституту першою роботою А. Присяжнюка у Чернівцях став розпис у ресторані «Дністер» (1980). Згодом було виконано монументальний цикл «Мистецтво Київської Русі» у ресторані «Київ» (1983). Органічно вписані в обриси ніш, побудовані на зіставленні планів з різномасштабними зображеннями, ці роботи вирізняються дещо незвичним поєднанням епічності й проникливої лірики.

У той же період створено й урочисто-піднесену за звучанням мозаїку «Квітуй, Буковино!» (1982, у співавторстві з І. Віхренком), карбовані рельєфи для Будинку культури у Тарашанах Чернівецької обл. (1986), гобелен-завісу «Музика» для м. Первомайська на Миколаївщині (1990). Щоправда, попри значну кількість виконаних робіт, нездійсненними залишилися збережені тільки в ескізах десятки мозаїчних панно, розписів, вітражів та гобеленів. Артем Присяжнюк уже тоді виконує і нефігуративні композиції, створюючи, наприклад, незвичні за вирішенням вітражі для Будинку культури у Новоселиці Чернівецької обл. (1988).

Проте, найбільш послідовним став розвиток художника у гобелені. Присутнє в ранніх творах прагнення віднайти сучасне прочитання традиційних для народного килимарства Буковини символів згодом змінилося втіленням модернових мистецьких ідей у сповнених асоціацій композиціях тканих робіт. Серед перших творів – «Буковинська казка» (ескіз 1981 р.), в якій мотиви народного мистецтва переплелися з класичними літературними образами. До пізніших належать триптихи «Музика» (1988), «Полудень (Посвята батькам)» (1989), «Перетворення» (1989), «Осінь» (1992).

До середини 1980-их рр. належать і перші спроби художника виразити себе у станковому малярстві. Зацікавлення живописом збіглося в часі з руйнуванням звичних для соціалістичного реалізму, десятиліттями ідеологічних обмежень «освячених» художніх стереотипів. А. Присяжнюку вдалося оминути період зовнішньо-ефектних повторень, якими на той час наповнені були виставкові зали. Зміни у мистецтві України, зумовлені зламом соціальної формації, не лише спричинили переосмислення історичних фактів, а й сприяли засвоєнню розмаїття модерних мистецьких практик. Попри те, що характерною рисою живопису художника цього періоду була публіцистичність, в його роботах вона майже ніколи не набувала форм декларативної плакатності, оскільки він прагнув відтворити змістову ідею не тільки через застосування пізнаваних образів-символів, а й інтонацію, висловлену в колірних сполученнях.

Роботи кінця 1980-их – початку 1990-их рр. – часто драматичні, емоційно-чуттєві, нерідко просякнуті відчуттям болю, адже автор відгукувався на виклики часу, прагнув осмислити, пропустивши «крізь себе», складні події в історії України. Протягом лише кількох років у художника з'явиться низка творів про людське в людині, часом це будуть твори-докори, іноді – публіцистично-жорсткі, та частіше – зболено-сумні за звучанням. Вони поставатимуть як втілення спроб не лише висловити власні відчуття, а й віднайти в інших відгук на свій і спільний для багатьох біль. В них, крізь гіркоту й несподівану для робіт такого роду ніжність, лунав заклик до милосердя щодо тих, хто поруч. Такими були «Інтернат» (1989), «Пам'яті ненароджених» (1990), «Біля порога» (1990). Відгуком на масове захворювання дітей на алопецію стала робота «Чернівці. Серпень 88 року», в якій крізь вікно з вазоном, з якого осипалося листя, проглядали дахи спорожнілого міста.

Бурхливо-феєричний натюрморт «Свято Незалежності» (1991), в якому відбилося відчуття обретіння омріяної державності, виник поруч з відчуттям трагічної невідворотності подій в роботі «І радість, і печаль» (2000) та світлої печалі «Ангела-хранителя» (1992). Згадані твори вирізнялися чуттєвістю, проте колірне вирішення, побудоване на зіставленні близьких за тоном барв, підкреслювало стриманість емоцій («Тиша», 1991; «Червона рута», 1992).

Сповнені умовності, ці роботи, однак, зверталися до зображень, які асоціювалися з класичними візуальними або літературними образами. Витоки пластичного вирішення творів А. Присяжнюка згаданого періоду можна віднайти в іконописі Візантії, європейському мистецтві першої третини XX ст., що загалом було характерним для доробку значної кількості митців тогочасної України, котрі від початку 1960-их рр. прагнули наново відкрити, переосмислити та трансформувати культурну спадщину доби модернізму.

Спроби досягти більшої живописної свободи помітнішими були у натюрмортах художника, які надавали ширші можливості для експериментів. І спертися тут можна було не лише на класичні, визнані зразки Поля Сезанна, Джорджо Моранді, а й на праці значно ближчих за часом і сприйняттям світу Данила Довбошинського, Карла Звіринського, котрі викладали у Львівському інституті, Одарки Киселиці, персональна виставка якої у Чернівцях 1989 р. стала відкриттям живопису добірної вишуканості. Можливо, саме в подібних роботах відбувся перехід художника до умовності у зображенні реальних предметів, використання узагальнених обрисів, більшої декоративності та площинності елементів, що знову ж таки нагадувало сезаннівський підхід до потрактування речей. Натюрморти того часу побудовані на чіткості лінійних ритмів, пуристичній простоті й виразності контурів предметів. Живописна поверхня у таких творах найдовше залишалася пастозною, з підкреслено відчутними фактурами. Згодом емоції, що стали поштовхом до створення багатьох полотен, в яких думки не скуті зображеннями реальних об'єктів, відтворювалися через співвідношення колірних плям, їхню динамічну

взаємодію, не замикаючись у пізнавані форми видимої реальності («Сон», 1990; «Створення», 1991).

Роботи кінця 1980-их – початку 1990-их рр. позначені тяжінням до монументальності, яка виразилася у лаконічності геометризованих мотивів, використанні великих площин локального кольору. Цікаво, що простір, вирішений за принципом побудови сцени театру, деяка жорсткість форм, вільні від зображень колірні площини, використання світлотіньових контрастів, сувора стриманість гами, а часом експресивна виразність різких поєднань барв, властиві живопису цього періоду, практично повністю відсутні у гобеленах художника того ж часу. Адже на початку 1990-их рр. його гобелени складніші за колірним вирішенням, вони побудовані на поєднанні різних за інтенсивністю тона та звучністю кольору плям з мальовничими відтінками.

У подальшому А. Присяжнюк рухатиметься в напрямку поступового вивільнення кольору від його замкненості у предметних формах, натомість більшу вагу матимуть колірні сполучення та фактури. У малярстві митця відчуватиметься і вплив значного досвіду роботи над гобеленами, для яких розмаїття фактур є одним з важливих засобів виразності. Власне, вже у цих роботах поступово вимальовуватимуться принципи вирішення, які у 2000–2010-их рр. визначать стилістичні риси нефігуративного живопису художника.

У роботах останніх років він вирвався за межі форми пізнаваної, аби створювати іншу реальність – чуттєву, з відкритим простором чистих кольорів та фізичною відчутністю фактур («Без назви», 2016). І саме тоді полотна набули рівноваги і заразом – здатності відтворити умиротворення, ніжність, втілені у перетіканні відтінків кольорів. В цих творах відчутний і досвід праці в художньому ткацтві та скульптурі, що виявився в увазі до пропорцій і ритмів, у вільному оперуванні масами кольорів, врешті – в лаконічності образної мови. Подекуди свої композиції він і вирішує як гобелен або панно, максимально узагальнюючи обриси, позбуваючись описовості й публіцистичності, притаманної творам кінця 1980-их – 1990-их років. Художник уникає гострих кутастих форм навіть у роботах, де існують, здавалось би, хаотичні нашарування площин. Проте і в них є відчуття нерозривної пов’язаності елементів, а їхня взаємодія відтворює відчуття енергії, що народжує рух. Нерідко активні дрібномасштабні діагональні елементи, що перетинаються, нашаровуються один на другий, з’являються на спокійно-урочистих великих площинах, розбиваючи їхню впорядкованість і статичність, привносячи акцент, який миттєво змінює сприйняття, активізуючи його.

Подекуди чітко окреслені площини чистого кольору з гладкою поверхнею межують з експресивними, активними фактурами сусідніх форм. Проте в більшості живописних полотен відсутній дух протиборства елементів, мас, фактур, адже всі вони підкреслюють один одного, роблячи емоційно виразнішим настрій роботи, формуючи раціональне й чуттєве сприйняття останньої.

Роботи 2005-2016 рр., попри те, що художник продовжує створювати портрети (зокрема, портрети членів родини) демонструють перехід від тематичних та публіцистичних творів або картин-відбиттів до абстрактних композицій, в яких автор прагне вирішувати завдання формального характеру, оперуючи не пізнаваними формами реального світу, а підкреслюючи самодостатність живописних елементів. Він звертається до набутків мистецтва модернізму, трансформуючи їх, пропонуючи відмінне бачення поступу мистецтва нефігуративу.

Висновки. Докладний аналіз доробку Артема Присяжнюка, передовсім, живопису митця 1980–2016 рр., дозволяє відстежити зміни у його творчості, які засвідчують поступовий перехід до нефігуративних композицій, в яких найбільш вагомими елементами виступають колір та фактура живописної поверхні.

Останнє було зумовлено не тільки зверненням художника до переосмислення мистецьких практик XX–XXI ст., а й впливом львівської художньої школи, для якої характерною була увага до композиційної структури робіт, та значним досвідом роботи над створенням гобеленів.

Якщо у роботах кінця 1980-их – початку 1990-их рр. найчастіше зустрічалися публіцистичні мотиви, обумовлені соціально-політичною ситуацією в Україні і зверненням до складних періодів в історії держави, то згодом митець прагнутиме відтворювати емоційний стан та сприйняття сучасних подій через асоціації, співвідношення колірних плям, розмаїття фактур.

Література

1. 1 трієнале «Український фолькмодерн 2009». Чернівці: ТОВ «Друк Арт», 2009. С. 22, 32.
2. ART-АКТ. Друга всеукраїнська трієнале абстрактного мистецтва. Чернівці: ДрукАрт, 2013. С. 28.
3. ART-АКТ. Перша всеукраїнська трієнале абстрактного мистецтва. Чернівці: ДрукАрт, 2010. С. 14, 38.
4. ART-АКТ. Третя всеукраїнська трієнале абстрактного мистецтва. Чернівці: ДрукАрт, 2016. С. 3.
5. Міщенко І. Артем Присяжнюк. Хотинська звитяга. Чернівці: Золоті литаври, 2002. С.134-137.
6. Всеукраїнська виставка образотворчого мистецтва, присвячена 70-літньому ювілею Івана Миколайчука. Чернівці. Б. р. С. 36, 39.
7. Всеукраїнська художня виставка «Мальовнича Україна». Чернівці, 2009. С. 8, 20.
8. Мистецтво Буковини : каталог. Чернівці, 2004. С. 42.
9. Митці Буковини: Енцикл. довід. / Авт.-упоряд. Т. Дугаєва, І. Міщенко. Т.1. Чернівці : Золоті литаври, 1998. С. 90.
10. Перша всеукраїнська трієнале «не-актуального» мистецтва «PREЧИСТА». Чернівці: ТОВ «ДрукАрт», 2011. С. 20, 36.

References

1. 1 try`yenale “Ukrainian Folkmodern 2009” (2009). Chernivci: TOV «Druk Art», 22, 32 [in Ukrainian].
2. ART-AKT. Second All-Ukrainian Triennial of Abstract Art. (2013). Chernivci: DrukArt, 28 [in Ukrainian].
3. ART-AKT. The first all-Ukrainian triennial of abstract art. (2010). Chernivci: DrukArt, 14, 38 [in Ukrainian].
4. ART-AKT. Third All-Ukrainian Triennial of Abstract Art. (2016). Chernivci: DrukArt, 3 [in Ukrainian].
5. Mishchenko, I. (2002). Artem Prysjazhnjuk. Khotyn Wanderer. Chernivci: Zoloti lytavry, 134-137 [in Ukrainian].
6. All-Ukrainian Exhibition of Fine Arts, dedicated to the 70th anniversary of Ivan Mykolaichuk. (n.d.). Chernivci, 36, 39 [in Ukrainian].
7. All-Ukrainian Art Exhibition "Picturesque Ukraine" (2009). Chernivci, 8, 20 [in Ukrainian].
8. Bukovina Art: Catalog. (2004). Chernivci [in Ukrainian].
9. Bukovina Artists. Dughajeva, T. & Mishchenko, I. (Eds.). (1998). Vol. 1. Chernivci: Zoloti litavry [in Ukrainian].
10. The first all-Ukrainian triennial of "non-relevant" art "PURE." (2011). Chernivci: TOV «DrukArt», 20, 36 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 04.11.2019 р.
Прийнято до публікації 29.11.2019 р.

УДК 7.048 : 7.035.93
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196571

Оборська Світлана Валентинівна
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-3148-6325
lychia0801@gmail.com

СПЕЦИФІКА ОРНАМЕНТАЛЬНОЇ СТИЛІЗАЦІЇ ДЕКОРУ СТИЛЮ МОДЕРН

Мета статті **–** проаналізувати символічне значення зооморфних, флороморфних, орнітоморфних та інсектоморфних мотивів декору стилю модерн, виявити специфіку орнаментальної стилізації. **Методи** дослідження. У статті застосовано системно-історичний метод дослідження (для осмислення специфіки орнаментальної стилізації в розвитку), системного аналізу (орнамент декору стилю модерн розглядається як частина знакової системи), а також методи класифікації та порівняльного аналізу (використано при вивченні візуального матеріалу). **Наукова новизна.** Проаналізовано орнаментальні мотиви декору стилю модерн; визначено передумови виникнення та розвитку флороморфного і геометричного орнаменту, принципи стилізації орнаментальних образів та їх символіку. **Висновки.** Новаторство образів превалювало в творчості художників модерністів, які розробили новий колорит, форму, фактуру, а головне – унікальний орнамент, що став найхарактернішою ознакою стилю. Флороморфні, зооморфні, орнітоморфні, інсектоморфні, антропоморфні та геометричні мотиви, що вирізнялися відносною образністю та алегорією стають провідною тематикою орнаментики модерну, осмислюючись як система символів, що передає світ нереальний, дивовижний та прекрасний.

Ключові слова: модерн, стилізація, орнаментика, флороморфні та зооморфні мотиви, символіка, декор.

Оборская Светлана Валентиновна, *кандидат искусствоведения, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

Специфика орнаментальной стилизации декора стиля модерн

Цель статьи **–** проанализировать символическое значение зооморфных, флороморфных, орнитоморфных и инсектоморфных мотивов декора стиля модерн, выявить специфику орнаментальной стилизации. **Методы** исследования. В статье применены системно-исторический метод исследования (для осмысления специфики орнаментальной стилизации в развитии), системного анализа (орнамент декора стиля модерн рассматривается как часть знаковой системы), а также методы классификации и сравнительного анализа (использовано при изучении визуального материала). **Научная новизна.** Проанализированы орнаментальные мотивы декора стиля модерн; определены предпосылки возникновения и развития флороморфного и геометрического орнамента, принципы стилизации орнаментальных образов и их символика. **Выводы.** Новаторство образов превалировало в творчестве художников модернистов, которые разработали новый колорит, форму, фактуру, а главное **–** уникальный орнамент, который стал характерным признаком стиля. Флороморфные, зооморфные, орнитоморфные, инсектоморфные, антропоморфные и геометрические мотивы, которые отличались относительной образностью и аллегорией, становятся ведущей темой орнаментики модерна, осмысливаясь как система символов, что передает мир нереальный, удивительный и прекрасный.

Ключевые слова: модерн, стилизация, орнаментика, флороморфные и зооморфные мотивы, символика, декор.

Obskaya Svetlana*, Candidate of Arts, Associate Professor Kyiv National Culture and Arts University*

The specifics of the ornamental stylization of Art Nouveau decor

© Оборська С. В., 2020

The purpose of the article is to analyze the symbolic meaning of the zoomorphic, phoromorphic, ornithomorphic and insectomorphic motifs of the Art Nouveau decor, to reveal the specifics of ornamental stylization. **Methodology.** The article applied the system-historical method of research (for understanding the specifics of ornamental stylization in development), system analysis (ornament of modern style is considered as part of a sign system), as well as methods of classification and comparative analysis (used in the study of visual material). **Scientific novelty.** The ornamental motifs of the Art Nouveau décor are analyzed; the prerequisites for the emergence and development of the floral and geometric ornament, the principles of stylization of ornamental images and their symbolism are determined. **Conclusions**. The innovation of images prevailed in the works of modernist artists, who developed a new color, shape, texture, and most importantly **–** a unique ornament, which became a characteristic feature of the style. Floromorphic, zoomorphic, ornithomorphic, insectomorphic, anthropomorphic and geometric motifs, which were distinguished by relative figurativeness and allegory, become the leading theme of modern ornamentation, interpreted as a symbolic system that conveys an unreal, amazing and wonderful world. Modernism arose at the same time as symbolism - without much relevance to philosophical idealism or emotional symbolism, modernists used many stylistic forms designed by symbolists to give their art ideological significance. The quest for Art Nouveau artists is an attempt to create a personal mythological space by appealing to fantasy, elements of the mystical, immaterial, and, in some cases, the non-standard use of the primary principles of plastic language.

Key words: modern, stylization, ornamentation, fluoromorphic and zoomorphic motifs, symbolism, decor.

Актуальність теми дослідження. Модерн – стильовий напрям європейського та американського мистецтва 1890–1910-х рр., здійснивши помітний вплив на ідейно-творчі та пластичні пошуки в художньому просторі ХХ ст., у поліваріантності сучасного мистецтва набуває новаторського прочитання. Художники ХХІ ст., відроджуючи інтерес до різних історичних та культурих епох, переосмислюють та інтерпретують стилістичні особливості модерну з позиції індивідуального світобачення та світовідчуття. Це актуалізує дослідження проблематики стилізації модерну, як умовної, проте цілісної та спрямованої на формування нових структурних взаємозв’язків творчої переробки будь-яких природних форм та формоутворюючих принципів, оскільки деякі аспекти цього унікального явища не отримали ґрунтовного вивчення та осмислення.

Мета статті – проаналізувати символічне значення зооморфних, флороморфних, орнітоморфних та інсектоморфних мотивів декору стилю модерн, виявити специфіку орнаментальної стилізації.

Аналіз публікацій. Специфіка художнього стилю модерн та проблематика орнаменту викликає неабияку увагу серед наукової спільноти. Наприклад, Л. Стоілова та П. Іокімова в публікації «Симоліка прикрас у стилі Арт Нуво» («The Symbolism of Decorations in Art Nouveau Style») [8] досліджують особливості маскаронів; Ю. Івашко у монографії «Модерн Західної Європи, України і Китаю» [1] розглядає шляхи трансформації та імплементації стилю модерн відповідно до місцевих регіональних особливостей; І. Понкало в статті «Принципи та прийоми застосування архітектурного декору на будівлях Львова кінця XIX – початку ХХ ст.» [4] визначає домінуючі методи використання декору на львівських сецесійних будівлях та ін. Проте, не дивлячись на значний міждисциплінарний інтерес, проблематика орнаментальної стилізації стилю модерн вимагає подальшого дослідження.

Виклад основного матеріалу. Художній стиль модерн, роки формування та розвитку якого (1890–1914 рр.) співпадають з розпадом трьох великих європейських імперій – Австро-Угрської, Російської та Османської, на думку зарубіжних дослідників є символом романтичного процесу самовизначення більшості європейських країн [7, 15].

Доба модерну нерідко асоціюється зі своєрідним протестом проти класичного матеріалізму та натуралізму, водночас характеризуючись протиставленням людських настроїв, уявлень про життя, естетику, роль мистецтва та його взаємовпливу з тогочасними суспільними проблемами. Саме естетизм стає генератором нового стилю, оскільки краса перетворилася на всезагальну, глобальну категорію, а її культивування набувало практично релігійних форм. Відповідно твори мистецтва, як безпосередні носії краси, наділялися здатністю реформувати життя за новим естетичним взірцем, на основі загальної гармонії та рівноваги.

Характерними цінностями модерну, що витікають з ідеалів символізму та імпресіонізму є індивідуальне бачення художника, нематеріальність реального світу, акцентуація на візуальні (сенсорні) властивості об’єктів, а також на відображення або екстеріоризацію внутрішніх, суб’єктивних станів. Модерн закликає до єдності мистецтв, декорування всіх поверхонь – своєрідний культ внутрішнього, приватного простору тоді розглядався як святилище природи та жіночого, а також простір психології. Повертаючись до першоджерел, головна тенденція в стилі модерн наслідує кредо британських прерафаелітів (Братство художників, поетів та критиків У. Харна, Д. Мілле, Д. Россетті, У. Россетті, Д. Коллінсана, Ф. Стівенса та Т. Вулна, засноване в Англії у 1848 р.) [6, 42–50], що було спровоковано духовним та творчим холізмом середньовічної культури, втраченим у наступні історичні епохи. Ранні доктрини прерафаелітів підкреслюють істинне та ретельне вираження уважних споглядань за природою та виключають традиційні прояви виробництва – чиста душа, чистий розум та чиста уява в мистецтві є умовами того, щоб відчути природу, історію та Святе Євангеліє.

Відповідно світосприйняття митців модерну полягає в мовчазному діалозі душі з природою – моральне одкровення та унікальність глибинного творчого індивідуалізму є символом цілісності з Всесвітом, що надає уявлення про реальність та художнє піднесення, нівелює звичні форми та створює

нові. Одним із найрозповсюдженіших джерел натхнення за часів модерну стає небесна сила Світла, що «запліднює» Природу [8, 50].

Варто зауважити, що унікальність розвитку орнаментальної мови в декорі стилю модерн безпосередньо пов'язане з творчістю художників-прерафаелітів, англійських митців, теоретиків та практиків модерну – У. Морріса, Ч. Войзі, К. Дрессера, О. Бердслі та Ч. Макінтоша, а також членів товариства «Гільдія століття» С. Імейджа та А. Макмардо, які вперше застосували новаторські форми стилізації рослинного та зооморфного орнаменту. Характерним для мистців модерну в процесі створення новітньої орнаменталістики було звернення до провідних художніх стилів минулого та стародавніх культур як до невичерпного джерела натхнення. Відомими європейськими стилізаторами природних мотивів для мистецтва модерну були К. Крумбгольц («Рослинний орнамент», 1878 р.), І. Штауффагер («Малювання рослин, стилізованих та натуральних», 1897 р.), Р. фон Гток («Рослини в мистецтві», 1896 р.) та ін. Стилізація, спрямована не лише на гіперболізацію та перевтілення найхарактерніших рис історичних стилів (наприклад, середньовіччя, готики та класицизму), а й на зміни природних (рослинних, зооморфних та ін.) і антропоморфних форм, набуваючи новаторського характеру в процесі самоствердження стилю, стає однією з головних тенденцій модерну, поєднавши реальне та умовне.

Можемо визначити кілька принципів створення декоративного орнаменту провідними художниками 1890–1910-х рр.:

– відповідність орнаментальної пластики стилеутворюючій лінії «удару батога» та створення композиції за законами динамічної рівноваги;

– створення орнаментальних композицій за законами статики (наприклад, геометричні композиції зі статичними мотивами та статично вирішеним середовищем);

– творча стилізація;

– орієнтування на органіку (перетворення досить нетипових органічних форм мохів, грибів, лишайників та ін.; збагачення традиційної орнаменталістики формами зів'ялих рослин; посилення інтересу до рослин, пов'язаних із містичними легендами та повір'ями, отруйних та підводних рослин);

– принцип уподібнення (традиційні для європейських країн квіти стилізуються під екзотичну східну флору).

Зауважимо, що ритмічний малюнок та кольорова ґама в мистецтві модерну сповнені глибинним та багатозначним сенсом. Наприклад, викривлена лінія (так звана «лінія життя» – антитеза прямій «лінії смерті») та рухомість форм були метафорою динамічного поштовху та оманливої стихії ірраціонального життєвого потоку. На думку дослідників, орнаментальна стилізація модерну уособлювала не лише єдність з природою, в якій відсутні прямі лінії, а й певне коло ідей та образів, породжених філософією життя та поетикою символізму [2, 102].

Навіть форми геометричного орнаменту асоціюються з природними образами – візерунками на крилах метеликів, кораловими рифами, дивовижними хвилями, малюнками на камінні чи зрубах дерев, морозними візерунками на склі або інієм на траві, переплетінням павутиння, ритмом схиленого вербового гілля та ін. Новаторського осмислення в орнаменті модерну набуває фон, на якому навмисно фокусується увага, інколи він перетворюється на зображення (наприклад, шпалери Ч. Войзі «Тюльпани та птахи», 1896 р.). Усі зміни відбувалися на основі нових теорій та естетичних підходів, передусім тяжіння до міфічного, фантастичного, відчутного впливу східних культур, а також посиленні привабливості стихій. Декоративні елементи та симетрія, як принцип композиції, пов'язані з природним орнаментом, піднесенні ліній в русі, що перетворюється з мотивів на структурний елемент.

Варто зазначити, що стилізація елементів природи в декорі стилю модерн характерна як для архітектури, скульптури, так і для декоративно-прикладного чи ювелірного мистецтва. В оформленні будівель використовувалися як зооморфні так і флороморфні мотиви, в тому числі й дивовижний світ океану (лобстери, водорості, мушлі, риби та ін.).

Модерн виник одночасно з символізмом – не маючи суттєвого відношення до філософського ідеалізму або емоційному символізму, модерністи використовували багато стилістичних форм розроблених символістами, аби надати своєму мистецтву ідеологічного значення.

Символіка модерну надзвичайно багата – алегорії та метафори походять з естетики загального художнього символізму, відображаючи уявне майбутнє життя, елементи язичницьких культів та езотерики. Водночас, характерними є й унікальні міфологічні інваріанти та класичні стилістичні риси, майстерно втілені в кольорах, матеріалах, об'ємах та формах. Митці прагнули закласти індивідуальне символічне значення, глибинний сенс в природну форму, наділяючи рослини, квіти, птахів та тварин специфічними алегоричними значеннями, передусім запозиченими з античної міфології та загальновідомих сюжетів сакрального мистецтва. Внаслідок мистецтвознавчого аналізу художніх творів стилю модерн, можемо констатувати, що найпопулярнішими орнаментальними флороморфними мотивами декору були білі лілеї (вітраж в римському Chiesa Evangelica Metodista, Італія; мозаїка янгол із білими лілеями та соняшниками в церкві Eglise Saint-Etienne se Briare, Бріар,Франція); троянди (горельєф на будинку Ангуера в Реусі, Іспанія, 1905 р.; фреска в готелі Max Hallet, Брюсель, Бельгія; вітраж у Casina delle Civette, Рим, Італія); тюльпани, орхідеї, ірис (вітраж у будинку Мануеля Філіпа, Барселона, Іспанія; горельєф на Edificio Guridi, Більбао, Іспанія); аквілегії, нарцис, соняшник (горельєфи на

будинку Gottstein store, Вроцлав, Польща; вітраж в церкві Святого Павла, Базель, Швейцарія); латаття, маки та чортополох (один із найпопулярніших рослинних мотивів, наприклад, горельєф Maison Бордо, Франція; керамічний барельєф Immeuble Le Chardons, Париж, Франція; вітраж в Casa Museu Lluis Domenech I Montaner, Канет-де-Мар, Іспанія), а рослинний орнамент широко представлено стилізованими в'юнкими рослинами, каштановими деревами та плющем, який був утіленням життєвої сили флори, символізував цілеспрямованість, впертість та безсмертя. Відповідно до дуальності модерну, що виявляється в живому та неживому, реальному та нереальному, латаття та орхідеї символізували загибель, смерть та страждання, тоді як соняшник – жагу до життя, що можемо вважати своєрідними семіотичними ілюстраціями суміжних періодів формування органіки.

На думку деяких дослідників, лілеї, відповідно до античної легенди про викрадення Аідом Персефони, символізували трагічність, підкреслюючи контрастність людського буття – стихійність кохання та похмуру сторону життя [3, 68]. Проте М. Соріна зауважує, що біла лілея (як і троянда), відповідно до християнської символіки, сприймалася як символ чистоти Богоматері, водночас асоціюючись з воскресінням Христа [5, 261]. Досить неоднозначне символічне значення має і квітка аквілегії (найчастіше даний мотив зустрічається у розписах ваз) : символ миру, семи мирських чеснот, Святого Духу (її пелюстки символізують святі дари); чарівна квітка, що допомогає знайти шлях в інший світ у кельтській міфології; символ невірності та спокуси в Середньовіччі.

Провідними орнітоморфними образами модерну стають лебідь – символізував духовну чистоту, грацію, і водночас трагізм самопожертви; павич, який символізував мудрість та передбачливість, у поєднанні з містичною небезпекою – через велику кількість «очей» на опір'ї, вважалося, що павич може наврочити (наприклад, вітраж на стелі ліонської вілли Lumiere, Франція; вітраж палермської вілли Tasca, Італія); сова (нерідко у поєднанні з рослинним орнаментом, наприклад, сграфіто на будівлі Інституту Дідро, Брюсель, Бельгія). Популярним творчим прийомом модерну, характерним для художників, які використовували зооморфні мотиви виключно як знаки-символи, є перенесення образів реальних тварин, комах та птахів з природного середовища в уявний, нерідко містичний, світ, створений відповідно до індивідуального бачення митця.

Зауважимо, що типовим для декору модерну є поєднання флороморфних, орнітоморфних та інсектоморфних мотивів, наприклад, вітражі з зображенням орла, павича та лілеї у римській церкві Chiesa Valdese; сграфіто птахи з соняшником на будівлі середньої школи Святого Хреста в Кобурі, Німеччина; фріз на будівлі вілли Zur Sonnenblume, Арбон, Швейцарія; ящірки з трояндами та маскароном – горельєф на будинку по вул. Reinickstrabe, 11 (Дрезден, Німеччина); золотий соняшник та комахи – горельєф на будівлі школи в Гановері, Німеччина (Wilhelm-Raabe-Schule) та ін.

Особливу увагу митці європейського модерну приділяли зооморфним мотивам – передусім пропонуючи власне переосмислення образів драконів, бабок, метеликів, хамелеонів, ящірок, риб та морських коників, відповідно до розуміння природи як містичного, таємничого та казкового світу. Наприклад, мозаічна підлога в будинку відомого іспанського живописця та графіка, лідера національного модернізму Р. Касаса (Casa Casas-Carbo, Барселона, Іспанія); мозаїка на будівлі торгівельного дому Рікі (Riquethaus, Лейпціг, Німеччина); фігури драконів на шпилях будинку Рокамора (Casa Antoni і Marc Rocamora); барельєф з бабками та жабами на фасаді будинку Emst-Alexandrinen-Volksbad (Кобург, Німеччина); саламандри та риби на фонтані Карла Борромейського (Відень, 1909 р., скульптор Й. Енгельгарт – один із засновників Сецессіону); керамічні ящірки та хамелеони на фасаді Maison Greber (Бове, Франція) та ін. Пошуки митців модерну – спроби створити особистий міфологічний простір зверненням до фантазії, елементів містичного, імматеріального, а подекуди нестандартного використання першооснов пластичної мови.

Наукова новизна. Проаналізовано орнаментальні мотиви декору стилю модерн; визначено передумови виникнення та розвитку флороморфного і геометричного орнаменту, принципи стилізації орнаментальних образів та їх символіку.

Висновки. Новаторство образів превалювало в творчості художників модерністів, які розробили новий колорит, форму, фактуру, а головне – унікальний орнамент, що став найхарактернішою ознакою стилю. Флороморфні, зооморфні, орнітоморфні, інсектоморфні, антропоморфні та геометричні мотиви, що вирізнялися відносною образністю та алегорією стають провідною тематикою орнаментики модерну, осмислюючись як система символів, що передає світ нереальний, дивовижний та прекрасний.

Література

1. Ивашко Ю. Модерн Западной Европы, Украины и Китая : пути трансформации и имплементации. Киев : Феникс, 2015. 152 с.

2. Кириков Б. М. Петербургский модерн. Заметки об архитектуре и монументально-декоративном искусстве. Панорама искусств. 1987. № 10. С. 99–148.

3. Королева С. В., Кошелева А. А. История стиля модерн. Особенности художественной образности предметного убранства интерьера и декоративно-прикладного искусства. Известия Тульского государственного университета. Серия Гуманитарные науки. 2013. Вып. 1. С. 67–71.

4. Понкало С. І. Принципи та прийми застосування архітектурного декору на будівлях Львова кінця XIX – початку XX ст. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. 2016. Вип. 45. С. 98–108.

5. Сорина М. О. Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре. Москва : МарТ, 2003. 288 с.
6. Frampton K. Modern Architecture. A Critical History. London, T & H, 1992. 376 p.
7. Iokimov P., Stoilova L. Sezession and Bulgarian Architecture. Lexicon. Time & beauty. Art Nouveau In The Bulgarian Cities. Collina V. (Ed.), 2014, pp. 18–25.
8. Stoilova L., Iokimov P. The Symbolism of Decorations in Art Nouveau Style. Arhitektura. 2014. № 4. pp. 49–55. URL : http://20c-arch-bg.blogspot.com/2015/01/six-months-11072014-11012015.html.

References

1. Ivashko, Yu. (2015). *Modern of Western Europe, Ukraine and China: ways of transformation and implementation.* Kiev: Phoenix [in Russian].
2. Kirikov, B. M. (1987). Petersburg Modern. Notes about architecture and monumental-decorative art. *Panorama of the arts*, no. 10, pp. 99–148 [in Russian].
3. Koroleva, S. V., Kosheleva, A. A. (2013). A History of Art Nouveau. Features of the artistic imagery of the subject decoration of the interior and decorative arts. *News of Tula State University,* issue 1, pp. 67–71 [in Russian].
4. Pankalo, S. I. (2016). Principles and acceptance of application of architectural decoration on buildings of Lviv of the end of XIX – beginning of XX century. *Modern Problems of Architecture and Urban Development*, issue 45, pp. 98–108 [in Ukrainian].
5. Sorina, M. O. (2003). *Color and symbol in art, design and architecture*. Moscow: March [in Russian].
6. Frampton, K. (1992). *Modern Architecture. A Critical History*. London, T & H [in English].
7. Iokimov, P., Stoilova, L. (2014). Sezession and Bulgarian Architecture. Lexicon. *Time & beauty. Art Nouveau In The Bulgarian Cities*. Collina V. (Ed.), pp. 18–25 [in English].
8. Stoilova, L., Iokimov, P. (2014). The Symbolism of Decorations in Art Nouveau Style. *Arhitektura*. 2014. № 4. pp. 49–55. URL : http://20c-arch-bg.blogspot.com/2015/01/six-months-11072014-11012015.html [in Bulgarian].

Стаття надійшла до редакції 04.11.2019 р.
Прийнято до публікації 22.11.2019 р.

УДК 793. 38 (4-11) «18»
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196572

Павлюк Тетяна Сергіївна
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв
24caratsofart@gmail.com
ORCID 0000-0002-3940-9159

СТАНОВЛЕННЯ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ В НІМЕЧЧИНІ

Мета статті – виявити внесок німецьких танцюристів та вчителів танців у становлення спортивних бальних танців; охарактеризувати специфіку розвитку конкурсного танцювального руху в Німеччині та діяльність танцювальних організацій в ХХ ст. **Методологія** дослідження. З огляду на багатоаспектність означеної проблематики дослідження має комплексний міждисциплінарний характер. Застосовано загальнонаукові та мистецтвознавчі методи: історичний (для вивчення історичного періоду формування конкурсного бального танцю в Німеччині), аксіологічний (для об'єктивного визначення та аргументації впливу діяльності німецьких танцювальних організацій на становлення конкурсного бального танцю як організованого виду спорту), метод біографічної реконструкції (для детального відтворення фрагментів біографії провідних німецьких танцюристів і вчителів танцю ХХ ст.), що дозволило осмислити специфіку розвитку конкурсного танцювального руху в Німеччині та процес становлення спортивних бальних танців в історичні ретроспективі. **Наукова новизна.** Проаналізовано діяльність німецьких танцюристів та вчителів танців ХХ ст. у контексті формування та становлення спортивного бального танцю. Виявлено вплив німецьких організацій («Рейхської асоціації сприяння розвитку соціальних танців» та «Міжнародної федерації аматорського танцю») на становлення конкурсного бального танцю як організованого виду спорту. **Висновки.** Мистецтвознавче дослідження специфіки розвитку конкурсного бального танцю в Німеччині (1910–1990-ті рр.) виявило внесок німецьких танцюристів у процес кодифікації Міжнародного стилю бальних танців, зародження та становлення ансамблевого способу виконання танцювальних програм – формейшн. Виявлено, що протягом ХХ ст. представники Німеччини здійснили важливі перетворення в бальному танці, посприявши його поступовому становленні як організованого виду спорту, визначенню норм та концепцій управління на міжнародному рівні.

Ключові слова: бальні танці, спортивний бальний танець, німецькі танцювальні організації, танцювальні турніри.

Павлюк Татьяна Сергеевна, *кандидат искусствоведения, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

Становление и тенденции развития спортивных бальных танцев в Германии

Цель статьи – выявить вклад немецких танцоров и учителей танцев в становление спортивных бальных танцев; охарактеризовать специфику развития конкурсного танцевального движения в Германии и деятельность танцевальных организаций в XX в. **Методология** исследования. Учитывая многоаспектность указанной пробле-

© Павлюк Т. С., 2020

матике исследования имеет комплексный междисциплинарный характер. Применены общенаучные и искусствоведческие методы: исторический (для изучения исторического периода формирования конкурсного бального танца в Германии), аксиологический (для объективного определения и аргументации влияния деятельности немецких танцевальных организаций на становление конкурсного бального танца как организованного вида спорта), метод биографической реконструкции (для детального воспроизведения фрагментов биографии ведущих немецких танцоров и учителей танца XX в.), что позволило осмыслить специфику развития конкурсного и танцевального движения в Германии и процесс становления спортивных бальных танцев в исторической ретроспективе. **Научная новизна.** Проанализирована деятельность немецких танцоров и учителей танцев XX в. в контексте формирования и становления спортивного бального танца. Выявлено влияние немецких организаций («Рейхской ассоциации содействия развитию социальных танцев» и «Международной федерации любительского танца») на становление конкурсного бального танца как организованного вида спорта. **Выводы.** Искусствоведческое исследование специфики развития конкурсного бального танца в Германии (1910**–**1990-е гг.) выявило вклад немецких танцоров в процесс кодификации Международного стиля бальных танцев, зарождения и становления ансамблевого способа выполнения танцевальных программ **–** формейшн. Выявлено, что в течение XX в. представители Германии осуществили важные преобразования в бальном танце, поспособствовав его постепенному становлению как организованного вида спорта, определению норм и концепций управления на международном уровне.

Ключевые слова: бальные танцы, спортивный бальный танец, немецкие танцевальные организации, танцевальные турниры.

Pavlyuk Tetiana, *Candidate of Arts, Associate Kyiv National University culture and arts*

Formation and development trends of sports ballroom dancing in Germany

The purpose of the article is to identify the contribution of German dancers and dance teachers to the development of sports ballroom dancing; to characterize the specifics of the development of competitive dance movement in Germany and the activities of dance organizations in the twentieth century. **Methodology.** Considering the multidimensional nature of the indicated research problems, it has a complex interdisciplinary nature. General scientific and art history methods were applied: historical (to study the historical period of the formation of competitive ballroom dance in Germany), axiological (to objectively determine and argue the influence of the activities of German dance organizations on the formation of competitive ballroom dance as an organized sport), the method of biographical reconstruction (for detailed reproduction fragments of the biography of leading German dancers and dance teachers of the twentieth century), which made it possible to comprehend the specifics of the development of the competition movement and dance movement in Germany and the process of becoming a sports ballroom dance in historical retrospective. **Scientific novelty.** The activity of German dancers and dance teachers of the twentieth century is analyzed. in the context of the formation and formation of sports ballroom dance. The influence of German organizations (the Reich Association for the Promotion of Social Dance Development and the International Federation of Amateur Dance) on the development of competitive ballroom dance as an organized sport is revealed. **Conclusions**. An art study of the specifics of the development of competitive ballroom dancing in Germany (1910–1990s) revealed the contribution of German dancers to the codification of the International Style of Ballroom Dancing, the origin and formation of the ensemble method of performing dance programs – formation. It is revealed that during the twentieth century. German representatives made important transformations in ballroom dancing, contributing to its gradual formation as an organized sport, the definition of norms and concepts of management at the international level.

Key words: ballroom dancing, sports ballroom dancing, German dance organizations, dance tournaments.

Актуальність теми дослідження. Загальновизнаним лідером становлення конкурсних бальних танців XX ст., внесок у формування, стандартизацію та еволюціонування десяти танців Європейського стилю беззаперечно є Великобританія. Сформульовані членами Імператорської асоціації вчителів танців перші правила європейського стандарту бальних танців, а головне – система техніки їх виконання, стала основою англійської школи бальної хореографії – однієї з найвідоміших та найшановніших у світі. Не менш важливий внесок у розвиток конкурсної програми спортивних бальних танців здійснили й німецькі танцюристи.

Мета статті – виявити внесок німецьких танцюристів та вчителів танців у розвиток і становлення спортивних бальних танців, а також охарактеризувати ґенезу конкурсного руху в Німеччині XX ст.

Аналіз публікацій засвідчив наявність багатьох наукових праць, присвячених вивченню процесу становлення конкурсного бального танцю в XX ст. Проте зарубіжними та вітчизняними дослідниками (А. Вєтринська, О. Плахотнюк, Ю. Сахневич, Л. Шетопал та ін.) означене питання розглядається переважно крізь призму формування, розвитку та популяризації міжнародного (англійського) стилю бальних танців, діяльності провідних англійських танцюристів, а також специфіки спортивного бального танцю за радянських часів.

Професійна діяльність німецьких танцюристів, тренерів та хореографів XX ст. у процесі постановки танців, формування конкурсних програм та організації змагань зі спортивних бальних танців, великою мірою лишається поза увагою сучасних науковців, побіжно висвітлюючись в окремих публікаціях (наприклад, Д. Белявський «Генезис формейшн в танцювальному спорті на світовій арені» [1]; О. Бредіхін «Віхи історії спортивних бальних танців та тенденції розвитку танцювальних програм» [2] та ін.) і потребує ґрунтовного мистецтвознавчого дослідження.

Виклад основного матеріалу. Становлення конкурсного бального танцю в Німеччині розпочалося у 1910-х рр. Перший танцювальний турнір у берлінському Адміралспаласті (біля станції Фрідріхштрассе), організований за підтримки Ф.В. Коебнера – німецького журналіста і письменника,

головного редактора журналу «Елегантний світ», автора книги «Танцювальний бревіарій» («Tanz-Brevier», 1913 р.), відбувся в 1912 р. Танцювальні пари виконували «Ванстеп», «Бостон» і «Танго». У 1919 р. організовано та проведено перший німецький чемпіонат з бальних танців у Берліні. За рік у Німеччині засновано, а у 1921 р. офіційно зареєстровано, «Рейхську асоціацію танцювального спорту» (Reichsverband für Tanzsport) та організацію-спадкоємицю – «Аматорську асоціацію танцювального спорту» (DTV), першими президентами якої були Б. фон Резнік (1921–1924 рр.) та Х. фон Споенла (1924–1935 рр.). Варто зазначити, що в Англії Національну спілку танцюристів-аматорів було засновано лише через 12-ть років [3, 73].

Важливу роль в процесі розвитку конкурсної програми спортивних бальних танців, а саме створення напряму формейшн, відіграла діяльність вчителя танців Р. Соммера, власника танцювальної школи в Берліні. Д. Белявський, визначаючи роль Англії та Німеччини в процесі зародження та еволюціонування формейшн, стверджує, що саме танцюристи Німеччини є авторами нового, ансамблевого способу виконання танцювальних програм. Науковець зазначає, що одним із основоположників даного танцювального напряму (групового танцювального виступу, заснованого на рухах певного популярного соціального танцю, що характеризується стилевою єдністю костюмів учасників, синхронністю кроків та вивіреністю побудов) є Рейнфорд Соммер, який у 1922 р. першим зібрав та узагальнив досвід ревю й кабаре, збагативши танцювальні композиції інноваційними елементами танцювальних стилів та прийомів, створивши новий танець «Танго-кадриль» для команди танцюристів [1, 66]. У 1920–1930-х рр. Р. Соммер був відомий у танцювальному світі не лише Німеччини, а й Франції та Англії, неодноразово був членом журі міжнародних змагань. Танцюрист, тренер і хореограф з неабияким ентузіазмом проводив кампанію за новий сучасний стиль, новаторську хореографічну форму конкурсного бального танцю. Танець напрямку формейшн, уперше продемонстрований восени 1922 р. у Берлінському зоопарку, в червні 1924 р. було показано під час берлінського тижню спорту в Люстгартені «Berliner Turn-und Sportwoche», а згодом у багатьох містах Імперії, публіка сприймала з неабияким ентузіазмом. Утім, як свідчить Х.-Д. Шефер, посилаючись на висловлювання автора танцю Р. Соммера, його занадто консервативні колеги виступали проти таких новацій: «є ворожо налаштовані люди, які бачать у сучасному танці символ зіпсованого часу і знищують його (…) проте танго-кадриль займає своє місце, утворюючи міст зі старого часу до нового (…) шануй старе, вимагай нового, ось наша мета» [7]. «Танго-кадриль» – складний синтез старих і нових форм. Особливо привертала увагу зірка, яку утворювали вісім танцюристів. На думку Х.-Д. Шефера, рік створення танцювальної постановки «Танго-кадриль» доцільно вважати роком народження формейшн.

У 1932 р. новим танцем формейшн Р. Сомера став «Формейшн-Повільний Фокстрот» («Formations-Slow-Fox») – повільний фокстрот з елегантним капріччіо, який вперше продемонстрували берлінські танцювальні пари на балу «Золоті листя» в берлінському готелі «Еспланаде» [3, 74].

Неабияку роль у процесі становлення та розвитку формейшн у 1930-х рр. відіграла творча діяльність К. Рібелінга, вчителя танців із Каселя, який досліджував історичні танці та здійснював постановки показових виступів нового танцювального напрямку. З 1949 р. за ініціативи К. Рібелінга в німецьких танцювальних чемпіонатах на показових виступах виступали танцювальні колективи (вперше у м. Касель), а за рік, у місцевому отелі м. Вестерланда, відбувся перший формейшн турнір за участю німецьких та датських команд [1, 66].

Інтегрували танець формейшн у програму фестивалю бального танцю англійці: з 1932 р. виступала танцювальна команда О. Ріпман, а перші змагання з формейшн відбулися в Блекпулі в 1937 р. Перемогу здобули датські танцюристи, що свідчить про популярність формейшн в західноєвропейських країнах. Проте, як стверджує Х.-Д. Шефер, в Англії для турнірів не вистачало певних умов, оскільки танець формейшн визначався перш за все професійністю хореографії [7]. У програму Відкритого чемпіонату Великобританії змагання серед команд формейшн (програма «Стандарт») були включені лише у 1957 р. Не дивлячись на неабияку популярність з боку глядачів та багатьох танцюристів й хореографів, в Німеччині формейшн отримав офіційне визнання лише у 1962 р., сприймаючись протягом сорока років лише візуально естетичною варіацією спортивних танців, яку традиційно виконують на концертах та під час показових виступів.Розвиток організаційної системи конкурсного бального танцю в Німеччині відбувався паралельно з формуванням навчально-методичної бази – протягом 1922–1923 рр. була заснована «Німецька асоціація вчителів танців» («Allgemeine Deutsche Tanzlehrer-Verband», ADTV); «Рейхською асоціацію танцювального спорту» прийнято та опубліковано «Загальні правила турніру»; Х. Поллак видає монографію «Революція бальних танців» (1922 р.). У 1924 р. спеціалізованим друкованим органом асоціації став журнал «Танцюрист» («Der Tänzer», головний редактор А. Флек). 1 лютого 1925 р. було засновано «Рейхську асоціацію сприяння розвитку соціальних танців» («Reichsverband zur Pflege des Gesellschaftstanzes"), членами президії якої стали члени «Рейхської асоціації танцювального спорту». Під керівництвом організацій у 1927 р. у Франкфурті організовано та проведено перший європейський чемпіонат серед танцюристів-аматорів.

Важливе значення для розвитку професійної та міждисциплінарної підготовки вчителів танців Німеччини, в період становлення системи конкурсного бального танцю, відіграли конференції, перша з яких відбулася у 1928 р. в Бад-Кіссінгегі. Зауважимо, що дана традиція триває й донині – визнаючи важливість створення професійного представництва тренерів, у 1988 р. було створено «Асоціацію

тренерів танцювального спорту в Федеративній Республіці Німеччина» («TanzsporttrainerInnen in Deutschland»), що є організацією-членом «Німецької асоціації танцювального спорту» та організовує проведення літнього конгресу в Бад-Кіссінгегі. Дана ініціатива сприяє співробітництву та обміну інформацією зі спортивними організаціями, професійними асоціаціями на регіональному, національному та міжнародному рівнях [8]. У 1932 р. «Рейхською асоціацією бальних танців» для навчання та виконання під час танцювальних турнірів допускаються «Віденський вальс» та «Румба» (вперше на чемпіонаті Німеччини, 1932 р.), що значно збагатило традиційну програму змагань.

Варто зауважити, що у 1932 р. у Бремені було засновано клуб «Green-Gold», який протягом 1964–1984 рр., під керівництвом Г. Майнера, здобув статус найвідомішого німецького клубу спортивних бальних танців [3, 74]. У контексті розвитку та популяризації «Танго», варто згадати діяльність німецького танцюриста аматора Ф. Кемпа, який у 1933 р. переїхав до Лондона, де експериментував з постановками танцю. У 1935 р. у бальному залі «Асторія» (Лондон, Вест-Енд) Ф. Кемп разом зі своєю англійською партнеркою продемонстрували нову інтерпретацію «Танго» (у спортивному «німецькому стилі»), яка здобула популярність серед танцюристів та вчителів танців, не зважаючи на зацікавленість окремих членів танцювальних товариств експериментуванням з протилежним стилем – «Танго-фокстротом». Під впливом Ф. Кемпа «Танго» набуває елементів, характерних для сучасного бального танго (гостре стаккато, перебільшені рухи та ін.). Дані модифікації були враховані в нових програмах зі створення єдиного, кодифікованого набору кроків «Танго», виданих Імперським товариством вчителів танцю (створена у 1920 р. програма «Танго» засновувалася на довоєнному французькому варіанті). Окремі теоретики і практики конкурсного бального танцю стверджують, що дану версію «Танго» варто називати «німецьким танго», хоча, як стверджує К. Денністон, Ф. Кемп заперечував, що його версія «мала будь-які німецькі характеристики як такі», позиціонуючи її лише як власну інтерпретацію [4, p. 88].

У вересні 1935 р., за ініціативи членів «Рейхської асоціації сприяння розвитку соціальних танців» та за участю представників танцювальних організацій дев'яти європейських країн, у Празі було засновано першу міжнародну аматорську асоціацію спортивного бального танцю «Міжнародна федерація аматорського танцю» (Fédération Internationale de Danse pour Amateurs), яку очолив Ф. Бюхлер із Граца. Вже за рік (у 1936 р.) федерація організувала та провела в німецькому місті Бад Нойхейм перший міжконтинентальний чемпіонат світу серед аматорів, участь в якому брали танцюристи з п'ятнадцяти країн трьох континентів.

Після закінчення Другої світової війни діяльність організаційної системи конкурсного спортивного танцю в Німеччині було відновлено. У 1946 р. в Кельн-Юнкерсдорфі за ініціативи К. Мейєра та Г. Больца засновано «Асоціацію німецьких клубів бальних танців» («Interessengemeinschaft Deutscher Clubs zur Pflege des Gesellschaftstanzes», з 1948 р. – «Deutscher Verband zur Pflege des Gesellschaftstanzes»), а за кілька років – «Об'єднання німецьких асоціацій вчителів танців» (Arbeitsgemeinschaft deutscher Tanzlehrer-Verbände) та «Бюро аматорських турнірів Німеччини» (Deutsches Amateur-Turnieramt); відновила діяльність «Німецька асоціація вчителів танців» (з 1950 р.).

Членами Бостонського клубу в Дюсельдорфі в 1949 р. організовано перший великий танцювальний турнір повоєнного періоду, а у Мюнхені та Гармиш-Партенкірхені – Кубок Європи та Альпійський Кубок відповідно. Двадцятирічна діяльність «Міжнародної федерації аматорського танцю», що співпала з періодом Другої світової війни та ворожнечею між професійними та аматорськими організаціями припинилася у 1956 р. Утім, за ініціативи представників Німеччини, невдовзі переформатувалася в нове офіційне товариство – 12 травня 1957 р. у Вісбадені, в будинку відомого німецького чемпіона з танців О. Тейпеля, представники восьми європейських країн заснували «Міжнародну раду танцюристів аматорів» (International Council of Amateur Dancers), обравши О. Тейпеля президентом (1957–1962 рр.). Варто зауважити, що однією з важливих проблем, що постала перед організацією була необхідність налагодження співпраці з організаціями професійних танцюристів. Це було досягнуто лише у 1965 р. новим президентом Ради Д. Хегеманном – документ, відомий як «Бременська угода» підписано з «Міжнародною радою бальних танців» (президент А. Мур) 3 жовтня. «Міжнародна аматорська асоціація» зобов'язувалася організовувати та контролювати проведення міжнародних чемпіонатів для аматорів, а також розроблено умови співпраці (наприклад, суддям «Міжнародної асоціації аматорського танцю» дозволялося брати участь в міжнародних змаганнях) [6].

У 1984 р. за сприянням відомого вчителя спортивних бальних танців Г. Кернера та президента клубу танців у Маннхаймі А. Буттвайлера, президента державної асоціації бальних танців землі Баден-Вюртенберг (Baden-Württembergischen Tanzsportverbandes) В. Дж. Брауна та асоціації спортивних танців Німеччини було організовано турнір «Відкритий чемпіонат Німеччини» (German Open Championship). Відкриття чемпіонату, новаторською концепцією якого передбачалося поєднання в межах одного турніру професійних та аматорських танцювальних пар усіх вікових категорій, відбулося у вересні 1987 р. у манхеймському готелі «Розенгартен». Понад 600 пар протягом трьох днів брали участь у 12-ти конкурсних програмах зі стандарту та латиноамериканських танців. З масштабною популяризацією спортивних бальних танців наприкінці XX – на початку XXI ст. (станом на 1997 р. кількість танцювальних пар учасниць перевищувала 2000, а у 2001 р. становила 2632 пари з 49-ти країн п'яти континентів) відповідних змін зазнала й стандартна програма турніру: з 1997 р. чемпіонат триває

п'ять днів, а у 2003 р. – шість; з'явилися нові вікові групи для юніорів (підлітки, юніори I + II та молодь); з метою розширення спектру танцювального спорту в програму чемпіонату було включено Кубок Світу з Рок-н-ролу, Чемпіонат Світу з Латини, Кубок Світу з Аргентинського танго (з 2001 р.), Чемпіонат Європи з Хіп-Хопу (2003 р.), турнір Rising Star (з 2005 р.), Чемпіонат світу з Бугі-Вугі (з 2008 р.), а також інші номінації та премії (з 2006 р. – 36 змагань); з 2004 р. Відкритий чемпіонат Німеччини проводиться у Штутгарті (концертний зал і конференц-центр «Kultur- und Kongresszentrum Liederhalle») [5].

Наразі German Open Championship – найбільший в світі фестиваль танцювального спорту, не менш популярний за Блекпульський (Англія) й вважається одним із головних подій у світі спортивних бальних танців.

Під головуванням Д. Хегеманна (1965–1998 рр.) «Міжнародна рада танцюристів аматорів», до якої приєдналися багато національних аматорських організацій, стала частиною світового руху бальних танців. Позиціонуючи танець як спорт, змінила у 1990 р. назву на «Міжнародну федерацію танцювального спорту» (International DanceSport Federation), стала членом «Загальної асоціації міжнародних спортивних федерацій» (General Association of International Sports Federations) та «Міжнародної всесвітньої асоціації ігор» (International World Games Association) у 1995 р. [6].

Наукова новизна. Проаналізовано діяльність німецьких танцюристів та вчителів танців XX ст. у контексті формування та становлення спортивного бального танцю. Виявлено вплив німецьких організацій («Рейхської асоціації сприяння розвитку соціальних танців» та «Міжнародної федерації аматорського танцю») на становлення конкурсного бального танцю як організованого виду спорту.

Висновки. Мистецтвознавче дослідження специфіки розвитку конкурсного бального танцю в Німеччині (1910–1990-ті рр.) виявило внесок німецьких танцюристів у процес кодифікації Міжнародного стилю бальних танців, зародження та становлення ансамблевого способу виконання танцювальних програм – формейшн. Виявлено, що протягом XX ст. представники Німеччини здійснили важливі перетворення в бальному танці, посприявши його поступовому становленні як організованого виду спорту, визначенню норм та концепцій управління на міжнародному рівні.

Література

1. Белявский Д. Н. Генезис формейшн в танцевальном спорте на мировой арене. Roczniki Naukowe Wyższej Szkoły Wychowania Fizycznego i Turystyki w Białymstoku ; komitet wydawniczy : D. Sokołowska (redaktor naczelna). 2017. № 2 (20). Białystok : WSWFiT, 2017. pp. 65-76.

2. Бредихин А. Ю. Вехи истории спортивных бальных танцев и тенденции развития танцевальных программ. Знание. Понимание. Умение: научный журнал. 2012. № 3. С. 322-325.

3. Burgauner Ch. 75 Jahre Deutscher Tanzsportverband Zwischenbilanz auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Tanzspiegel. 2006. № 6. pp. 71-90.

4. Denniston Ch. The Meaning of Tango: The Story of the Argentinian Dance. London: Portico, 2007. 224 p.

5. Estler H. The history of the German Open Championships. 2011. URL : http://www.goc-stuttgart.ru/ (дата звернення 10.06.2019).

6. How it all started. World dance sport federation. URL : https://www.worlddancesport.org/WDSF/History/How_It_All_Started (дата звернення 12.06.2019).

7. Schäfer H.-J. Die Geschichte des Formationstanzens. URL : http://docplayer.org/28698581-Die-geschichte-des-formationstanzens.html (дата звернення 11.06.2019).

8. TanzsporttrainerInnen in Deutschland. URL : http://www.tstvev.de/wir-ueber-uns/(дата звернення 12.06.2019).

References

1. Belyavsky, D. N. (2017). Genesis formation in dance sport on the world stage. Roczniki Naukowe Wyższej Szkoły Wychowania Fizycznego i Turystyki w Białymstoku; komitet wydawniczy: D. Sokołowska (redaktor naczelna), no. 2 (20), pp. 65-76 [in Russian].

2. Bredikhin, A. Yu. (2012). Milestones in the history of sports ballroom dancing and trends in the development of dance programs. Knowledge. Understanding. Skill: scientific journal, no. 3, pp. 322-325 [in Russian].

3. Burgauner, Ch. (2006). 75 Jahre Deutscher Tanzsportverband Zwischenbilanz auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Tanzspiegel, no. № 6, pp. 71-90 [in English].

4. Denniston, Ch. (2007). The Meaning of Tango: The Story of the Argentinian Dance. London: Portico [in English].

5. Estler, H. (2011). The history of the German Open Championships. Available at : http://www.goc-stuttgart.ru/ [in English].

6. How it all started. World dance sport federation. Available at : https://www.worlddancesport.org/WDSF/History/How_It_All_Started [in English].

7. Schäfer, H.-J. Die Geschichte des Formationstanzens. Available at : http://docplayer.org/28698581-Die-geschichte-des-formationstanzens.html [in English].

8. TanzsporttrainerInnen in Deutschland. Available at : http://www.tstvev.de/wir-ueber-uns/ [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.10.2019 р.
Прийнято до публікації 31.10.2019 р.

УДК 792.82:7.072.3(477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196573

Підлипська Аліна Миколаївна
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-7892-337X
alinaknukim@ukr.net

РЕПЕРТУАР БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ У СВІТЛІ КРИТИКИ

Мета дослідження – проаналізувати репертуар балетного театру Радянської України другої половини 20-х рр. ХХ ст. крізь призму тогочасного критичного дискурсу. **Методологія.** Застосування методів аналізу джерел, концепцій, порівняння критично-оцінних підходів до балетного репертуару забезпечили об’єктивне проведення дослідження. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано репертуар балетного театру Радянської України другої половини 20-х рр. ХХ ст. крізь призму естетичних концепцій тогочасної критики. **Висновки.** З налагодженням функціонування Одеського, Київського, Харківського оперно-балетних театрів від середини 20-х рр. ХХ ст. активізувалася балетна критики. В критичному дискурсі сформувався оцінний критерій відповідно до двох підходів до балетної спадщини: один – періодичне звернення, незначне редагування, збереження традицій; другий – тотальне перероблення всього, що пов’язано з балетом минулого. Переважна частина балетних критиків звертала увагу на наявність чи відсутність зв’язку з балетом минулого навіть в оригінальних виставах, що було проявом панування окремих рис пролеткульту. Серед балетних вистав, що стали об’єктом уваги критиків, виділяють «Лебедине озеро», «Дон Кіхот» (з мінімальними редакціями, максимальним збереженням тексту класичної вистави початку ХХ ст.), «Корсар» (значне перероблення, порівняно з класичним першоджерелом), «Йосип Прекрасний» та «Гротеск» (новаторські балетні вистави, перенесені з московського майданчика, мінімально адаптовані до умов одеського та харківського театрів), «Червоний мак» (значний ступінь оригінальності), «Казка про блазня, що сімох блазнів перемудрив» (перше оригінальне втілення). В умовах широкої тематичної та лексичної палітри балетів в Радянській Україні другої половини 20-х рр. ХХ ст. відбулося становлення українського балетного критичного дискурсу, що враховував радянські політико-ідеологічні настанови.

Ключові слова: український балетний театр, критика балету, художня критика, репертуар, балет.

***Пидлыпская Алина Николаевна**, кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Репертуар балетного театра Советской Украины второй половины 20-х годов ХХ века в свете критики

Цель исследования – проанализировать репертуар балетного театра Советской Украины второй половины 20-х гг. ХХ в. сквозь призму тогдашнего критического дискурса. **Методология.** Применение методов анализа источников, концепций, сравнение критических оценочных подходов к балетному репертуару обеспечили объективное проведение исследования. **Научная новизна**. Впервые проведена дифференциация репертуара балетного театра Советской Украины второй половины 20-х гг. ХХ в. сквозь призму эстетических концепций тогдашней критики. **Выводы**. С налаживанием функционирования Одесского, Киевского, Харьковского оперно-балетных театров с середины 20-х гг. ХХ в. активизировалась балетная критики. В критическом дискурсе сформировался оценочный критерий в соответствии с двумя подходами к балетному наследию: один – периодическое обращение, малое изменение, сохранение традиций; второй – тотальная переработка всего, что связано с балетом прошлого. Большинство балетных критиков обращало внимание на наличие или отсутствие связи с балетом прошлого даже в оригинальных спектаклях, что было проявлением господства отдельных черт пролеткульта. Среди балетных спектаклей, ставших объектом внимания критиков, выделяют «Лебединое озеро», «Дон Кихот» (с минимальными редакциями, максимальным сохранением текста классического спектакля начала ХХ в.), «Корсар» (значительная переработка по сравнению с классическим первоисточником), «Иосиф Прекрасный» и «Гротеск» (новаторские балетные спектакли, перенесенные с московской сцены, минимально адаптированные к условиям одесского и харьковского театров), «Красный мак» (значительная степень оригинальности), «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (первое оригинальное воплощение). В условиях широкой тематической и лексической палитры балетов в Советской Украине второй половины 20-х гг. ХХ в. произошло становление украинской балетного критического дискурса с учетом советских политико-идеологических установок.

Ключевые слова: украинский балетный театр, критика балета, художественная критика, репертуар, балет.

***Pidlypska Alina**, Candidate of Arts (PhD in Arts), Professor, Professor of the Department of Choreographic Art of the Kyiv National University of Culture and Arts*

Reportour of the ballet theater of Soviet Ukraine in the second half of the 20s of the XX century in the light of criticism

The purpose of the research is to analyze the repertoire of the ballet theater of Soviet Ukraine in the second half of the 20s. XX century through the prism of the then critical discourse. **Methodology.** The use of methods for analyzing sources, concepts, and comparing critical evaluation approaches to the ballet repertoire provided objective research. Scientific novelty. For the first time, the repertoire of the ballet theater of Soviet Ukraine was differentiated in the

© Підлипська А. М., 2020

second half of the 20s. XX century through the prism of aesthetic concepts of the then criticism. **Scientific novelty.** For the first time, the repertoire of the ballet theater of Soviet Ukraine was differentiated in the second half of the 20s. XX century through the prism of aesthetic concepts of the then criticism. **Conclusions.** With the establishment of the functioning of Odessa, Kiev, Kharkov opera and ballet theaters since the mid-20s. XX century ballet criticism intensified. In the critical discourse, an evaluation criterion has been formed in accordance with two approaches to the ballet heritage: one - periodic circulation, small change, preservation of traditions; the second is the total processing of everything connected with the ballet of the past. Most ballet critics drew attention to the presence or absence of a connection with the ballet of the past even in original performances, which was a manifestation of the dominance of certain features of the proletariat. Among the ballet performances that have become the critics' attention, “Swan Lake”, “Don Quixote” (with minimal editions, maximum preservation of the text of the classical performance of the early twentieth century), “Corsair” (a significant revision compared to the classical source), “Joseph Beautiful” and “Grotesque” (innovative ballet performances, transferred from the Moscow stage, minimally adapted to the conditions of Odessa and Kharkov theaters), “Red Poppy” (a significant degree of originality), “Tale of Jester, Seven Fools Yeshutim” (the first original incarnation). In the context of a wide thematic and lexical palette of ballets in Soviet Ukraine in the second half of the 20s. XX century the formation of the Ukrainian ballet critical discourse took into account Soviet political and ideological attitudes.

Key words: Ukrainian ballet theater, criticism of ballet, art criticism, repertoire, ballet.

Актуальність теми дослідження. Цілісне осмислення будь-якого виду мистецтва неможливе без дослідження його критики, адже єдність теорії, історії та критики є запорукою існування мистецтвознавчих дисциплін, у тому числі й балетознавства. В річищі критики театральних форм мистецтва (драматичний театр, опера тощо) в Радянській Україні у другій половині 20-х рр. ХХ ст. балетна критика поступово виборювала право на самостійність. Проблеми оновлення балетного репертуару були одними з основних у тогочасних дискусіях, що пов’язано з відходом від ідеологічних настанов пролеткульту та формуванням нової естетичної платформи радянського мистецтва. Дослідження процесу становлення української балетної критики за радянських часів є надзвичайно актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. Фундаментальні праці провідних балетознавців України (Л. Долохова [2], М. Загайкевич [3], Ю. Станішевський [9; 10] тощо) базуються на художній критиці різних історичних періодів. Названі автори й самі доклали чималих зусиль для розбудови художньо-критичного дискурсу України. Однак власне критика українського балету досі не стала предметом спеціального наукового дослідження.

Мета дослідження – проаналізувати репертуар балетного театру Радянської України другої половини 20-х рр. ХХ ст. крізь призму тогочасного критичного дискурсу.

Виклад основного матеріалу. Упродовж 20-х рр. ХХ ст. не припинялась полеміка щодо «старого» (класичного) та «нового» (радянського) мистецтва. У зв’язку з новими соціокультурними реаліями (радянське будівництво) відбувались пошуки доктрини культурної політики, естетичних концепцій, що відповідали б політико-ідеологічним орієнтирам держави. Було пройдено шлях від тотального відкидання всього, що було пов’язано з минулим, дореволюційним мистецтвом на початку 20-х рр. до поступового усвідомлення необхідності хоча б часткового збереження набутого раніше та реформування окремих складових класичного балету в середині–другій половині 20-х рр.

До старого балету відносили вистави класичної спадщини, без яких, як з’ясувалося, неможливо було сформувати репертуар нового радянського балетного театру. Критики розділилися у своїх позиціях: одні залишались прибічниками відтворення балетів з мінімальними редакціями, інші – обстоювали інтерпретації у відповідності до нових ідеологічних орієнтирів, прагнули повного оновлення репертуару. За інформацією на сторінках журналу «Силуети», що видавався в Одесі у 1922–1925 рр., «Лебедине озеро» П. Чайковського у постановці Р. Баланотті 1923 року в Одеському оперному театрі було першою спробою «створення справжньої балетної вистави за весь час існування оперних сезонів у міському Одеському театрі» [8, 4]. Балетмейстер намагався відтворити хореографічне рішення Л. Іванова та М. Петіпа, що було досить складно, оскільки балетна трупа не володіла достатнім виконавським потенціалом, особливо молодий кордебалет [10, 42].

25 жовтня 1925 р. відбулася прем’єра балету «Лебедине озеро» у виконанні колективу Державної української опери (Харків) у постановці Р. Баланотті, що «прагнув якомога точніше зберегти хореографію Л. Іванова та М. Петіпа» [10, 46]. Критика відзначила успіх балетмейстера у реалізації масових сцен: «Знаючи, що біліше уваги треба звернути на масові сцени, він дав нам чудесні вальси і цілу низку прекрасних масових сцен, де з надзвичайно вигідного боку показав себе весь кордебалет. Треба мати великий сценічний досвід, вміння і величезне терпіння, щоби досягти таких блискучих наслідків. Масові сцени були найбільш виграшні на протязі всієї п’єси» [4]. Також було відзначено високий виконавський рівень солісток Стекль та Чаплигіної, майстерність декораційного оформлення Хвостова, недоліки оркестрового звучання.

Гранично критичне ставлення до відтворення «Лебединого озера» М. Моісеєвим (з 1926 року балетмейстера харківської Державопери) 1928 року висловлює критик Nevermore: «У постановці хореографічної частини балету (балетмайстер Моїсеїв) (написання прізвища збережено за Nevermore, хоча Ю. Станішевський вживає то «Мойсеєв» [9, 36], то «Мойсєєв» [10, 49], а інші критики у 20-х рр. ХХ ст. – «Моісеєв» [1] – А. П.) багато хиб: бідна на винахідливість і смак постава танків, ставка на трюкові “варіяції”… скверно зшиті і зовсім не пророблені масові сцени, відсутність не тільки стрункості ви-

конання, а й мінімуму дисциплінованості в групових та масових танках, невдалий подекуди розподіл партій тощо» [13]. Але слід зауважити, що балетмейстер не вносив кардинальних змін у текст балету, лише вніс деякі корективі у відповідності до можливостей балетної трупи. Скоріш за все, різкі зауваження вмотивовані позицією несприйняття старого балетного репертуару.

Досить чітко у відповідності до пролеткультівських настанов боротьби з традиціями дореволюційного мистецтва висловлюється Г. Нейві щодо балету М. Моісеєва «Дон Кіхот» на сцені Держопери в Харкові. Критик констатує консервативність, рутинність, упертість балету, чим і пояснює звернення через десять років після Жовтневої революції до «старовинних десятками років набутих традицій», що не відповідають «сьогоднішнім вимогам масового глядача». Автор рецензії вважає, що балету необхідно прищепити «радянську природу». Попри певний відхід у другій половині 20-х рр. ХХ ст. від пролеткультівських гасел про тотальне знищення всього, що пов'язане з мистецтвом минулого, Г. Нейві вважає що у Держопері, театрі передовому, «не скутому тягарем традицій», не можна починати сезон «старовинним спорохнявілим» «Дон Кіхотом»: «І нема за що докоряти балетмейстерові Моісеєву, що показав балет у пилом припалих, досить подертих декораціях. Далебі "Дон Кіхот" тепер не заслужує кращого й тратити на нього сили та кошти – не варто» [6]. Автор рецензії визнає значний виконавський потенціал балетної трупи театру, але артистам, за його думкою, треба надати «спроможність виявити себе, для чого "Дон Кіхот", звичайно, не придатний» [6].

Інший підхід до втілення балетної спадщини (спрямованість на зміну, оновлення) спостерігаємо в авторській інтерпретації М. Моісеєва, що у березні 1926 року поставив у Харкові «Корсар» А. Адана. За думкою критика, «в підході до балету "Корсар" постановник використовує здоровий танок без його рафінації й декаденщини… дає балетові оригінальне трактування, відкидаючи трафарет старих постановок Московських театрів» [1]. Автор рецензії чітко висловлює свою позицію щодо балетів минулого, хореографію яких вважає «хворою», рафінованою та декадентською. Вбачає перспективи розвитку балету в тотальному оновленні, що проявляються не лише в хореографії, а й у всіх компонентах балету. У п'ятій картині, за повідомленням дописувача, «балетмейстер дає летючий балет і вживає рухомих площин» [1]. Рецензент стоїть на позиції «нового мистецтва», прагне «нової реальності» в балеті.

Декораційне оформлення створене художником А. Петрицьким без застосування конструкцій, що було характерним для тодішньої театральної сценографії. В естетичних принципах автора рецензії проглядаються пролеткультівські установки на підкреслення краси людського тіла, позбавлення ознак національної ідентифікації. Увагу читача критик акцентує на відсутності «етнографізму» в декораціях та костюмах. Дописувач позитивно сприймає те, що костюми підкреслюють не національну приналежність, а особливості людського тіла.

Після прем'єри «Корсара» у журналі «Нове мистецтво» з'явилась розгорнута рецензія І. Туркельтауба, де він захоплено розповідає про розмаїтість фарб і барв художнього оформлення балету, де кожна картина створена у відмінному стилі. Справжнім «святом для ока» автор статті називає строї. Балетмейстерська робота визнана майстерною, І. Туркельтауб вважає композиційну побудову логічною, наголошує, що хореографія органічно взаємодіє з музикою, пантоміма розкриває сюжет, герої наділені характерними рисами. Але рецензент зауважує недостатність малюнків масових сцен, надмірну статичність кордебалету в окремих сценах [11]. І тут знаходять прояв риси балетної естетики майбутнього, коли на початку 30-х рр. у виставах народні маси стануть основним образом, рушійною силою сюжету (наприклад, «Полум'я парижу» Б. Асафьєва у постановці В. Вайнонена, Ленінград, 1932).

І. Туркельтауб акцентує на широкому використанні суто танцювальних моментів. Підтримує стилізацію танців, «що позбавляє спектакль консервативного трафарету» [11]. Рецензент зупиняється і на індивідуальних характеристиках виконавців: вважає ритмічно складним сіамський танець Сомової і Маслової, технічно досконалим танець прими-балерини Сальнікової в образі Медори: «Щоб вона не робила, воно дихає легкістю й елевацією, у неї чіткий ритм і дуже тверді пуанти. В "Корсарі" Сальнікова блищить всіма своїми якостями і цілком покоряє зал ускладненим "frapper", поєднаним з "fouettes"» [11]. І. Туркельтауб один з небагатьох уважно та розгорнуто аналізує лексико-хореографічні деталі балету, використовуючи професійну танцювальну термінологію. На жаль, такий мистецтвознавчий підхід є рідкісним для критичного балетного дискурсу другої половини 20-х рр. ХХ ст. в Радянській Україні, адже про балет переважно писали театральні та музичні критики, що не були глибоко обізнані у нюансах хореографічного мистецтва, послуговувались загальними штампами при оцінці художності творів.

Туркельтауб наголошує на недоліках вистави, вважаючи невдалим «летючий балет» й недотепною організацію аварії корабля з останньої дії. Рецензенту здається дивним музичним рішенням балету введення диригентом Вайсенбергом в якості вступу до «Корсару» увертюри Вагнера «Моряк-мандрівник», обробленої Толстяковим [11].

У середині 1920-х рр. у переважній частині рецензій ще присутні пролеткультівські установки стосовно балетної класики. Наприклад, одеський критик, котрий підписувався як Largo, звинувачував балет Одеської опери в постійному зверненні до репертуару минулого: «"Корсар" з його затхлим музичним змістом, що нічого не дає ні серцю, ні голові своїм сюжетом» [12]. Критик, хоча й не заперечує

використання для створення нових вистав балетної спадщини, зауважує, що, крім «Лебединого озера», не використано «великої балетної літератури до і післяжовтневого періоду» [12].

Провісниками нового радянського мистецтва в Україні стали балети С. Василенко «Йосип Прекрасний» та «Гротеск», поставлені К. Голейзовським 1926 р. в Одесі та 1928 р. в Харкові. Однак, за ствердженням критиків, вони не вписувалися в канони ідейності та орієнтації на масового робітничого глядача, були звинувачені в естетстві [7].

У повній відповідності до ідейних настанов часу було створено балет Р. Гліера «Червоний мак» (вперше поставлений влітку 1927 р. в Москві на сцені Великого театру, балетмейстери В. Тихомиров та В. Лащилин), що в радянській історіографії розтиражований як «перший радянський балет» [9, 46]. Вже в грудні 1927 р. відбулася прем'єра «Червоного маку» у постановці М. Моісеєва у Харкові. Балет, порівняно з московським, зазнав змін. Попри загальне враження новизни від хореографії та сценографії, рецензент Nevermore вважає його тісно пов'язаним із формами й засобами старого балету. Критик визнає відповідність ідеологічним вимогам сучасності, але звинувачує у присутності «чистої балетної естетики»: «Виручили їх у цьому "сни", де дано і чистий класичний танок і пишність і фантастику, введено звичайні адажіо, варіації тощо, цебто всі атрибути старого балетного мистецтва. Острах порушити вікові традиції балетного мистецтва проглядає у всьому» [14]. Рецензент позитивно ставиться не до чистого танцю, а до пантоміми чи мімодрами. І тут вже проявляються ознаки захоплення хореодрамою, що від початку 30-х рр. міцно закріпиться на радянській балетній сцені, гальмуючи розвиток балетної танцювальності, власне хореографічних форм, але розвиваючи акторські та драматургічні складові балету.

Рецензент вважає постановку М. Моісеєва більш вдалою, ніж московська, чому посприяло художнє сценічне оформлення А. Петрицького. Художник максимально механізував перестановки, широко використавши театральну техніку. «Його соковиті барвисті строї лишають найяскравіше враження. (Особливо оригінальні й майстерні строї з крилами). Отже, не дивно, що робота художника викликає одностайні оплески залу. Можна було б закинути художникові ухил в естетизм, як би він не був обумовлений самим балетом», – зазначає Nevermore [14].

На похвалу заслужив і балетмейстер, однак з уваги рецензента не вислизнули слабкі масові сцени-пантоміми, що статичністю, відсутністю належного хореографічного рішення наближалися до оперних масових сцен.

Унікальною виставою цього періоду стала постановка 1928 р. М. Дисковським «Казки про блазня, що сімох блазнів перемудрив» С. Прокоф'єва в Київському оперно-балетному театрі. На думку рецензента Ф. Малкова, «розгорнута на шість невеликих картин, ця весела скомороша, народна комедія вражає образами і барвистістю музики, лаконічністю її форм, чіткістю ритмів, надзвичайною бадьорістю й зухвалістю» [5]. Оригінальна постановка засвідчила значні творчі можливості та перспективи українського балетного театру, «як далеко пішов сучасний балет і змістом лібрето й музикою від парадних балетних спектаклів минулого» [5].

Отже, автори рецензій одним з основних оцінних критеріїв у другій половині 20-х рр. ХХ ст. висувають наявність чи відсутність зв'язків із балетом минулого. Так оцінювали не лише редакції чи інтерпретації балетів класичної спадщини, а й оригінальні вистави.

Наукова новизна. Вперше проаналізовано репертуар балетного театру Радянської України другої половини 20-х рр. ХХ ст. крізь призму естетичних концепцій тогочасної критики.

Висновки. З налагодженням функціонування Одеського, Київського, Харківського оперно-балетних театрів від середини 20-х рр. ХХ ст. активізувалася балетна критики. В критичному дискурсі сформувався оцінний критерій відповідно до двох підходів до балетної спадщини: один – періодичне звернення, незначне редагування, збереження традицій; другий – тотальне перероблення всього, що пов'язано з балетом минулого. Переважна частина балетних критиків звертала увагу на наявність чи відсутність зв'язку з балетом минулого навіть в оригінальних виставах, що було проявом панування окремих рис пролеткульту.

Серед балетів, що стали об'єктом уваги критиків, виділяють «Лебедине озеро», «Дон Кіхот» (з мінімальними редакціями, максимальним збереженням тексту класичної вистави початку ХХ ст.), «Корсар» (значне перероблення, порівняно з класичним першоджерелом), «Йосип Прекрасний» та «Гротеск» (новаторські балетні вистави, перенесені з московського майданчика, мінімально адаптовані до умов одеського та харківського театрів), «Червоний мак» (значний ступінь оригінальності), «Казка про блазня, що сімох блазнів перемудрив» (перше оригінальне втілення). В умовах широкої тематичної та лексичної палітри балетів в Радянській Україні другої половини 20-х рр. ХХ ст. відбулося становлення українського балетного критичного дискурсу, що враховував радянські політико-ідеологічні настанови.

Література

1. Б. До постановки балета «Корсар». Нове мистецтво. 1926. № 7. С. 3.
2. Долохова Л. В. Балетмейстер Вахтанг Іванович Вронський. Київ : Мистецтво, 1966. 50 с.
3. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.
4. Лебедине озеро. Нове мистецтво. 1925. № 2. С. 4.

5. Малков Ф. «Казка про блазня, що сімох блазнів перемудрив». Нове мистецтво. 1928. № 8. С. 7.
6. Нейві Г. «Дон Кіхот». Балетний спектакль в Державопері. Нове мистецтво. 1927. №19. С. 13.
7. Підлипська А. Балети Касьяна Голейзовського «Йосип Прекрасний» та «Гротеск» в Радянській Україні другої половини 20-х рр. XX ст.: критичний дискурс. Танцювальні студії. 2019. Т. 2. № 2. С. 158–167.
8. Силуэты : литература, искусство, театр, кино. 1926. №6–7. 24 с.
9. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України: 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 240 с.
10. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.
11. Туркельтауб І. «Корсар». Нове мистецтво. 1926. № 10. С. 7.
12. Largo. Одеський державний оперний театр. Нове мистецтво. 1928. №. 13. С. 7.
13. Nevermore. «Лебедине озеро» в Державній Опері. Нове мистецтво. 1928. № 1. С. 6–7.
14. Nevermore. Балет «Червоний Мак» в Харківській Державній Опері. Нове мистецтво. 1928. № 1. С. 6–7.

References

1. B. (1926). Before the production of the ballet "Corsair". Nove mystetstvo, 7, 3 [in Ukrainian].
2. Dolokhova, L.V. (1966). Choreographer Vakhtanh Ivanovych Vronskyi. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Zahaikevych, M.P. (1978). Ballet dramaturgy. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
4. Swan Lake. (1925). Nove mystetstvo, 2, 4. [in Ukrainian].
5. Malkov, F. (1928). "Tale of Jester, Seven Fools Yeshutim". Nove mystetstvo, 8, 7 [in Ukrainian].
6. Neivi, H. (1927). "Don Quixote". Ballet performance in the State Opera. Nove mystetstvo, 19, 13 [in Ukrainian].
7. Pidlypska, A. (2019). Kasyan Goleizovsky's ballets "Joseph the Beautiful" and "Grotesque" in Soviet Ukraine in the second half of the 20s of the XX century: critical discourse. Dance Studies, Vol. 2, 2, 158–167. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2.2019.188816 [in Ukrainian].
8. Siluety: literature, art, theater, cinema. (1926). 6–7 [in Russian].
9. Stanishevskyi, Yu. (1986). Ballet Theater of Soviet Ukraine: 1925–1985: Ways and Problems of Development. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
10. Stanishevskyi, Yu.O. (2003). Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
11. Turkeltaub, I. (1926). "Corsair". Nove mystetstvo, 10, 7 [in Ukrainian].
12. Largo. (1928). Odessa State Opera House. Nove mystetstvo, 13, 7 [in Ukrainian].
13. Nevermore. (1928). "Swan Lake" at the State Opera. Nove mystetstvo, 1, 6–7 [in Ukrainian].
14. Nevermore. (1928). Ballet "Red Poppy" at the Kharkiv State Opera. Nove mystetstvo, 1, 6–7 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.10.2019 р.
Прийнято до публікації 31.10.2019 р.

УДК 793.5/7 (745/749)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196575

Плахотнюк Олександр Анатолійович
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури та хореографії
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету
імені Івана Франка
ORCID 0000-0003-4130-8653
vidlunnya@gmail.com

ГЕРОЇКО-ПАТРІОТИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В РАМКАХ ФЕСТИВАЛЮ «СУРМИ ЗВИТЯГИ»

Мета роботи – розглянути мистецько-культурне значення проведення Всеукраїнського дитячо-юнацького фестивалю мистецтв «Сурми звитяги», що відбувається у Львові протягом двадцяти років поспіль. Формулювання цілей дослідження: проаналізувати ключові принципи, що закладенні у представлених хореографічних творах; висвітлення їх значення для формування українського танцювального мистецтва, утвердження української хореографії у світовій спільноті митців танцю; звернути увагу хореографів-постановників на розширення можливостей інтеграції діяльності українських митців у висвітленні процесів становлення європейської інтеграції української держави та усвідомлення її ролі у світових культурно-мистецьких процесах. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні таких методів об'єктивності, історизму, порівняльний та культурологічно-мистецький аналіз хореографічних творів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу мистецькі проекти їх взаємодії і ролі у хореографічному мистецтві України та світу. Метод об'єктивності й історизму дає змогу простежити перспективи створення хореографічних творів, що були представлені на фестивалі патріотичного спрямування «Сурми звитяги». Порівняльний метод застосовується в дослідженні для аналізу діяльності керівників та авторів-постановників хореографічних колективів України. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про роль і діяльність хореографічного мистецтва у формування патріотичного виховання дітей та молоді, на прикладі подій, що розкривають героїчний шлях національно-визвольної боротьби українського народу від XIX–

© Плахотнюк О. А., 2020

XXI століття. Окресленню основні фактори сучасного хореографічного мистецтва, що застосовуються у розкритті тематики патріотичного спрямування. Спонукання репрезентантів танцювальної культури України до популяризації своєї творчої діяльності в Україні та світі. **Висновки**. Отже, Всеукраїнський дитячо-юнацький фестиваль мистецтв «Сурми звитяги», є особливим мистецьким явищем сучасної культурно-мистецької історії України, що провадить серед дітей, юнацтва та молоді просвітницьку, виховну, національно-патріотичну діяльність на прикладі кращих зразків мистецьких робіт патріотичного спрямування, що показують героїчний шлях національно-визвольної боротьби українського народу XIX початку XXI століттях, становлення незалежності України. Головним досягненням освітленого фестивалю є вихід на міжнародне мистецьке середовище із залуженням творчих колективів та виконавців із-за кордону, що підтверджує головну ідея фестивалю у прагненні українського народу до самостійності та інтеграції в європейську світову спільноту на рівноправних умовах незалежної держави. У конкурсних програмах учасників фестивалю виникають зразки композиційно-постановочного втілення хореографічної патріотичної теми, що потребують ще осмислення і дослідження митцями та науковцями. Вже сьогодні можна констатувати той факт, що відображення не простої тематики і в водночас актуальної тематики героїко-патріотичного спрямування, засобами хореографічного мистецтва хореографами-постановниками, танцівниками використовуються новітні технології та форми сучасного танцю, а саме: джаз-танець у його новій і самобутній формі фольк-джаз-танець, що потужно розвивається в українській танцювальній культурі в останні роки. Модерн-танець та його постмодерні форми, більш за все контемпорапрі танець з неповторною властивістю відображати тонкі грані почуттів на перетині стилістики хореографічної лексики, філософських тенденцій, та світоглядно утворюючих поглядів творця і виконавця-танцівника. Назрілим є використання молодіжної танцювальної поп-культури у висвітленні історичних, патріотично-героїчних подій в України, а саме вуличного танцю. Який розвивається у танцювальних напрямках: диско, хіп-хоп, джаз-фанк, брейк-денс та ін. Факт використання молодіжних напрямків танцю, розкриває нові властивості сучасного хореографічного мистецтва у вихованні молоді та висвітленні складної тематики спрямованості фестивалю «Сурми звитяги». Вагомим доробком митців, що представили свої роботи на фестивалі є сміливі творчі експерименти синтезу мистецтв, спорту, аудіо-інсталяцій та перформативних форм.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, Всеукраїнський дитячо-юнацький фестиваль мистецтв «Сурми звитяги», джаз-танець, фольк-джаз-танець, модерн-танець, контемпорарі танець, вуличний танець, виражально-зображальні властивості танцю.

Плахотнюк Александр Анатолиевич, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры и хореографии Львовского национального университета имени Ивана Франко*

Героико-патриотическая направленность современной хореографии в рамках фестиваля «Сурмы звитягы»

Цель работы – рассмотреть художественно-культурное значение проведения Всеукраинского детско-юношеского фестиваля искусств «Сурмы звитягы», который проходит во Львове в течение двадцати лет. Формулирование целей исследования. Проанализировать ключевые принципы, которые положении в основу хореографических произведениях. анализ их значение для формирования украинского танцевального искусства, утверждение украинской хореографии в мировом сообществе деятелей танцевального искусства. Обратить внимание хореографов-постановщиков на расширение возможностей интеграции деятельности украинских балетмейстеров в освещении процессов европейской интеграции украинского государства. Понимание роли танца Украины в мировых культурных процессах. **Методология исследования** заключается в применении таких методов: объективности, историзма, сравнений, культурологический, художественный анализ хореографических произведений. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу художественные проекты их взаимодействия и роли в хореографическом искусстве Украины и мира. Метод объективности и историзма позволяет проследить перспективы создания хореографических произведений, представленных на фестивале патриотического направления «Сурмы звитягы». Сравнительный метод применяется в исследовании для анализа деятельности руководителей и авторов постановщиков хореографических коллективов Украины. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о роли и деятельности хореографического искусства в формировании патриотического воспитания детей и молодежи на примере событий, раскрывающих героический путь национально-освободительной борьбы украинского народа от XIX-XXI века. Представления основных факторов современного хореографического искусства, применяемых в раскрытии тематики патриотического направленности. Побуждения репрезентантов танцевальной культуры Украины в популяризации своей творческой деятельности в Украине и мире. **Выводы.** Итак, Всеукраинский детско-юношеский фестиваль искусств «Сурмы звитягы», представляется художественным явлением современной культурно-художественной истории Украины, осуществляющее среди детей, юношества и молодежи просветительскую, воспитательную, национально-патриотическую деятельность на примере лучших образцов художественных работ патриотического направления, показывают героический путь национально-освободительной борьбы украинского народа XIX начала XXI веках, становление независимости Украины. Главным достижением освещенного фестиваля является выход на международный художественный уровень. Подтверждает главную идею фестиваля в стремлении украинского народа к самостоятельности и интеграции в европейское мировое сообщество на равноправных условиях независимого государства. В конкурсных программах участников фестиваля демонстрируют образцы композиционно-постановочного воплощения хореографической патриотической темы, требующие еще осмысления и исследования художниками и учеными. Уже сегодня можно констатировать тот факт, что отражение не простой тематики и в то же время актуальной, героико-патриотического направления, средствами хореографического искусства хореографами-постановщиками, танцовщиками используются новейшие технологии и формы современного танца. А именно: джаз-танец в его новой и самобытный форме фолк-джаз-танец, который развивается в украинской танцевальной культуре в последние годы. Модерн-танец и его постмодернистские формы, более всего контемпорапри танец с неповторимой свойством отражать тонкие грани чувств на пересечении стилистики хореографической лексики, философских тенденций, и мировоззренческих взглядов создателя и исполнителя-танцовщика. Актуальным является использование молодежной танцевальной поп-культуры в освещении

исторических, патриотически-героических событий в Украине, а именно уличного танца. Который развивается в танцевальных направлениях: диско, хип-хоп, джаз-фанк, брейк-дэнс и др. Факт использования молодежных направлений танца, раскрывает новые свойства современного хореографического искусства в воспитании молодежи и освещении сложной направленности тематики фестиваля «Сурмы звитягы». Весомым достижением творцов, представивших свои работы на фестивале смелые творческие эксперименты синтеза искусств, спорта, аудио-инсталляций и перформативных форм.

Ключевые слова: хореографическое искусство, Всеукраинский детско-юношеский фестиваль искусств «Сурмы звитягы», джаз-танец, фолк-джаз-танец, модерн-танец, контемпорари танец, уличный танец, выразительно изобразительные свойства танца.

Plakhotnyuk Oleksandr, *Doctor of Philosophy. The Lviv National University of the name of Ivan Franco. The Department of Direction and Choreography*

The heroic-patriotic direction in modern choreography following the example of the festival "Surmy zwytiagy"

The purpose of the article is to consider the artistic and cultural significance of the All-Ukrainian Children's and Youth Arts Festival "Surmy zwytiagy" which has been ongoing in Lviv continuously for twenty years. It is necessary to study the root principles of the foundation of choreographic works. Analysis of their significance for the development of Ukrainian dance art, the formation of Ukrainian choreography in the world community of dance artists. To draw the attention of the choreographers to the expanded opportunities for integrating the activities of Ukrainian choreographers when introducing the processes of European integration of the Ukrainian state. Awareness of the role of a dance of Ukraine in the cultural processes of the world. **Methodology** consists of the use of the following methods: objectivity, historicism, comparison, a culturological approach, artistic analysis of choreographic works. These methods allow you to discover and explore art projects, their interactions and their role in the choreographic art of both Ukraine and the rest of the world. The methods of objectivity and historicism make it possible to trace the process of creating choreographic works presented at the "Surmy zwytiagy" patriotic festival. The comparative method can be used in the study of the activities of leaders and directors of choreographic groups in Ukraine. **Scientific novelty** is to expand ideas about the role and activities of choreographic art in the process of patriotic education of children and youth by the example of historical events illustrating the heroic path of the national liberation struggle of the Ukrainian people. Also, scientific novelty is a demonstration of the main factors of modern choreographic art used in patriotic themes. And also: stimulation of representatives of the dance culture of Ukraine in the popularization of their creative activities in Ukraine and the rest of the world. **Conclusions.** So, the All-Ukrainian Children's and Youth Art Festival "Surmy zwytiagy" seems to be an artistic phenomenon of the modern cultural and artistic life of Ukraine. This festival carries out educational, educational, national-patriotic activities among children and youth on the example of the best examples of artworks of the patriotic direction. This festival shows the masculinity of the people of the national liberation struggle of the Ukrainian people in the XIX - XXI centuries, the foundation of independence of Ukraine. The main achievement of this festival is its international artistic level. The main idea of this festival is fully consistent with the desire of the Ukrainian people for independence and integration into the European community on equal terms as a full-fledged and independent state. Festival participants demonstrate samples of composition and staged embodiment of a choreographic patriotic theme in competitive programs. These samples require some rethinking and research by artists and scientists. Already today we can state the fact that to reflect this difficult topic by means of choreographic art, choreographers, dancers use the latest technologies and forms of modern dance art. Namely: this is jazz dance in its new and original form of folk-jazz dance, which has been developing in Ukrainian dance culture in recent years. This is a modern dance and its post-modern forms, most of all it is a contemporary dance with a unique ability to reflect the fine lines of feelings at the intersection of the style of choreography, philosophical trends, and the worldview of both its creator and its dancers. It is relevant to use youth dance-pop culture in covering historical, patriotic and heroic events in Ukraine, namely the use of street dance. This type of dance develops in dance styles: disco, hip-hop, jazz-funk, break-dance, and others. The fact of using youth dance styles reveals new features of modern choreographic art for educating young people and highlighting the complex theme of the "Surmy zwytiagy" festival. A significant achievement of the authors who present their works at this festival is bold creative experiments of the synthesis of art, sports, audio installations, and performative forms.

Key words: choreographic art, Arts Festival "Surmy zwytiagy", jazz dance, folk-jazz dance, modern dance, contemporary dance, street dance, expressively visual properties of the dance.

Постановка проблеми. Вже двадцять років Всеукраїнський дитячо-юнацький фестиваль мистецтв «Сурми звитяги», що відбувається у Львові, популяризує серед дітей та юнацтва України та світу кращі зразки мистецьких творів патріотичного спрямування, що розкривають героїчний шлях національно-визвольної боротьби українського народу в XIX–XXI століттях. В програмах конкурсних виступів учасників фестивалю представлена пісенна та літературно-театральна спадщина козацтва, Січового стрілецтва, Української Галицької армії, Організації українських націоналістів, Української повстанської армії, а також сучасна українська молодіжна патріотична творчість, що виникла в новітній час історії України, у часі революції на Граніті, на Помаранчевому та Євромайданах та Революції Гідності в порі подій військової агресії на Донбасі та анексії Криму. Вагоме місце в рамках фестивалю займає й хореографічне мистецтво, що виражально-зображальними засобами танцювальної культури досить сутужно висвітлити дані події. Тут виникають дуже яскраві зразки композиційно-постановочного втілення патріотичної теми, що потребують ще осмислення і дослідження митцями та науковцями.

Аналіз досліджень. Проблему розвитку хореографічного конкурсного та фестивального руху в Україні розкривали: О. Кузик піднімає питання організації дозвілля в навчальних установах позашкілля, шляхом залучення дітей та юнацтва до хореографічних колективів [1, 8–13]. У своїх ремарках виконавчий директор фестивалю «Сурми звитяги» З. Степанишин, звертає увагу на той факт, що історію

України, завдяки таланту українців, можна вивчати через поетичне слово, пісню, танець, образотворче мистецтво [1]. Питання хореографічно-постановочної роботи висвітлені в дослідженнях О. Білаш, А. Рахвіашвілі, Л. Маркевич, Д. Шарикова [2; 3; 4] аналізують виразні засоби хореографічного мистецтва, прийоми створення танцю та засади розкриття ідеї хореографічного твору.

Однак прогалиною в дослідженнях є саме розкриття питання патріотичного виховання, створення мистецького твору в ідеї якого покладено героїчного та історичного питання українського народу, що втілене засобами сучасного хореографічного мистецтва і представлене на перегляд журі фестивалю.

Мета роботи – розглянути мистецько-культурне значення проведення Всеукраїнського дитячо-юнацького фестивалю мистецтв «Сурми звитяги», що відбувається у Львові протягом двадцяти років поспіль. Формулювання цілей дослідження: проаналізувати ключові принципи, що закладенні у представлених хореографічних творах; висвітлення їх значення для формування українського танцювального мистецтва, утвердження української хореографії у світовій спільноті митців танцю; звернути увагу хореографів-постановників на розширення можливостей інтеграції діяльності українських митців у висвітленні процесів становлення європейської інтеграції української держави та усвідомлення її ролі у світових культурно-мистецьких процесах.

Вже двадцяти років Всеукраїнський дитячо-юнацький фестиваль мистецтв «Сурми звитяги» (Львів), популяризує серед дітей та юнацтва України та світу кращі зразки мистецьких творів патріотичного спрямування, що розкривають героїчний шлях національно-визвольної боротьби українського народу в XX–XXI століттях. В програмах конкурсних виступів учасників фестивалю представлена пісенна та літературно-театральна спадщина Січового стрілецтва, Української Галицької армії, Організації українських націоналістів, Української повстанської армії, а також сучасна українська молодіжна патріотична творчість, що виникла в новітній час історії України, у часі революції на Граніті, на Помаранчевому майдані та Євромайдані та Революції Гідності, пори подій військової агресії на Донбасі та анексії Криму. Вагоме місце в рамках фестивалю займає й хореографічне мистецтво, безперечно що виражально-зображальними засобами танцювальної культури досить сутужно висвітлити дані події. Тут виникають дуже яскраві зразки композиційно-постановочного втілення патріотичної теми, що потребують ще осмислення і дослідження митцями та науковцями.

З розгляду хореографічних композицій, що були представленні на фестивалі «Сурми звитяги» минулих років, можна провести їх мистецьки аналіз у відповідності до основних завдань фестивалю, а саме:

- популяризувати в молодіжному середовищі інтерес до героїко-патріотичного танцю;
- сформувати громадську думку стосовно необхідності всебічного сприяння розвитку хореографічного мистецтва;
- виявити та відзначити талановитих дітей, кращі хореографічні колективи Львівської області та України;
- виявити кращі хореографічні постановки героїко-патріотичного спрямування, тощо [6, 1].

Це дозволяє сформувати і відповідно визначити основні вимоги до майбутніх танцювальних конкурсних робіт.

Керівники хореографічних колективів повинні вміти умовно розкласти танцювальну композицію на складові елементи – сутність якого полягає у тому, що твір, який створюється, подумки або практично ділиться на складові (ознаки, властивості, відношення), кожний з яких потім досліджується порізно як частина цілого. Тобто мистецький задум, музика, хореографічна лексика, втілений художній образ (костюм), розуміння надзавдання хореографічного твору [3, 14–17; 4, 59–60].

На конкурсний огляд представляються хореографічні композиції, що передають глибокий драматургічний сюжет, розкриття образу патріотичного спрямування, присвяченого історичним подіям визвольних змагань XIX–XX століття в України від козацької доби до подій сьогодення, засобами народної, бальної, сучасної хореографії, не рідко автори демонструють високий рівень творчого пошуку використовуючи синтез мистецтва і спорту, танцю і театру, новітніх відео-аудіо технологій і хореографії, перформенсних форм і пантоміми тощо.

Саме під надзавданням хореографічного твору розуміється не просто головна ідея мистецького твору, а і його емоціонально-дійовому підтекст. Де джерелом високомистецького танцювального продукту є внутрішні переживання творця, життєвий досвіт, освіченість, спостережливість, власний асоціативний ряд, вміння робити власні висновки, що сприятиме цілісності емоціонального дії хореографії від початку до завершення. Вдало розставлені акценти в творі стають ключем успіху хореографічної композиції у сприйнятті її журі та глядачем [4, 38–40].

Говорячи про сучасне хореографічне мистецтво потрібно пам'ятати про його синкретизм, що характеризується нерозривним становищем мистецтва коли музика, спів, поезія, живопис, танець не відділені один від одного. Саме в ньому органічно поєднуються елементи різних видів сучасного і класичного мистецтва [7, 99–100].

Відомий той факт, що сюжетом для хореографічного твору може стати певна подія чи система подій, обрядів, літературних або музичних творів українського патріотичного спрямування. Головним є можливість розкрити поставлені завдання сюжету, дійові суперечностей, чи їх характер за допомогою

виражально-зображальних засобів сучасного хореографічного мистецтва [4, 27–28]. А ось вже у вмінні розкрити цей сюжет, його зміст та використати відповідну мистецьку форму власними прийомами тут й проявляється майстерність автора.

Зміст і форма сучасного хореографічного твору це певна філософська категорія. Зміст і форма – співвідносні поняття, одне без іншого існувати не може. Зміст повинен бути вкладений у форму, поза нею він не реалізується. Форма народжується тоді, коли вона служить представленням змісту. Зміст сучасній хореографії – це його внутрішня, духовна складова: тема, ідеї, система хореографічних образів, чуттєво-емоційна сфера. Про зміст хореографічного твору можна дізнатися тільки через його форму (тобто сценічне вирішення) [7, 45–47].

Досить часто використання алегорії (натяку, підтексту) як засобу багатопланового художнього зображення, ґрунтується на втіленні реальних явищ, подій чи осіб під конкретними художніми образами з відповідними творчо-мистецькими асоціаціями, з характерними ознаками в яких закладено успішне вирішення танцювального твору.

Вибравши ідею та тему для танцю як основного задуму хореографічно-мистецького продукту, потрібно розуміти, що вони мають бути зрозумілими як для автора і танцівників, відповідно до їх вікової категорії так і до широкої аудиторії глядачів. Відомий той факт, що в танці виявляються громадська позиція митця й виконавців. Отже, від вибору ідеї та теми залежить основний зміст танцю.

Важливим є індивідуальність хореографічного колективу танцю як своєрідних особливостей і певних властивостей виконавців, що визначатимуть його неповторність, і відрізняють від інших. Індивідуальність у сучасному хореографічному мистецтві зумовлюється особливостями емоційності, психіко-фізичного розвитку виконавців, унікального хореографічного почерку, духовно-пратріотисної наповненості, що є сукупним результатом саморефлексії, здібностей, особистих якостей як хореогреографа-постановника, керівника колективу так і самих учасників-танцівників [10, 122–128].

Ваговитим є ансамблевість виконання танцю, що втілюється вмінням спів ставляти свої технічні можливості з можливостями інших учасників ансамблю, колективне досягнення гармонійного виконання представленого журі хореографічного твору є запорукою високої оцінки даної роботи.

Сучасне хореографічне мистецтво умовно можна розділити на три основні напрямки, що можуть стати основою для танців:

- джазові танцювальні стилі;
- модернові течії у хореографічному мистецтві;
- вуличні напрямки танцю (англ. street dance) [10, 116–120].

Джаз-танец (джазовий танець) (англ. jazz dance) – термін, об’єднуючий танцювальні стилі, спільним для них є джазова музика, степ, африканські ритми. Джаз-танець – напрям у сучасній хореографії афро-американського походження. Характеризується такими ознаками: акцент на емоційному стані та індивідуальності виконавської майстерності людини, яка імпровізує на джазову, популярну чи іншу музику, на «свінгуванні та пульсації», повній розслабленості тулуба, позі «колапсу», значної рухливості корпуса, рук, обертових рухах тазостегнової частини тіла, багатосинкопованості в рухах [7, 72].

Художня особливість джаз-танцю, як і джаз музики – повнота вільності рухів усього тіла танцівника і окремих його частин як по горизонталі, так і по вертикалі сценічного простору. Джаз-танець – це в першу чергу втілення емоцій танцівника, це танець відчуття, а не форми або ідеї, як це відбувається в танці модерн [11, 206–207]..

До джаз-танцю можна віднести теп-танец, кек-уок, чарльстон, буги-вуги, бжиттербаг, свінґ, бродвей шоу, фольк-джаз-танець тощо [11, 226–236].

Актуальним для втілення патріотичної тематика хореографічного твору є фольк-джаз-танець як форма сучасного джаз-танцю, що поєднує хореографію джаз-танцю з народним (фольклорним) танцем. Відповідно він надає багато нових можливостей для балетмейстерів у використанні композиційних малюнків, побудов, переходів, танцювальних комбінацій, хореографічної лексики та манери й характеру народного танцю в поєднанні з основними принципами джаз-танцю (імпровізація, поліритмія, поліцентрія та ін.).

Модерн-танець є загальним для представників танцю модерн, незалежно від того, до якої течії він належить і в який період сформував свої естетичні засади. Основні його принципи: відмова від канонів, втілення нових тем та сюжетів оригінальними танцювально-пластичними засобами [5, 50].

Для модернових танцювальних композицій є характерним відмова від фронтальности, центричності композицій, спеціального костюма, гриму, музики, танцювальної техніки, тут сміливо використовуються поза-танцювальні рухи, прийомів хепенінгу, серійної музики, використання джазу, класичної та рок музики [5, 50].

Широко використовується для втілення основної спрямованості патріотичного фестивалю контемпорарі танець (англ. Contemporary Dance – сучасний танець), що сформувалися на основі американського і європейського танцю модерн та танцю постмодерн [5; 7; 11]. У цьому даному випадку танець розглядають як інструмент для розкриття можливостей виконавського апарату танцівника й демонстрації індивідуальної, авторської хореографічної лексики. Творчими прийомами у цьому виступають використання синтезу, актуалізація і розвиток різних технік й танцювальних стилів. Не варто забувати, що для контемпорарі танцю характерна дослідницька спрямованість, що зумовлена

взаємодією танцю з філософією руху й комплексом знань про можливості людського тіла та самої ідеї мистецького твору.

Не менше представлені на фестивалі хореографічні композиції вуличного танцю (англ. street dance), що на сьогоднішній день вже існує як самостійна сценічна форма побутового танцю, яка включає в себе танці різних стилів, напрямків які виникли і виконуються поза спеціалізованих танцювальних залів – на вулиці (диско, хіп-хоп, джаз-фанк, тектонік, брейк-денс тощо) [11, 226–236].

Для вуличних танців характерним є відсутність установлених прописаних правил, визначених рухів та їх поєднання в комбінаціях. На сьогоднішній день вуличні танці активно використовуються в сценічному мистецтві, що вже не рідко для цього вимагає спеціальної підготовки танцівника.

Можливість висвітлення подій, що відбувались в Україні кінця ХХ початку ХХІ століть, на вулиці українських міст, де епіцентром подій ставали саме міські централі вулиці та площі, формує відповідність точності відображення даних подій виражально-зображальними властивостями стріт-танцю у поєднанні молодіжною поп-культурою.

Сучасна хореографія і її сценічне вирішення як синкретичний вид мистецтва не можливе без втілення художнього образу за допомогою сценічного костюму. Костюм у хореографії є одним із найважливіших компонентів оформлення твору для сценічного показу. Саме сценічний костюм який відповідає вимогам як конкретного ідейно-образного змісту, так і специфіки сучасного хореографічного мистецтва. Не рідко використовується побутовий одяг танцівників (наприклад поєднання джинсів в вишиванок, при цьому всі вони різні). На нашу думку такий принцип є некоректним, адже сцена не сприймає неточностей, не доопрацювань сценічного образу. Отже створення сучасного танцювального костюму вимагає володінням сценічного смакуі дотримання загального творчого задуму. Тому при підборі костюму потрібно бути уважним і орієнтуватися точності нюансів, відповідності основної ідеї і теми хореографічного твору, а не тенденцій швидкоплинності моди на побутовий одяг.

Головним є цілісність всіх компонентів сучасного хореографічного твору. Формальність і відсутність змістовності при зовнішніх ефектних засобах не дають мистецького наповнення сучасної хореографії.

Все вище висвітлене, на нашу думку, ще більше утверджує головну тезу, що митці в тому числі і хореографи, повинні сприяти формуванню української свідомості засобами сучасного мистецтва. Сміливо, нестандартно, обмірковано використовувати досягнення культурної спадщини людства експериментувати із виражальними засобами, створювати новий якісний мистецький продукт.

Висновки. Отже, Всеукраїнський дитячо-юнацький фестиваль мистецтв «Сурми звитяги», є особливим мистецьким явищем сучасної культурно-мистецької історії України, що провадить серед дітей, юнацтва та молоді просвітницьку, виховну, національно-патріотичну діяльність на прикладі кращих зразків мистецьких робіт патріотичного спрямування, що показують героїчний шлях національно-визвольної боротьби українського народу ХІХ початку ХХІ століттях, становлення незалежності України. Головним досягненням освітленого фестивалю є вихід на міжнародне мистецьке середовище із залуженням творчих колективів та виконавців із-за кордону, що підтверджує головну ідея фестивалю у прагненні українського народу до самостійності та інтеграції в європейську світову спільноту на рівноправних умовах незалежної держави. У конкурсних програмах учасників фестивалю виникають зразки композиційно-постановочного втілення хореографічної патріотичної теми, що потребують ще осмислення і дослідження митцями та науковцями.

Вже сьогодні можна констатувати той факт, що відображення не простої тематики і в водночас актуальної тематики героїко-патріотичного спрямування, засобами хореографічного мистецтва хореографами-постановниками, танцівниками використовуються новітні технології та форми сучасного танцю, а саме: джаз-танець у його новій і самобутній формі фольк-джаз-танець, що потужно розвивається в українській танцювальній культурі в останні роки. Модерн-танець та його постмодерні форми, більш за все контемпорапрі танець з неповторною властивістю відображати тонкі грані почуттів на перетині стилістики хореографічної лексики, філософських тенденцій, та світоглядно утворюючих поглядів творця і виконавця-танцівника. Назрілим є використання молодіжної танцювальної поп-культури у висвітленні історичних, патріотично-героїчних подій в України, а саме вуличного танцю. Який розвивається у танцювальних напрямках: диско, хіп-хоп, джаз-фанк, брейк-денс та ін. Факт використання молодіжних напрямків танцю, розкриває нові властивості сучасного хореографічного мистецтва у вихованні молоді та висвітленні складної тематики спрямованості фестивалю «Сурми звитяги». Вагомим доробком митців, що представили свої роботи на фестивалі є сміливі творчі експерименти синтезу мистецтв, спорту, аудіо-інсталяцій та перформативних форм.

Література

1. Кузик О. Організація дозвілля в навчальних установах позашкілля, шляхом залучення дітей та юнацтва до аматорських колективів. Зб. матер. Міжнародної науково-практичної конференції та Всеукраїнського семінару з сучасної хореографії. 19–21 жовтня 2012 р. Львів : ЦТДЮГ, 2012. С. 8–13.

2. Степанишин З. У Львові завершився фінальний Всеукраїнський тур фестивалю «Сурми звитяги» / режим доступу: https://zik.ua/news/2018/11/06/u_lvovi_zavershyvsya_finalnyy_vseukrainskyy_tur_festyvalyu_surmy_zvytyagy_1442295

3. Маркевич Л. Мистецтво балетмейстера. Рівне : О. Зень, 2019. 164 с.

4. Рахвіашвілі А., Білаш О. Мистецтво балетмейстера. Київ: КНУКіМ, 2017. 152 с.
5. Шариков Д. «Contemporary dance» у балетмейстерському мистецтві. Київ: КиМУ, 2010. 173 с.
6. Положення про Всеукраїнський дитячо-юнацький фестиваль мистецтв «Сурми звитяги». Львів, 2018. 8 с.
7. Шариков Д. Класифікація сучасної хореографії. Київ: Видавець Карпенко В. М., 2008. 168 с.
8. Сурми звитяги / режим доступу: http://surmy-zvytyahy.in.ua
9. Відлуння «Сурми звитяги» / режим доступу: http://ukrnationalism.com/news/culture/3515-vidlunaly-surmy-zvytiahy-2018.html
10. Плахотнюк О. Хореографічні конкурси – функціонування у віддзеркаленні сучасної танцювальної культури України / Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика : науковий журнал. Дрогобич-Кельце-Каунас-Алмата : Посвіт, 2017. Вип. 2. С. 122–128.
11. Розвиток художньо-естетичного світогляду майбутніх учителів хореографії та основі інтегративного підходу : колективна монографія. за заг. ред. О. Мартиненко. Бердянськ: Видавець Ткачук О. В., 2016. 256 с.

References

1. Kuzyk, O. (2012). Organization of leisure time in educational out-of-school institutions by attracting children and youth to amateur groups. L'viv : TSTDYUH. [in Ukrainian].
2. Stepanyshyn, Z. (2018). The final All-Ukrainian tour of the «Surmy zvytyahy» festival has ended in Lviv / Link: https://zik.ua/news/2018/11/06/u_lvovi_zavershyvsya_finalnyy_vseukrainskyy_tur_festyvalyu_surmy_zvytyagy_1442295. [in Ukrainian].
3. Markevych, L. (2019). The art of ballet master. Rivne : O. Zen'. [in Ukrainian].
4. Rakhviashvili, A., Bilash, O. (2017). The art of ballet master. Kyyiv: KNUKiM. [in Ukrainian].
5. Sharykov, D. (2010). «Contemporary dance» in ballet art. Kyyiv: KyMU. [in Ukrainian].
6. Regulations on the All-Ukrainian Children's and Youth Arts Festival «Surmy zvytyahy» (2018). L'viv.
7. Sharykov, D. (2008). Classification of contemporary choreography. Kyyiv: Publisher Karpenko V. M.
8. Surmy zvytyahy / Link: http://surmy-zvytyahy.in.ua [in Ukrainian].
9. Echo "Surmy zvytyahy" / Link: http://ukrnationalism.com/news/culture/3515-vidlunaly-surmy-zvytiahy-2018.html [in Ukrainian].
10. Plakhotnyuk, O. (2017). Choreographic competitions – the functioning of modern dance culture in Ukraine. Musical Art XXI Century – History, Theory, Practice: collection of scientific papers. Drohobych-Kielce-Kaunas-Almaty: Posvit [in Ukrainian].
11. Development of artistic and aesthetic outlook of future teachers of choreography and the basis of an integrative approach: a collective monograph. (2016). Editor O. Martynenko. Berdyansk: Publisher Tkachuk O. V. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.10.2019 р.
Прийнято до публікації 18.11.2019 р.

УДК 791.63.(477):791.037.7(450.)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196576

Погребняк Галина Петрівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності,
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-8846-4939
galina.pogrebniak@gmail.com

ОБРАЗ АВТОРА В КІНОМИСТЕЦТВІ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ КАРТИНИ СВІТУ
Частина 2. Автор і герой:кінематографічний вимір

Мета статті полягає виявленні специфічних рис образу автора в кінематографі та визначенні наукових орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену авторського кіно. **Методологія** дослідження. В опрацюванні теми були використані методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення. Крім того, було застосовано аналітичний і системний методи у своїй єдності, що необхідно для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми. Принципами проведення дослідження було обрано історичний, системний і комплексний підходи, цілеспрямованість, плановість і наступність знань щодо авторського кінематографа. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що проблема образу автора в кінематографі в контексті світоглядних моделей вперше постала предметом спеціального дослідження; аргументовано зміст поняття « образ автора в кінематографі» як певної специфічної цілісності та єдності взаємопов'язаних елементів; виокремлено режисерів світового й вітчизняного кіно, в творах яких найбільш виразно представлено образ автора; доведено доцільність використання біографічного виміру, а також потенціалу самоаналізу митця у процесі авторської самореалізації; здійснено комплексний аналіз та виявлено специфіку виразних засобів презентації образу автора в різних моделях кінематографічного авторства. **Висновки**. Ознайомлення з матеріалами, викладеними у статті, розширює арсенал знань щодо спе-

© Погребняк Г. П., 2020

цифіки образу автора в кіномистецтві й уможливлює їх використання в навчальних курсах з теорії та історії кіно й режисури.

Ключові слова: авторський кінематограф, образ автора, камео.

***Погребняк Галина Петровна**, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры режиссуры и актерского мастерства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Образ автора в киноискусства как отражение картины мира. Часть 2. Автор и герой: кинематографическое измерение

Цель статьи заключается в выявлении специфических черт образа автора в кинематографе и определении научных ориентиров, способствующих комплексному анализу феномена авторского кино. **Методология** исследования. В разработке темы были использованы методы научного анализа, сравнения, обобщения. Кроме того, были использованы аналитический и системный методы в своем единстве, что необходимо для изучения искусствоведческого аспекта проблемы. Принципами проведения исследования был выбран исторический, системный и комплексный подходы, целеустремленность, плановость и преемственность знаний об авторском кинематографа. **Научная новизна** исследования заключается в том, что проблема образа автора в кинематографе в контексте мировоззренческих моделей впервые предстала как предмет специального исследования; аргументировано содержание понятия «образ автора в кинематографе» как определенной специфической целостности и единства взаимосвязанных элементов; выделены режиссеров мирового и отечественного кино, в произведениях которых наиболее отчетливо представлен образ автора; доказана целесообразность использования биографического измерения, а также потенциала самоанализа художника в процессе авторской самореализации; осуществлен комплексный анализ и выявлена специфика выразительных средств презентации образа автора в различных моделях кинематографического авторства. **Выводы**. Ознакомление с материалами, изложенными в статье, расширяет арсенал знаний о специфике образа автора в киноискусстве и дает возможность использовать их в учебных курсах по теории и истории кино и режиссуры.

Ключевые слова: авторский кинематограф, образ автора, камео.

***Pogrebnyak Galina**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor of the directing and acting Department of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The image of the author in the cinema as a reflection of the picture of the world. Part 2. Author and hero: cinematic dimension

The purpose of the article is to identify specific features of the author's image in cinematography and to identify scientific guidelines that will contribute to a comprehensive analysis of the phenomenon of author's cinema. **Methodology.** In the elaboration of the topic, methods of scientific analysis, comparison, generalization were used. In addition, analytical and systematic methods were used in their unity, which is necessary for studying the art-study aspect of the problem. The principles of the study were the choice of historical, systemic and complex approaches, purposefulness, planning, and continuity of knowledge about the author's cinema. **Scientific novelty** of the article is that the problem of the author's image in a cinema in the context of world-view models was the subject of a special study for the first time; the meaning of the notion "image of the author in cinematography" is substantiated as a certain specific integrity and unity of interrelated elements; the directors of the world and domestic cinema are singled out, in the works of which the image of the author is most clearly represented; the expediency of using the biographical dimension, as well as the potential of self-analysis of the artist in the process of author's self-realization, has been proved; the complex analysis was carried out and the specificity of expressive means of presentation of the author's image in various models of cinematographic authorship was revealed. **Conclusions**. Familiarity with the materials presented in the article expands the arsenal of knowledge about the specific character of the author in the cinema art and makes it possible to use them in training courses on the theory and history of cinema and directing.

Key words: author's cinema, author's image, kameo.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що у контексті розмислів про образ автора в кіномистецтві, цікавим видається той факт, що режисер як автор-оповідач, висвітлюючи певну проблему, спілкується з глядачем від першої особи, як то приміром, Ф. Фелліні, що змушує його «кадр за кадром створювати свою особливу кіномову, приводячи зміст у відповідність із самим собою» [26, 49]. Крім того, режисер може розповідати історію в закадровому тексті «від автора» (презентуючи авторську оцінку подій та допомагаючи глядачеві виявляти істинне значення того, що відбувається на екрані [21, 85]), читаючи його самостійно і тоді «кожний окремий «акт» авторської думки передбачає реакцію глядача у відповідь» [9, 7]. Як автор-наратор своїх фільмів («Любов холодніше за смерть», «Уайті», «Поїздка в Нікласхаузен», «Продавець чотирьох пір року», «Страх з'їдає душу», «Ефффі Бріст Фонтане», « Кулачне право свободи», « Заміжжя Марії Браун») виступає Р. В. Фасбіндер. У кінострічці М. Ромма «Звичайний фашизм» презентовано голос автора за кадром, котрий, на переконання Л. Зайцевої аж ніяк не « розмірковує» хоча увесь лад фільму являє собою роздуми [9, 7]. У фільмі «Молитва за гетьмана Мазепу», де художнику, експериментуючи з формою вдалося піднятися до вершин самовираження, додано закадровий коментар Юрія Іллєнка, який дає пояснення як щодо історичного контексту подій фільму, так і, певною мірою, щодо історії створення та існування власне самого фільму. Цей художній прийом, перетворив автора в одного з персонажів картини [18].

Аналіз досліджень і публікацій. Характеризуючи образ автора в кіно, звернемось до книги І.Бергмана «Картини», в якій режисер і теоретик акцентує увагу на те, що іноді наратор, зважуючись на аналіз та презентацію авторського ставлення до екранних подій та героїв, виражає чи то зображає образ автора через образ ведучого за кадром, доручаючи цю важливу і відповідальну місію (читання

авторського тексту) акторові, голосові дані й манера виконання якого не лише імпонують митцеві, а й стають дієвими і разом з тим тонкими інструментами у налагодженні діалогу із глядачами [5]. У документальному фільмі О. Довженка «Битва за нашу радянську Україну» пафосний авторський текст читає Л. Хмара, в автобіографічній кінострічці А. Тарковського «Дзеркало» – І. Смоктуновський. Бувають й інші випадки поєднання образу автора й героя або ж постановника і виконавця, як той про який згадував у названій роботі І.Бергман. « Віктор Шестрем, – писав режисер вирвав у мене з рук текст, зробив його своїм, вклав свій досвід: власні муки, мізантропію, відчуженість, жорстокість, печаль, страх, самотність, холод, тепло, суворість, нудьгу. Окупувавши мою душу в образі мого батька, він перетворив її в свою власність – не залишивши мені ні крихти! І зробив це з незалежністю і одержимістю великої особистості. Мені не було чого додати, ні єдиного скільки-небудь розумного або ірраціонального пояснення. «Сунична галявина» перестала бути моєю картиною – вона належала В. Шестрему» [5]. У роботі « Камео, або мініатюризація образу» О. Сахалтуєв, звертаючись до питання появи самого автора в кадрі, вказує, що користуючись пластичними перевагами екранної культури, автор-режисер має можливість візуалізувати власний образ за допомогою, згадуваного вище камео, що може використовуватися як суть допоміжний елемент, а може нести велике смислове навантаження, бути концептуальним елементом авторського задуму [25,107]. Прикладів з’яви кінематографічного автора в кадрі в історії кіномистецтва більш ніж достатньо, хоч варто відмітити, що незаперечний і своєрідний зачин такій традиції було покладено А. Гічкоком, що, імовірно, розглядав пластику в кіно як таку «якість, що характеризує художню виразність <…>, котра виявляється у відчутті внутрішньої наповненості, пропорційності, гармонійності, витонченості твору» [7]. Дослідник переконаний, що саме А. Гічкок став «першим у світі, режисером, який влаштував справжнє шоу зі своєї звички обов’язково так чи інакше з’являтися в кожному своєму фільмі починаючи з « Мешканця»: він випробував у цій галузі, здається, все – від банальних з’яв у натовпі до зовсім екзотичних деталей на кшталт силуету на дверях або світлини в газеті» А.Сахалтуєв доводить, що нині камео режисера-автора у фільмі є звичним фактом, адже після А. Гічкока кінематографісти не можуть відмовити собі у задоволенні з’явитись у власному фільмі, що по-суті стає кінематографічним аналогом авторської печатки художника [25,112]. Такою є поява О.Довженка у ролі кочегара в «Сумці дипкур’єра»; Л. Бунюеля в кріхітній ролі людини з лезом в «Андалузькому псі». Режисер і теоретик Р. В. Фассбіндер у статті « Темрява в кінці тонелн» відзначає, що у з’являючись в камео у багатьох своїх кінострічках, найбільш виразною видається йому власна роль відвідувача кінотеатру, котрий у першій сцені кінострічки «Туга Вероніки Фосс» сидить, занурений у перегляд фільму поруч з головною героїнею (тим самим доводячи, що суспільна пам’ять, здатна детально відтворити перед нашими очима епоху, що пішла [24]); Ж.-Л. Годара у низці своїх фільмів, де чи не найяскравішою здається нам зіграна митцем роль режисера, ім’я котрого опиняється у так званих «чорних списках» в «Ім’я Кармен»; Ф. Фелліні у ролі самого себе в «Щоденнику режисера», «Клоунах», «І корабель пливе», «Інтерв’ю» або ж Ю. Іллєнка, приміром, у кінострічці «Молитва за гетьмана Мазепу», де авторський текст майстра органічно пов’язується із його появою в кадрі, а також зйомками «з рук», коли камера постійно приймає участь у по будові мізансцени в якості учасника, а не просто “фіксатора” [18].

Метою статті є виявлення характерних рис образу автора в кіномистецтві, визначення й окреслення наукових підходів та орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену авторського кіно.

Виклад основного матеріалу. Використовуючи камео як унікальну можливість візуалізації образу автора, представники авторського кінематографа іноді запрошують у свої фільми так би мовити колег по цеху, або ж представників старшого покоління, тим самим виявляючи до них особливу пошану. Так на роль режисера у фільмі «Презирство» Ж.-Л. Годар запросив Ф. Ланга, котрий «досягнувши мистецьких вершин у “золоті часи” німецького кіно, створивши фільми, впливи яких залишалися відчутними протягом усієї історії кіно, він зважився на кроки, котрі свідчили не лише про його творчу сміливість, а про непохитну громадянську позицію» [19,87]. Примітно, що навіть, коли сам автор-режисер з’являється у кадрі в камео, одночасно в структурі фільму може існувати персонаж, якому властиві риси й думки самого автора, як приміром, репортер, що виступає своєрідним alter ego Ф.Фелліні у фільмі «І корабель пливе…». Помічено, що образ автора, який визначає ключові підходи в аналізі взаємодії й взаємовпливу кіномистецтва та літератури виступає своєрідним поштовхом для того, щоб, спираючись на філософсько-естетичні дослідження М.Бахтіна, О.Лосєва слід не лише відрізняти, а й певним чином співвідносити спільні й відмінні риси реальної особистості автора-режисера (а отже творця) з рисами безпосередньо створеного митцем образу кінематографічного автора. Саме кіномова як світоглядна цілісність складає підґрунтя особистого стилю автора-режисера, системність якого не в останню чергу базується й на інтелекті художника, його вмінні аналітично мислити, бо ж « образ автора – це образ особливого типу, відмінний від інших образів твору, але це образ і він має свого автора, який створив його» [3, 287]. У практиці світового кіно й авторського, зокрема, існують приклади, коли режисерові випадає нагода створювати кінострічки на ніби то чужому йому національному й ментальному матеріалі, в іншій країні, мовленнєвому середовищі, зважаючи на те, що національний образ світу формується із цілісності національного життя. Таким, приміром, постає наповнений індивідуально-авторською мовою фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків», створений режисером

(світогляд котрого потужно визрів на ґрунті національних традицій) з глибоким усвідомленням того факту, що картина світу певної нації, звичайно, формується за допомогою культурного спадку предків [27,296], а відображуваний світ є досить вдалою спробою відтворити стан душі і розуму людини, якій вдалось доторкнутись до живлющого духовного джерела карпатської природи і життя гуцулів із невмирущими традиціями [14, 105].

Показово, що М.Антоніоні, якому властива «споглядальна манера» [20,189], досліджуючи «інтернальний світ індивіда», зазираючи у внутрішній світ людини, вивчаючи думки і почуття, що супроводжують і керують нею, піднімав у власній творчості питання « не стільки автохтонно італійські, скільки такі, що стосуються загальносвітового простору» [15,78], створив за межами Батьківщини. Адже «розвиток кіномистецтва відбувається паралельно в різних країнах і не замикається в тому, що прийнято називати «національною специфікою» [4,41].То ж митець робив відчайдушні спроби проникати в пекучі процеси життя, відмовляючись від багатьох стильових, естетичних і філософських позицій, котрі були характерними для його творчості італійського періоду [2,26]. Однак з прикрістю можна констатувати, що часом епатажні кінематографічні пошуки (зокрема у фільмах 1960-х рр. «Блоу-ап» – за оповіданням Х. Кортасара «Слина диявола», що являє собою абсурдний світ навиворіт, в якому все не є тим, чим здається, речі й ідеї нестійкі та легко трансформуються в свої протилежності [10,152], чи то «Забрійски Пойнт»). У дещо протилежному ключі, слід розмірковувати й про унікальність авторської особистості Отара Іоселіані, що для світової кіногромадськості водночас постає як філософ, живописець, музикант, психолог, котрий чітко усвідомлює той факт, що картина світу інтерпретується як безпосереднє відображення психології народу [27,293]. Адже досягнути успіху у двох абсолютно несхожих за рівнем національної культури країнах вдавалось небагатьом кінематографістам. Слушним щодо поняття «національна режисура», є на наш погляд цитування думки відомого театрального режисера Е. Митницького, адже екранні мистецтва все активніше проникають в сценічний простір, їх синтетична природа й, передовсім, техногенність дає можливість режисерам не лише насичувати сценічні постановки новими виражальними засобами, а й суттєво здешевлювати виробництво мистецького продукту [23,3]. Отож, вказаний митець сприймає поняття «національна режисура» як « свідчення фахової обмеженості режисера, гадаючи, що йдеться про його психологічну, географічну, естетичну неспроможність вийти за межі звичайного соціально-історичного менталітету» [17,19].

Примітно, що авторський кіносвіт О. Іоселіані – це своєрідна колекція колоритних, іноді гротескових, а то й мерзенних представників людського роду, за мирською суєтою котрих митець спостерігає з неприхованою іронією, що «примушує піднесене перетворюватися в низьке, низьке – у піднесене» [12, 103]. Досліджуючи авторський кінематограф Отара Іоселіані, Ю. Богомолов зокрема відзначав: «Персонажі його кінострічок не знаходяться в полоні у часу, вони скоріш у нього в гостях. Адже у режисера, як і у його персонажів своєрідні стосунки з Вічністю. Оскільки на переконання самого майстра людина приходить у цей світ з великими надіями, але невдовзі розуміє помилковість своїх сподівань. Звідси одночасна ніжність і презирство до світу» [6, 8]. Примітно, що активно творячи й розвиваючи авторську кіномову О.Іоселіані не вважає літературу «наріжним каменем» кінематографа, на яку він спирається у побудові й розгортанні у часі і просторі фабули, сюжету, дії. «Кінематограф, – на думку О. Іоселіані, тому й названий десятою музою, бо є особливим мистецтвом, мову високохудожніх творів котрого неможливо відтворити вербально без втрат. Будь-який словесний переклад кінотексту буде немічною спробою інтерпретації того, що виражено на екрані. Однак, існує кінематографічна мова більш мізансценічного порядку. До мізансцени, зазвичай вдавався, Чаплін. В його фільмах дія виражається мовою мізансцени» [13, 43 – 46.]. У своїх фільмах-притчах О.Іоселіані прагне позбавити кінематограф від згубної для його естетики залежності таких літературних прийомів як: хитромудре, розгалужене сюжетотворення, кульмінаційні сплески, інтригуючи розв'язки і т. ін. «Художники, в яких сила наочного уявлення поєднується з тяжінням до глибокої філософічності, – писав І. Дзюба, – охоче зверталися до теми притчі, форми притчі, мотивів притчі» [8,3]. Отож, використання режисером притчевої структури кінотвору було для нього закономірним і природним. Навколишній світ О. Іоселіані – з притаманною йому сумною авторською іронією – розглядає й часом інтуїтивно відтворює кінозасобами крізь магічну призму поета і філософа. Щоправда з властивою йому тонкою іронією митець може доручити роль філософа…навіть екзотичному птахові марабу (як у кінострічці «Істина у вині»), що вільно блукає розкішним аристократичним особняком і ніби дивується тій суєті, в якій змушені жити люди. Проте фактично кожний фільм майстра – це поетична мрія про світ, очищений від скверни сучасного цивілізованого суспільства, представлений як зіткана з тонкої кінематографічної тканини притча, забарвлена вишуканим гумором. Авторський кінематограф режисера поліфонічний – в ньому з гірким розумінням здається відображено усю повноту буття й водночас його безумство, абсурдність, що можна тільки констатувати, а не засуджувати. Подальші розмисли щодо образу автора в кіно наводять нас на думку, що кінематографічному автору (на відміну від літературного) не довелося болісно переживати момент перетворення «із усезнаючого спостерігача на свідка та учасника подій» [11,121]. При цьому режисер-автор, світосприйняття якого "матеріалізується" у площині кадру, може перебирати на себе й функцію автора-оповідача – особи, що стоїть за фільмом і від якої ведеться оповідь. Фільмовий автор-оповідач не може бути сторонньою особою у своєму творінні, його не завжди слід ототожнювати з відтворенням власної постаті в кінострічці як і ліричного героя, в ролі яко-

го в кіно також може виступати кіноавтор. Так у кінострічці «Червона пустеля», що торкається екзистеціальної проблематики втрати сенсу життя «постає трагічна опозиція екзистенціалізму: я та інший, а режисер М.Антоніоні разом актрисою М.Вітті презентують образ жінки, що поступово втрачає зв'язок з дійсністю й тривожно занурюється у нестерпну самотність [10,151]. При цьому режисер-автор «дивиться на світ очима своєї невротичної героїні, переживаючи події через її «погляд» (цього разу це виходить за рамки чисто клінічного випадку: оскільки вже була здійснена спроба самогубства). За допомогою цього стилістичного прийому Антоніоні вивільнив свій більш реальний механізм свідомості: він нарешті зміг показати світ так, як він його бачить на власні очі, замінивши для цього бачення світу невротичкою на своє власне, естетське бачення: заміна блоків була виправдана можливістю аналогій між цими двома точками зору» [22, 11]. Сам М. Антоніоні, фільми якого вирізнялись вишуканою композицією кадру, вважаючи героїв власних кінострічок «окулярами, крізь котрі автор дивиться на реальність» [1,175] був переконаний: « Ми є персонажами своїх власних фільмів настільки, наскільки віримо в те, що знімаємо. Але між нами і нашими персонажами завжди стоїть фільм, тобто уповні конкретний, певний і очевидний факт, якась духовна і фізична дія, котра недвозначно свідчить про те, що ми – це ми, яка звільняє нас від абстракцій і не дає нам відірватись від землі» [1,119]. Іншу думку розвиває І. Бєлєнькій, вважаючи, що автор-режисер, стрічки якого «являють собою низку подій, котрі уособлюють рух життя, безглуздий і хаотичний» [10,153] не ставив завдань «зрозуміти своїх героїв, його завдання протилежне – показати неможливість зрозуміти їх. Тому в його фільмах оточуючий світ, населений наче б то тими ж людьми, що і реальний, виявляється таким несхожим на реальність, що складається враження, наче то дія відбувається на іншій планеті» [7,41].

Розмірковуючи про нехай умовну присутність автора у кадрі, можемо, приміром, вказати, що у кінострічці «Тіні забутих предків» С.Параджанова не лише «відчувається присутність камери, але й тієї людини, яка саме так бачить світ крізь камеру. Здається, ця людина-спостерігач є присутньою безпосередньо в сюжеті, і ми бачимо все це її очима. Також видно, що все, що ми бачимо, вже ретельно переосмислено режисером» [28, 48]. Разом з тим у фільмах Ю. Іллєнка ми можемо спостерігати постійну присутність і дієвість невидимого, але такого відчутного героя, що є гіпотетичним втіленням авторської позиції. Вказаний герой виступає невід'ємною приналежністю авторської форми митця, а по суті образом автора і тією невидимою «ниттю», що поєднує кіноформу зі змістом. Режисер-автор у своїх стрічках – не сторонній спостерігач, а латентний персонаж, який представляє «четвертий надсюжетний вимір» (що найбільш цікаво спостерігати в картині «Лебедине озеро. Зона»). Умовний невидимий «герой» виникає в ключових епізодах вказаної стрічки, зокрема, таких: побачення у дірявому символі соціалізму Людини і Жінки – Хлопець, що заважає цій зустрічі – і невідступно присутній «четвертий персонаж»; Людина – Військовий – Служниця моргу – і прискіпливий виважений погляд «четвертої діючої особи» – образу автора-режисера; Людина за ґратами, що обірвала своє життя – задоволені прогулянкою В'язні – охоронець – і знову умовний герой – а отже автор, що на думку шведського кінокритика Гуннара Бергдала, виявляє схильність до християнського символізму – зокрема у фінальних кадрах своєрідного "розп'яття" головного героя на табірному дроті… коли в'язні виглядають як людські істоти, але такими вже не є [28,32] Отож, невидимий умовний герой у фільмі «Лебедине озеро. Зона» представляє «неухильний хід авторської думки, скріплює непросту конструкцію твору, дає можливість глибше зрозуміти його, зокрема, складний баланс реальності і вигадки, документа і фантазії» [29,16]. Четвертий персонаж « бачить», « відчуває» глядач, хоч не завжди з ним згоден. «Я переконаний, що режисер повинен нав'язувати глядачеві свій погляд інакше і бути не може. Щоб поставити проблему, треба поставити її руба» [16,37], – стверджуватиме Ю. Іллєнко.

Висновки. Підводячи підсумок нашим розмислам, відзначимо, що тривалий час важливою, проте недостатньо дослідженою, на наш погляд, залишається роль режисера-автора в розвитку як національної, так і світової кінематографічної культури. Цю роль слід розглядати крізь призму несподіваних й водночас невтомних авторських пошуків (або переосмислень) і знахідок в галузі нових, ще не освоєних (чи то малоосвоєних) кіномистецтвом зображально-виражальних засобів, що стають плідним підґрунтям для розширення постановником вже існуючих меж і можливостей кінематографічної мови. Означена роль автора визначається, крім того, й оригінальністю та своєрідністю творчої манери, стилю самовираження, позначеного потужною суб'єктивацією творчості в якій з особливою силою проглядає «концепція життєвого світу художнього твору» [11, 127]. Таким чином, вивчення образу автора в кіно потребує активного використання міждисциплінарних підходів, які дозволять уточнити й доповнити сутнісне розуміння авторства в кіномистецтві.

Література

1. Антониани об Антониани. Пер. с ит./ Вступ. ст. Баскакова В.Е.; коммент. Бобровой О.Б. Москва: Радуга,1986. 399 с.
2. Баскаков В. Путь исканий. Антониани об Антониани. Пер. с ит. / Вступ. ст. Баскакова В.Е.; коммент. Бобровой О.Б. Москва: Радуга,1986. 399 с.
3. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. С.7–180. URL: http: //museum. philosophy.pu.ru/books/ (дата звернення 19.02.2018).
4. Беленький И. В сторону кино. Франсуа Трюффо / Сост. И.Беленький. Москва: Искусство, 1985. 264 с.

5. Бергман И. Картины / Перев. со швед. А. Афиногеновой. Москва: Музей кино, Alexandra, 1997. 439 с. URL : http://lib.ru/CINEMA/kinolit/BERGMAN/bergman.txt (дата звернення 16.03. 2018).

6. Богомолов Ю. В кадре – Иоселиани. Известия.1996.20 октября. С.7.

7. Большой словарь иностранных слов. Москва: ИДДК.2007. URL: http: // www. megaslov.ru/map/pl(дата звернення 14.06.2018).

8. Дзюба І. Відкриття чи закриття «школи»? Культура і життя. 1989. №13. 26 березня. С.3 – 4.

9. Зайцева Л.А. Авторский фильм – замысел. Вопросы теории и истории кино: сб. науч. трудов. Москва,1978. С. 3 –25.

10. Золоєва Д. Естетика абсурду як частина екзистенціального кіносвіту Мікеланджело Антоніоні. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наук. праць. 2013. С.147 – 153.

11. Зубрицька М. А тепер куди? – Одіссея сучасних літературних теорій. Вісник Львівського Університету. 2004. Вип.33. Ч.1. С.121–128.

12. Жукова Н.А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики: [Монографія]. Київ: Вид. ПАРАПАН, 2010. 244с.

13. Иенсен Т. Отар Иоселиани. Сочинение фильма. Искусство кино. 2001. №12. С.43 – 46.

14. Коваль Д. Візитна картка українського кіно. Світова кінокласика. Київ: Вид. дім «КМ Академія». 2004. 158 с.

15. Кульчицька Р. Творчість Мікеланджело Антоніоні. Світова кінокласика: зб.статей. Київ: Видавничий дім «КМ Academia», 2000. 140 с.

16. Лемешева Л. Украинское кино: проблемы одного поколения. Москва: ВБПК, 1987. 140с.

17. Митницький Е. Ми живемо, доки любимо! Київ: Видавничий будинок «Максимум», 1998. 252 с.

18. Молитва за гетьмана Мазепу. URL: http://holos.fm/page/molitva-za-getmana-mazepu (дата звернення 23.04.2019).

19. Мусієнко О. Антоніані. Шкіц до портрета сучасної цивілізації. Мистецтво екрана. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С.184 – 200.

20. Мусієнко О. Фріц Ланг: символіка архітектури. Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого: зб. ст. Київ, 2017. Вип.20. С.87 – 97.

21. Пайкова Л. Стратегия успеха. Москва: ВТПО "Киноцентр", 1988. 152с.

22. Пазолини П.П. Поэтическое кино. Строение фильма. Отв.ред. К.Разлогов. Москва, 1984. С.45-67. Перевод с книги: Pasolini P.P. Il cinema di poesia. In: "Uccelaci e Uccelini", un film di P.P. Pasolini. Milano, 1966, p. 7 – 31.

23. Погребняк Г.П. Кіно, телебачення і радіо в сценічному мистецтві: підручник. Київ, НАКККіМ, 2017. 392с.

24. Райнер Вернер Фассбиндер: тьма в конце тоннеля**.** URL http:// kinote. info/articles/807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelya (дата звернення 08.04.2019).

25. Сахалтуєв О. Камео, або мініатюризація образу. Мистецтво екрана. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. С. 184 – 200.

26. Федерико Феллини: сборник статей. Москва:Искусство,1968. 286 с.

27. Юдко Л. В. Мовна та концептуальна картини світу як відображення свідомості нації. Studia Linguistica. 2011. Вип. 5. С.292 – 298.

28. Українське кіно: єврофомат. Хроніка громадських обговорень 1996 – 2003 років. Кіносоціологія. Київ:Альтпрес,2003.528 с.

29. Carrol Kathleen. Soviet «Swan» fliers the coop. Daily News. 1991. September,4. P.16.

References

1. Antoniani about Antoniani. Trans. with It. (1986). Entry Baskakova V.E.; commentary. Bobrova O.B. Moscow: Raduha [in Russian].

2. Baskakov, V. (1986). The path of quest. Antoniani about Antoniani. Trans. with It. Entry Baskakova V.E.; commentary. Bobrova O.B. Moscow: Raduha [in Russian].

3. Bakhtyn, M.M. (1979). Author and hero in aesthetic activity. Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Iskusstvo, 7–180. URL: http: //museum. philosophy. pu.ru/books/ [in Russian].

4. Belenkii, I.V. (1985). Towards the cinema. Francois Truffaut. Y. Belenkyi (Ed.). Moscow: Iskusstvo [in Russian].

5. Berhman, I. (1997). Pictures. (A. Afynohenova, Trans.). Moscow: Muzei kyno, Alexandra, URL: http://lib.ru/CINEMA/kinolit/BERGMAN/bergman.txt.[in Russian].

6. Bohomolov, Yu. (1996). In the frame – Ioseliani. Izvestiia, October, 7. [in Russian].

7. A large dictionary of foreign words. (2007). Moscow: IDDK.: URL :http:// www. megaslov.ru/map/pl. [in Russian].

8. Dziuba, I. (1989) Opening or closing of the "school"? Culture and life, 13. 26 of March, 3 – 4 [in Ukrainian].

9. Zaitseva, L.A. (1978). The author's film is a concept. Questions of cinema theory and history. Moscow. 3 – 25 [in Russian].

10. Zoloieva, D. (2013). Aesthetics of the absurd as part of the existential cinema of Michelangelo Antonio. Scientific Bulletin of IK Karpenko-Kary National University of Theater, Cinema and Television: Collection of scientific works. Issue.13, 147 – 153 [in Ukrainian].

11. Zubrytska, M. (2004). And now where? - The Odyssey of Contemporary Literary Theories.: Visnyk of the University of Lviv, issue 3, 121–128 [in Ukrainian].

12. Zhukova, N.A. (2010). Elitism as a component of cultural formation: the experience of non-classical aesthetics: [Monograph]. Kyiv.: Vyd. PARAPAN [in Ukrainian].

13. Yensen, T. (2001).Otar Ioseliani. The composition of the film. The art of cinema, 12, 43 – 46 [in Russian].

14. Koval, D. (2004). Business card of Ukrainian cinema. World Classics. Kyiv: Vyd. dim «KM Akademiia» [in Ukrainian].
15. Kulchytska, R. (2000). Creativity by Michelangelo Antonio. World Classics. Kyiv: Vydavnychyi dim «KM Academia» [in Ukrainian].
16. Lemesheva, L. (1987). Ukrainian cinema: problems of one generation. Moscow: VBPK [in Russian].
17. Mytnytskyi, E. (1998). We live as long as we love! Kyiv: vydavnychyi budynok «Maksymum» [in Ukrainian].
18. Prayer for Hetman Mazepa. URL: http://holos.fm/page/molitva-za-getmana-mazepu [in Ukrainian].
19. Musiienko, O. (2001). Skits to portrait of modern civilization. Screen art. Vinnytsia: HLOBUS-PRES, 184 – 200 [in Ukrainian].
20. Musiienko, O. (2017). Frits Lanh: Symbolism of Architecture. Kyiv: Naukovyi visnyk Karpenko-Karyi KNUTKit, 20, 87 – 97 [in Ukrainian].
21. Paikova, L. (1988). Strategy for success. Moscow:VTPO "Kynotsentr" [in Russian].
22. Pazolini, P.P. (1984). Poetic movie. The structure of the film. K. Razlohov (Ed.). Moscow, pp. 45-67. Translation from the book: Pasolini P.P. (1966). II cinema di poesia. In: "Uccelaci e Uccelini", un film di P.P. Pasolini. Milano. Pp. 7 - 31 [in Italiia].
23. Pohrebniak, H.P. (2017). Cinema, television and radio in the performing arts. Kyiv, NAKKKiM [in Ukrainian].
24. Rainer Werner Fassbinder: darkness at the end of the tunnel. URL :http://kinote. info/ articles /807-rayner-verner-fassbinder-tma-v-kontse-tonnelya.
25. Sakhaltuiev, O. (2001). Kameo, or miniaturization of the image. Screen art. Vinnytsia: HLOBUS-PRES, pp.184 – 200 [in Ukrainian].
26. Federiko Fellini: a collection of articles. (1968). Moscow: Yskusstvo [in Russian].
27. Iudko, L. V. (2011). The linguistic and conceptual picture of the world as a reflection of the consciousness of the nation. Studio Linguistica, issue 5, 292 – 298 [in Ukrainian].
28. Ukrainian cinema: yevroformat. Chronicle of Public Discussions 1996-2003. Film Sociology. (2003). Kyiv: Altpres [in Ukrainian].
29. Carrol Kathleen. (1991). Soviet «Swan» fliers the coop. Daily News. 1991. September, 4, p. 16. [in USA].

Стаття надійшла до редакції 11.11.2019 р.
Прийнято до публікації 12.12.2019 р.

УДК 7.01:747: 069.4(477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.19657

Северин Віктор Дмитрович
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри «Дизайн середовища»
Харківської державної академії
дизайну і мистецтв
ORCID 0000-0003-0049-0815
severiny84@gmail.com
Северин Надія Василівна
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри гуманітарних наук
Національного технічного університету
«Харківський політехнічний інститут»
ORCID 0000-0002-4802-1738
severiny84@gmail.com
Проценко Ольга Петрівна
доктор філософських наук, професор,
професор кафедри соціально-гуманітарних
дисциплін Харківського національного
університету будівництва та архітектури
ORCID 0000-0002-4639-8961

ДИЗАЙН ВИСТАВКОВИХ ЕКСПОЗИЦІЙ У СУЧАСНІЙ ПРОЕКТНО-ХУДОЖНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Мета роботи. Дослідження пов’язане з визначенням основних складових виставкового дизайну та новітніх технологій, які використовуються у організації виставкових просторів. Метою даної роботи є з’ясування ролі дизайну виставкових експозицій у проектно-художній діяльності. **Методологія.** Для дослідження концепту «виставковий дизайн» було використано загальнонаукові методи: аналіз і синтез, індукцію і дедукцію, опис. Метод системно-функціонального аналізу допоміг дослідити дане явище у взаємозв’язку з іншими галузями дизайну: архітектурою, дизайном інтер’єрів, графічним дизайном, середовищним дизайном. Міждисциплінарний та компаративний підходи спонукали до об’єднання різних концепцій для визначення місця виставкового дизайну в інформаційно-комунікативному просторі сучасного суспільства. Провідними для дослідження виставкового дизайну

© Северин В. Д., 2020
© Северин Н. В., 2020
© Проценко О. П., 2020

стали герменевтичний та феноменологічний методи. **Наукова новизна.** Вперше здійснено ґрунтовне дослідження концепту «виставковий дизайн» та з'ясовано його роль і функції у сучасному суспільстві. Наведені приклади показують, що виставкова експозиція візуалізує і демонструє економічні та культурні досягнення однієї чи кількох країн. **Висновки.** Реалізація міждисциплінарного підходу до створення проекту виставки дає можливість передавати інформацію на декількох рівнях. Виставковий дизайн є синтезом усіх видів дизайну – архітектурного, середовищного, промислового, ландшафтного, графічного. Завдяки дизайну виставка інтегрується у дизайн інтер'єрів та архітектуру оточуючого середовища, стає способом просування товарів народного споживання і художніх творів.

Ключові слова: експозиція, виставковий дизайн, предметно-просторове середовище, культуркомунікативний простір.

Северин Виктор Дмитриевич, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Дизайн среды» Харьковской государственной академии дизайна и искусств;* ***Северин Надежда Васильевна,*** *кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры гуманитарных наук Национального технического университета «Харьковский политехнический институт»;* ***Проценко Ольга Петровна,*** *доктор философских наук, профессор, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин Харьковского национального университета строительства и архитектуры*

Дизайн выставочных экспозиций в современной проектно-художественной деятельности

Цель работы. Исследование связано с изучением основных составляющих выставочного дизайна и инновационных технологий, которые используются в организации выставочных пространств. Цель данной работы − определение роли дизайна выставочных экспозиций в современной проектно-художественной деятельности. **Методология.** Для исследования концепта «выставочный дизайн» было использовано общенаучные методы: анализ и синтез, индукцию и дедукцию, описание. Метод системно-функционального анализа помог исследовать данное явление в его взаимосвязи с другими отраслями дизайна: архитектурой, дизайном интерьеров, графическим дизайном, средовым дизайном. Междисциплинарный и компаративный подходы побудили к объединению разных концепций для выявления места выставочного дизайна в информационно-коммуникативном пространстве современного общества. Ведущими для исследования выставочного дизайна стали герменевтический и феноменологический методы. **Научная новизна** работы состоит в обстоятельном исследовании концепта «выставочный дизайн», выяснении его роли и функций в современном обществе. Приведённые примеры показывают, что выставочная экспозиция визуализирует и демонстрирует экономические и культурные достижения одной или нескольких стран. **Выводы.** Реализация междисциплинарного подхода к созданию проекта выставки дает возможность передавать информацию на нескольких уровнях. Выставочный дизайн соединяет все виды дизайна – архитектурный, средовой, промышленный, ландшафтный, графический. Благодаря дизайну выставка интегрируется в дизайн интерьеров и архитектуру окружающей среды, становится способом продвижения товаров народного потребления и художественных произведений.

Ключевые слова: экспозиция, выставочный дизайн, предметно-пространственная среда, культуркоммуникативное пространство.

Severyn Viktor*, Ph.D. of Art history, Associate Professor of Kharkiv State Academy of Design and Arts;* ***Severyn Nadiia,*** *Ph.D. in Philosophy, Associate Professor, Associate Professor of the Chair of Humanities of National Technical University "Kharkiv Polytechnic Institute",* ***Protsenko Olga,*** *Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Kharkiv National University of Civil Engineering and Architecture*

Design of exhibition expositions in modern design and art activities

Purpose of Article. The research is related to the study of the main components of the exhibition design and innovative technologies that are used in the organization of exhibition spaces. The purpose of this work is to determine the role of the design of exhibits in modern design and artistic activities. **Methodology.** Common scientific methods, namely analysis, and synthesis, induction and deduction, description, are used to study the exhibition design. The method of system-functional analysis helped to investigate this phenomenon in interconnection with other areas of design: architecture, interior design, graphic design, and environmental design. Interdisciplinary and comparative approaches have led to the unification of various concepts to identify the role of exhibition design in modern information and communicative space, namely art studies and aesthetics, social philosophy, and semiotics. Hermeneutical and phenomenological methods are basic for the research of exhibition design. Interdisciplinary and comparative approaches have led to the integration of different concepts to determine the place of exhibition design in the informational and communicative space of modern society. Hermeneutical and phenomenological methods became the leading examples of the exhibition design. The **scientific novelty** of the work consists of thorough research of the concept of "exhibition design" and clarification of its role and functions in modern society. The examples presented show that the exhibition exposition visualizes and demonstrates the economic and cultural achievements of one or more countries. **Conclusions**. The implementation of the interdisciplinary approach to the design of the exhibition gives the opportunity to transmit information at several levels. Exhibition design is a synthesis of all kinds of design - architectural, environmental, industrial, landscape, graphic. Thanks to the design, the exhibition integrates into the design of interiors and the architecture of the environment, and it becomes a way of promoting consumer goods and artistic works.

Key words: exhibition, exhibition design, object-spatial environment, cultural and communicative space, information and communicative sphere.

У сучасних умовах інтеграції України у світовий культурний простір та розвитку національної культури виставкова діяльність стає важливим способом просування товарів, послуг та культурних досягнень країни на вітчизняний і світовий ринок. Виставка як самостійний феномен проектно-художньої культури завжди пов'язана з матеріальними та духовними надбаннями людства, політичними, економічними, соціальними і науково-технічними напрямками його практичної діяльності. Вона

виконує важливу роль – демонстрування накопичених досягненнь у різних соціально-культурних сферах. Сучасний виставковий дизайн є не тільки активним провідним каналом товарів та послуг на ринок, але й одним із основних видів просування нових технологій, науково-технічних досягнень. Виставка стає місцем спілкування людей, які мають спільні професійні інтереси та мету – залучити до процесу комунікації якнайбільшу аудиторію глядачів та споживачів представлених цінностей. На сучасному етапі виставка здатна значно розширювати інформаційне поле завдяки проведенню у своєму виставковому просторі конференцій, конгресів, конкурсів.

Актуальність теми дослідження. Візуалізація смислових навантажень культури пронизує в суспільстві споживання майже усі види та форми людської діяльності, у тому числі і виставкової. Дослідники зазначають, що на певному етапі свого існування люди почали використовувати предмети та оточуюче середовище як інструмент для задоволення інстинктивного імпульсу відкривати, підкреслювати, обожествляти, продавати й інтерпретувати елементи власного досвіду [6]. Таке комунікаційне середовище і було запропоновано розглядати як творчу сферу, яка набувала все більшого визнання, − виставковий дизайн. Цей термін означає передачу інформації через середовище, що оточує людину. Такий підхід створює можливість співпрацювати в якості дизайнерів різних фахівців – архітекторів, працівників музеїв, промислових дизайнерів або істориків, чия спільна робота створює незвичайне поле діяльності. Виставковий дизайн є процесом, що об'єднує різні сфери. Звідси, найбільш точним визначенням виставкового дизайну в сучасній літературі вважається наступне: «Виставковий дизайн визначається як інтегративний процес, який у різній мірі поєднує в собі архітектуру, дизайн інтер'єрів, графічний дизайн оточуючого людину середовища, друковану графіку, електронні та цифрові медіа, світло, звук, інтерактивні механізми та інші галузі дизайну» [6, 8]. У виставковому дизайні важливого значення набуває оточуюче середовище, яке відіграє головну роль у передачі й інтерпретації інформації, залученні аудиторії та посиленні інтенсивності сприйняття і розуміння змісту експозиції. Таким чином, виставковий дизайн виконує комунікативну функцію у житті суспільства, за допомогою особливої мови дає можливість людям пізнати оточуючий світ і самих себе, стає засобом досягнення своїх прагматичних цілей. З огляду на те, що останнім часом вплив виставкового дизайну у сфері мистецтва, дизайну і комунікації помітно зріс, вважаємо дослідження даного явища актуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню виставкового дизайну як у зарубіжному, так і у вітчизняному мистецтвознавстві приділялася недостатня увага. Деякі автори досліджували архітектурно-художнє рішення експозицій музею чи виставки, однак термін «виставковий дизайн» був мало вживаний. У контексті теми слід зазначити праці зарубіжних дослідників щодо визначення концепту виставкового дизайну, з'ясування його місця, ролі, часу зародження та основних тенденцій. Робота американських дизайнерів Я. Лоренца, Л. Сколніка і К. Бергера [6] присвячена історії, актуальним проблемам і процесу сучасного виставкового дизайну.

У вітчизняному полі гуманітарного знання окреслені проблеми теж викликають інтерес широкого кола фахівців. Зазначимо деякі особливо цікаві підходи Герчанівської П.Е. щодо відображення ментальності та народної культури в художньо-образній системі [3] та Оленіної О.Ю. щодо специфіки мистецтва в сучасному культуркомунікативному просторі [8]. Особливого значення в наш час набувають більш конкретні науково-теоретичні розробки стосовно дизайну предметно-просторового середовища Даниленка В.Я., Бойчука О.В., Свірка В.О., Коваль Л.М., Бондаренка Б.К. та ін., які зробили цінний внесок у розвиток сфери дизайну завдяки дослідженню ролі інноваційних технологій в організації сучасного предметно-просторового середовища. Праця Даниленка В.Я. [4] присвячена розвитку дизайну, дизайнерської професії та освіти, у якій дизайн досліджується у взаємозв'язку з образотворчим мистецтвом, рекламою, архітектурою, кінематографією, музикою тощо. Книга групи авторів «Дизайнерська діяльність: стан і перспективи» [9] презентує досвід провідних країн світу із застосування досягнень дизайну та ергодизайну у підвищенні конкурентоздатності національних економік, який трактується як необхідна передумова розвитку вітчизняного дизайну. Праця Л.М. Коваль з'ясовує принципи формування дизайну предметно-просторового середовища засобами LED-технологій [5].

Слід відзначити роботи сучасних українських дослідників: дисертацію Б.К. Бондаренка «Дизайн предметно-просторового середовища автоцентрів як носіїв ідентичності корпоративних брендів» [1] та дисертаційну роботу Н.С. Брижаченко «Інтерактивність як чинник формування дизайну сучасного громадського інтер'єру» [2], у яких висвітлені окремі питання щодо ролі інноваційних технологій у організації сучасного предметно-просторового середовища. Такий стан розробленості проблеми виставкового дизайну спонукає нас ґрунтовно дослідити виставковий дизайн.

Мета дослідження − з'ясування ролі дизайну виставкових експозицій у сучасній проектно-художній діяльності.

Виклад основного матеріалу. Історичні зміни в усіх сферах життя XXI ст. поставили перед виставковими комплексами нові завдання, спрямовані на залучення сучасного відвідувача. Тому виставкові експозиції відрізняються метою, змістом, часом існування, демонстрацією продукції, функціями приміщення, що разом з маркетинговими дослідженнями спрямовані на задоволення потреб споживача. Характерною ознакою експозицій є визначена тема, конкретний зміст, глибоке образне рішення, поглиблена розробка всіх частин експозиції, можливість створення абсолютно нового простору, спирання на текст, артефакти та архівні зображення. На думку вчених, експозиція є «прямою інфор-

маційною системою, побудованою за законами мистецтва, працюючою як система мистецтва і дизайну для передачі максимально різноманітної інформації, яку вона здатна формувати самостійно притаманними лише їй засобами вираження» [7, 43]. Якщо експозиції минулих років за характером своїх побудов тяжіли до статичного типу, то останні роки привнесли на виставку динаміку, що виразилася не лише в залученні сучасних технічних засобів, а й у динамізмі авторської інтерпретації експозиційної теми. Головною рисою художнього рішення експозиції стає принцип організації простору за допомогою творчих розробок нових елементів оригінального конструктивного рішення, де відвідувач стає активним учасником експозиції. В основу експозиційного дискурсу втілюється принцип орієнтування на художньо-естетичний вплив на відвідувача, де головну роль відіграє експозиційний образ, який будується на основі наявних предметів-оригіналів з використанням художньо-експозиційних, технічних засобів та новітніх технологій. Створена таким чином експозиція дозволяє передати значиму і ціннісну для суспільства інформацію та виконує культуротворчу місію у сучасному суспільстві. Якщо в експозиції використовуються аудіовізуальні програми, інтерактивні мультимедійні пристрої, то вона стає також засобом встановлення комунікації з молоддю, дітьми, для яких комп'ютерні технології є невід'ємною частиною життя.

Різноманітні підходи у вітчизняній експозиційній творчості та в зарубіжній практиці різняться тенденціями як за цілями, так і за соціально-культурною направленістю. Виставкові експозиції розвинених зарубіжних країн мають досконалу технічну базу, сучасні технології і матеріали, а також достатнє економічне забезпечення і субсидування, що дає можливість прогресивно розвиватися, мати високий рівень дизайнерських розробок, який забезпечує комплексний підхід з естетичними, технічними, функціональними властивостями до рішення експозиції.

У вітчизняній експозиційній практиці також велика увага приділена розвитку і реалізації новітніх технологій, впровадженню нових матеріалів та обладнання. Найбільш активно розвивається дизайн експозиційного обладнання та освітлення, активізуються пошуки концептуалізації експозицій, їх більшої інформативності та яскравої видовищності, індивідуальності авторського творчого вирішення.

Сьогоденню притаманна побудова цілісного гармонійного експозиційного ансамблю на основі провідної ролі експоната, в єдності й за участю всіх компонентів експозиції, що в цілому створює емоційно-образне середовище. Експозиції формуються на основі змістовного наукового, концептуального і сценарного контексту з урахуванням специфіки предмета, що експонується, архітектурної ситуації і реалізації творчих концепцій їх творців. Використовуються як сценографічні принципи побудови експозиційного середовища, так і функціонально-конструктивні підходи сучасного дизайну, що включають архітектурну структуру, інтер'єр, устаткування, мультимедійне обладнання, застосування LED-технологій. В експозиційній побудові віддається перевага динаміці показу, емоційності, експресивності і сюжетно-образному розкриттю теми. Вдале поєднання всіх складових виставкового дизайну сприяє його художній виразності, яка залежить від глибокого розуміння дизайнером теми виставки, від уміння втілити цю тему в художньо яскравих, переконливих образах. Ефективність виставкового дизайну забезпечується низкою важливих функцій: просвітницькою, психологічною, естетичною, гедоністичною, комунікативною тощо, які спрямовані на посилення інтересу до виставки та сприйняття речей, найдоступніше забезпечення інформацією, отримання задоволення від споглядання предметів експозиції, створення комфортного комунікаційного середовища, привертання уваги глядачів та покупців з метою підвищення споживацького попиту на товар на виставках-продажах.

Виставковий дизайн в сучасному комунікативному просторі набуває ваги завдяки своїй специфічній мові: нестандартним концептуальним рішенням і розробкам, різноманітним конструкціям, сучасним технічним засобам (формі, кольору, символіці, світлу, рекламі, мультимедійному супроводу) та іншим засобам вираження суті виставки. Як приклад наведемо одну з перших виставок незалежної України бієнале «Пан-Україна'92», що відбулась у Дніпрі (1992 р.) і втілювала важливі ідеї: репрезентувати національну культуру в Україні та за кордоном, продемонструвати рівень національного мистецтва, відтворити славні сторінки української історії, оскільки вона була присвячена 500-літтю Запорізького козацтва. Експозиційний ряд, що включав близько ста робіт майже сорока учасників, відображав стан розвитку національного мистецтва. На бієнале були представлені роботи авторів з Києва, Кривого Рога, Миколаєва, Харкова, Сум, Санкт-Петербурга та Детройта. В експозиції були представлені твори малярства, скульптури, графіки, різні за жанрами та творчими методами. Виставка стала свідченням того, що більшість майстрів, творчість яких має національне забарвлення, розробляють нові форми та образи, зосереджуючи увагу на історії та культурі свого народу, прагнучи знайти витоки своєї духовності. Наступна виставка «Пан-Україна» відбулася на День незалежності у 1994 році і набула більш широкого розмаху. Відтоді проведення бієнале стало традицією, що свідчить про участь українського мистецтва у світових процесах.

Виставка робіт народного художника України В.Д. Сидоренка, що демонструвалася в Харкові з 12 грудня 2012 р. по 20 січня 2013 р., маніфестувала інформацію про сенс свободи у будь-якому суспільстві. Автор запропонував глядачам за допомогою історичної проекції поглянути на сучасність через призму минулого і замислитися над здатністю маніпулювати людьми та їх свідомістю будь-якою системою влади. У художніх творах автора виставки свобода нарешті набуває свого справжнього

фантазматичного виміру – простору, де можна позбавитися від кайданів моралі, економічної необхідності, суспільної думки, де можливе лише істинне відображення – правдивий погляд на *суть* се́бе.

Серед масштабних сучасних виставкових подій важливу роль відіграє київська дослідницька платформа PinchukArtCentre. З 30 жовтня 2018 р. по 6 січня 2019 р. у центрі проходила виставка «Свій простір», яка запропонувала один із можливих поглядів на історію українського мистецтва та позицію в ньому жінки. Виставка була спрямована на з’ясування позиції жінки-художниці у чоловічому «просторі». Вона презентувала простір як: вимушений/прихований, тілесний/почуттєвий політичний/маніфестаційний. «Простір» конструюється у межах діалогу між творами сучасних митців та історичними творами: агітаційний плакат 1920-30-х років, монументальне мистецтво минулого тощо. Цей простір інформує глядача про минуле та сучасність, вчить сказати «ні» негативному і почути голос жінки у суспільстві.

Чільне місце серед великої кількості виставкових заходів займають Міланський тиждень дизайну, Лондонський фестиваль дизайну, Голландський тиждень дизайну, роблячи вагомий внесок у розвиток предметно-просторового середовища.

Так, участь України у виставці Dutch Design Week в Голландії (м. Ейндховен) 2018 р. свідчить про високий рівень вітчизняного дизайну. Варто відзначити, що українська експозиція вже двічі була представлена на такому важливому «тижні дизайну». Тиждень голландського дизайну – це визначна подія в галузі дизайну та інновацій у Північній Європі, понад триста тисяч фахівців щороку відвідують цей форум дизайну. Його розглядають як лабораторію майбутнього, що демонструє бачення концептуальних та технологічних інновацій. Назва форуму If not us, then who? (Якщо не ми, то хто?) свідчить про важливу роль дизайнера, його намагання створювати відповідальний (екологічний) дизайн, інклюзивний дизайн та технологічний дизайн [10]. За цими трьома дизайнерськими векторами і була створена презентація дизайнерських розробок у стилі «Хороший дизайн для поганого світу», що означає високу міру відповідальності дизайну в творчих рішеннях, спрямованих на екологічність, інклюзивність та технологічність, тобто як буде виглядати наш світ у майбутньому. Одна з виставок під назвою «Чиста революція» мала на меті скоротити використання ресурсів, що не відновлюються, створювати стійкі продукти та мінімізувати кількість відходів. Багато стендів різних країн презентували інклюзивний дизайн, спрямований на забезпечення комфорту для людей з різними фізичними вадами. У цьому напрямку позитивно зарекомендував себе український дизайн, запропонувавши дизайнерські розробки, які відповідали трьом головним вимогам – функціональність, ергономічність, естетичність.

Український стенд на форумі свідчив про відповідність рівня розробок українських дизайнерів європейським і про те, що створені проекти відповідають сучасним вимогам. Колективний проект Creative Ukraine О. Богданової, О. Оранської, К. Соколової, О. Соломадіної мав на меті показати сучасний український дизайн через посередництво пошуку, експерименту, розвитку. Участь в українській експозиції взяла харківська школа архітектури, яка презентувала оригінальний проект міського простору. Суттєвим здобутком українських дизайнерів стали розробки, призначені для людей з вадами моторики рук і дітей з розладами нервової системи. Змістовну інформацію надали композиції «Колодязь» (А. Хворостьянов), прикраси бренду Tasha Oro з індустріального сміття, розроблені власницею бренду Наталією Єгоровою.

Наукова новизна роботи полягає у системному та ґрунтовному дослідженні концепту «виставковий дизайн», з’ясуванні його ролі і функцій у сучасному суспільстві, яке здійснено вперше.

Висновки. Виставковий дизайн розуміється як сукупність художньо-естетичних і функціональних якостей цілісного предметно-просторового середовища. Він виступає як синтез художньо-образної, архітектурної та предметно-просторової організації виставкового середовища з об’єктами експонування та ґрунтується саме на авторському представленні інформативно-змістовної складової експозиції. Мистецтво виставкового дизайну сприяє формуванню естетичного предметного середовища, в якому гармонійно поєднуються матеріальні і духовні прагнення людини. Останні два десятиліття привнесли у виставковий дизайн динаміку, яка виразилася у залученні інноваційних технологій – аудіовізуальних та цифрових – та у динамізмі авторської інтерпретації експозиційної теми, що разом створює гармонійне предметне середовище, дозволяє відвідувачам стати учасниками представленої експозиції, посилює емоційний і пізнавальний ефект від її огляду. Виставковий дизайн сьогодення, спираючись на досягнення науки і техніки, створює новий експозиційний простір, характерними особливостями якого є: художнє проектування виставок на ґрунті даних соціології, психології, кібернетики; використання різних видів мистецтва; зв’язок експоната з життям людини; залежність якості експозиції від розвитку промислового виробництва, яке завжди вимагає раціонального і економічно оправданого використання простору, часу та матеріально-технічних засобів. Під час створення кожного проекту виставки важливо використовувати міждисциплінарний підхід, оскільки роль дизайну полягає у здатності бути інтерпретивним інструментом, що пов’язує людей з їх культурою, історією, технічним прогресом суспільства.

Література

1. Бондаренко Б. К. Дизайн предметно-просторового середовища автоцентрів як носіїв ідентичності корпоративних брендів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: 17.00.07. Харків, 2015. 20 с.

2. Брижаченко Н. С. Інтерактивність як чинник формування дизайну сучасного громадського інтер'єру: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: 17.00.07. Харків, 2016. 20 с.
3. Герчанівська П. Е. Українська народна культура: християнський вимір: монографія. Київ : Університет «Україна», 2011. 426 с.
4. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури : монографія. Харків : ХДАДМ; Колорит, 2005. 224 с.
5. Коваль Л. М. Принципи формування дизайну предметно-просторового середовища засобами LED-технологій: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: 17.00.07. Харків, 2012. 20 с.
6. Лоренц Я., Сколник Л., Бергер К. Дизайн выставок: практическое руководство; пер. с англ. П.В. Кодолова. М. : АСТ: Астрель, 2008. 256 с.
7. Майстровская М.Т. Музейная экспозиция (теория и практика, искусство экспозиции). Москва: Астрель, 1997. 289 с.
8. Оленіна О. Ю. Трансформації мистецтва в комунікативній культурі соціуму: монографія. Харків, 2010. 256 с.
9. Свірко В. О., Бойчук О. В., Голобородько В. М., Рубцов А. Л. Дизайнерська діяльність: стан і перспективи. Інформаційно-методичне видання. Київ: УкрНДІ ДЕ, 2014. 171 с.
10. Полисевич Р. Український стенд на Dutch Design Week http://royaldesign.ua/ru/ukranskiy-stend-na-dutch-design-week.bXvGD/ (дата звернення: 18.03.2019).

References

1. Bondarenko, B. K. (2015). Design of the object-spatial environment of auto centers as a medium of corporate brand identity. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv : KhDADM [in Ukrainian].
2. Brigachenko, N. S. (2016). Interactivity as a factor in the design of a modern public interior. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv : KhDADM [in Ukrainian].
3. Gerchanivska, P. E. (2011). Ukrainian folk culture: Christian dimension: monograph. K. : University "Ukraine" [in Ukrainian].
4. Danilenko, V. (2005). Design of Ukraine in the World Context of Art and Design Culture: monograph. Kharkiv : KhDADM; Color [in Ukrainian].
5. Kova,l L. M. (2012). Principles of the formation of object-space environment design by means of LED-technologies. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv : KhDADM [in Ukrainian].
6. Lorentz, J. & Skolnik, L. & Berger, K. (2008). Design of exhibitions: practical guide. (P.V. Kodolov, Trans). Moscow : AST: Astrel [in Russian].
7. Maystrovsky, M. T. (1997). Museum exposition (theory and practice, art of exposition) / M. T. Maystrovsky M. : AST: Astrel [in Russian].
8. Olenina, O. Yu. (2010). Transformation of art in the communicative culture of society. Kharkiv : KhDAK [in Ukrainian].
9. Svirko, V. O. & Boychuk, A. V. & Goloborodko, V. M. & Rubtsov, A. L. (2014). Designing activity: the state and prospects. Informational and methodical publication K. : UkrNDI DE [in Ukrainian].
10. Polisevich, R. The Ukrainian stand on Dutch Design Week http://royaldesign.ua/ru/ukranskiy-stend-na-dutch-design-week.bXvGD/ [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.12.2019 р.
Прийнято до публікації 24.12.2019 р.

UDC 78.078
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196579

Tatarnikova Anzhelika
Candidate of Pedagogical Sciences,
doctoral candidate, lecturer at the Department of
Theoretical and applied Cultural studies
of the Odessa National Musical Academy
named after A.V. Nezhdanova.
ORCID 0000-0002-6310-8276
angelikatatarnikova75@gmail.com

"LIBUSE" by B. SMETANA IN TERMS of CULTURE THE NATIONAL GLORIFICATION

The purpose of the article is to highlight the positions of the current side of the Opera concept of "Libushe". It is relevant for the modern creative life of Smetana, where the signs of national glorification are concentrated, indicative, as a principle of expression, for the postmodern and post-postmodern cultural space. **The methodology** of the research is based on art criticism focusing on the culture of glorification. It comes from the cult instructions in the concept of P. Florensky, developments in the culture of dithyramb in O. Losev, ideas about the religious and cult principles of positive ritual in E. Durkheim. Art criticism in the development of cult installations of B. Asafiev's research considers the principles of consideration of the composition "Libushe" by B. Smetana and defines analytical, historical-descriptive, comparative-stylistic, interdisciplinary-comparative methods. **The scientific novelty** of the work is as follows: for the first time in the domestic cultural studies and artistic developments focused attention on the cultural phenomenon of worship as part of

© Tatarnikova A., 2020

the expression of the national idea of the composition of the musical-a stage performance called Opera. **Conclusions**. Generalization of the spiritual-semantic and dramaturgical specifics of "Libushe" Would. B. Smetana allows us to put forward the concept of quasi-liturgical content of the named work. This poetics reveals creative and ideological parallels to the stage performance of "Ruslan and Lyudmila" by M. Glinka as the "Slavic Liturgy". According to B. Asaf'ev, both before Wagner's musical and theatrical heritage and its mythopoetic attitudes and before the Pasion of J. S. Bach-piest, he realized that Lutheranism was in contact with the Byzantine liturgical practice.

Key words: "Libushe" by B. Smetana, cult, culture, national glorification, liturgical foundations of the composition structure, pietism by Y.S. Bach.

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна, *кандидат педагогічних наук, докторант, викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*

«Лібуше» Б. Сметани у вираженні культури національного славлення

Метою даної роботи є висвітлення позицій актуальної для сучасного творчого буття сторони оперної концепції «Лібуше» Б. Сметани, в якій зосереджені ознаки національного славлення, показові, як принцип вираження, для постмодернового і пост-постмодернового культурного простору. **Методологічною** основою дослідження покладено мистецтвознавчі зосередження на культурі уславлення, що походять з культових настанов в концепції П. Флоренського, розробок з культури дифірамбу у О. Лосєва, уявлень про релігійно-культові засади позитивного ритуалу у Е. Дюркгейма, а також мистецтвознавче спрямування у розробках культових установлень в дослідженнях Б. Асаф’єва. Відповідно, аналітичний, історико-описовий, компаративно-стильовий, міждисциплінарно-порівняльний методи визначають принципи розгляду композиції «Лібуше» Б. Сметани. **Наукова новизна** роботи полягає у наступному: вперше у вітчизняному культурознавстві і мистецтвознавчих розробках зосереджена увага на культурному феномені славлення як складової вираження національної ідеї у композиційному рішенні музично-сценічної дії названої опери. **Висновки.** Узагальнення духовно-смислової та драматургічної специфіки «Лібуше» Б. Сметани дозволяє висунути концепцію quasi-літургійного наповнення названого твору, поетика якого виявляє творчо-ідеологічні паралелі і до сценічного дійства «Руслана і Людмили» М. Глинки як «слов’янської літургії» за Б. Асаф’євим, і до вагнерівського музично-театрального спадку та його міфопоетичних настанов, і до пасіону Й. С. Баха-пієтиста, що усвідомлював контактність лютеранства з візантійською літургійною практикою.

Ключові слова: «Лібуше» Б. Сметани, культ, культура, національне славлення, літургійні засади будови композиції, пієтизм Й. С. Баха.

Татарникова Анжелика Анатольевна, *кандидат педагогических наук, докторант, преподаватель кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

«Либуше» Б. Сметаны в выражении культуры национального славления

Целью данной работы является освещение позиций актуальной для современного творческого бытия стороны оперной концепции «Либуше» Б. Сметаны, в которой сосредоточены показатели национального прославления, показательные как принцип выражения для постмодернового и пост-постмодернового культурного бытия. **Методологической** основой исследования выступают искусствоведческие сосредоточения на культуре прославления, исходящие из культовых установок концепции П. Флоренского, разработок по культуре дифирамба А. Лосева, представлений о религиозно-культовых основах позитивного ритуала у Э. Дюркгейма, а также искусствоведческое направление в разработках культовых установлений у Б. Асафьева. Соответственно, аналитический, историко-описательный, компаративно-стилевой, междисциплинарно-сравнительный методы определяют принципы рассмотрения композиции «Либуше» Б. Сметаны. **Научная новизна** работы заключается в следующем: впервые в отечественном культуроведении и искусствоведческих разработках сосредоточено внимание на культурном феномене прославления как составляющей выражения национальной идеи в композиционном решении музыкально-сценического действия названной оперы. **Выводы.** Обобщение духовно-смысловой и драматургической специфики «Либуше» Б. Сметаны позволяет выдвинуть концепцию quasi-литургического наполнения названного произведения, поэтика которого выявляет творческо-идеологические параллели и со сценическим действом «Руслана и Людмилы» М. Глинки как «славянской литургии» по Б. Асафьеву, и с вагнеровским музыкально-театральным наследием и его мифопоэтическими установками, и с пассионом И. С. Баха-пиетиста, осознававшего контактность лютеранства с византийской литургийной практикой.

Ключевые слова: «Либуше» Б. Сметаны, культ, культура, национальное прославление, литургийные основы строения композиции, пиетизм И. С. Баха.

The relevance of the stated topic is determined by the all-Slavic significance of B. Smetana's legacy. The musical development of the national principle of the composer's creativity has a deep meaning in the creative, practical and theoretical use of the present, when the processes of global globalization and integration are combined with the trends of local and regional distributions in the world and internal national life. The ”Libouche” opera is a definite exception in the dramatic search of the nineteenth century, since the explicit epic-lyrical composition of its music is not compatible with the positions of musical drama, indicative of romanticism, thus preceding the non-dramatic concepts of Opera and stage cantata-oratorio of the twentieth century.

The opera, according to the plan of B. Smetana himself, embodies female heroism, which had certain parallels to the image of Wagner's brunhilde, but bypassing the tragic and dramatic tension of the image of the German Valkyrie. The composer himself saw a parallel of his work to Wagner's "Meistersingers", but the feminized essence of the heroic idea is quite sharply opposed to the masculine representation of the

concept of national reconciliation in this work of the German composer. In addition, with all the features of the epic drama in the named work of G. Wagner also shows signs of a musical drama of the type of German romantic Opera indicative of this author with a pronounced conflict, which is represented by the confrontation of individual (Walter) and individual (Sachs) beginnings, fans of the national Association (the Opera was created on the eve of the national unification of Germany) and those who ideologically-creatively (Beckmesser) and spontaneously-inertially (the inhabitants of Nuremberg) oppose this.

B. Smetana's Opera has certain parallels to M. Glinka's "Ruslan", the essence of which was noted by B. Asafiev as "the Slavic Liturgy of Eros" [1], as well as to the search for a stage cantata-oratorio of the XIX-XX centuries, the principles of which were established in the musical and stage sphere of the last century.

The analysis of research and publications devoted to the work of B. Smetana, in particular, the Opera "Libushe", is presented by the monograph of I. Martynov, the works of I. Belzi, as well as historical essays of M. Druskin [4]. However, most of them were published in the middle of the last century, representing the creativity of B. Smetana under a certain ideological "angle". However, the actualized experience of modernity-twentieth century avant-garde and post-modernism of the last decades of spiritual and symbolic component and clavelina Opera classics poetics of Czech music (including in "Libuse") until visual in domestic musicography literature, although it is this legacy Would B. Smetana can be very useful when presenting the modern theory of musical and stage drama and practical embodiments in the productions of the corresponding performances.

The purpose of this work is to highlight the positions of the current side of the Opera concept of "Libushe" that is relevant for modern creative life B. Smetana, where the signs of national glorification are concentrated, indicative, as a principle of expression, for postmodern and post-postmodern cultural life.

Methodological work of the study put art focus on the culture of glorification, based on the cult installations in the concept of P. Florensky, developments in culture, sing the praises of O. Loseva [6], ideas about the religious principles of positive ritual from Durkheim as well as art direction in the development of the iconic plants of B. Asafiev [1], in the works of O. Muravskii [8]. Accordingly, analytical, historical-descriptive, comparative-stylistic, interdisciplinary-comparative methods determine the principles of considering the composition of B. Smetana "Libushe".

Presentation of the main material. The Opera "Libushe" by B. Smetana was written by the composer as a "Czech holiday Opera" [10, p. 658], dedicated to the celebration of the foundations of the Czech state (1872). The author has been waiting for its production for almost 10 years. The premiere took place in 1881, although even then the sick composer, according to him, could not cover the entire scope of such an event. The text was written in German by I. Wenzig and was subsequently translated into Czech by E. Spindler. At the center of the Opera action are the life steps of the legendary Princess libusche, the founder of Prague, who managed to achieve national harmony and thus lay the high ideals of the unity of the nation, who survived the hardest historical trials and had the opportunity to assert herself in the nearest historical perspectives.

The evaluation of this Opera is ambiguous. In M. Druskin's book of essay " The Opera" legacy of B. Smetana is stated that " the Main types of Smetana operas are heroic and comic. Their most striking examples: "Dalibor", "Sold bride"...". And at the same time, in the further presentation, the author quotes the words of the composer's self-assessment: "This is my best work in the field of high drama" [4, p. 474]. On the pages devoted to the review of B. Smetan's Opera works as a whole. Regarding libouche, M. Druskin writes: " a special place in Smetana's work is occupied by the Opera "Libushe" (1871-1872). The composer called it a "solemn" picture " and insisted that it should not be used in everyday situations, but only in exceptional cases – on days of national holidays. This is how it is done in Czechoslovakia to this day" [4, 472-473]. And then there is the explanation: "Libushe is an epic and majestic work that glorifies (italics A. T.) the Motherland and the people."..> The tone of the narration is strict and solemn, the recitation is sublime, and the powerful choral frescoes give the Opera the image of a monumental oratorio ... " [4, 473].

The Opera named by B. Smetana stands out from what was written by his predecessors and contemporaries for its Frank glory, bypassing theatrical drama as such. The composition was composed in the significant year 1872, when he finished his "Heroic Symphony" and began writing "Prince Igor" by V. Borodin; when, a year earlier, the essentially heroic Opera "Siegfried" By G. Wagner was completed, as it is content-structurally central in the tetralogy "Ring of the Nibelung". From what has been said, it follows that B. Smetana clearly responded to the "call of time" (see about the" spirit of the era " in g. Hegel [2]), creating something majestic and heroic, in the glorification of the national heritage of the State, why the historical example was the events of 1871: the formation of a United Germany-Prussia and United Italy.

B. Smetana was clearly inspired by the political tendency of the state to reinforce the self-importance of the nation – this was the creation of "national Opera of the popular holiday type" [10, 658]. The work was planned as Coronation Opera for Kaiser Franz Josef I, who was to become king of Bohemia in Prague. But the situation changed somewhat, and the premiere of the Opera, which was to take place on November 12, 1872, was postponed to June 11, 1881. Smetana was not included in the category of "popular" works, since it was obviously "heavy" in its depth and internal tension, rather it correlated with the operatic epic achievements of R. Wagner and representatives of the "Mighty bunch". Relations with the latter did not develop, but the support of F. List from R. Wagner's entourage was unquestionable.

According the compositions of A. Borodin and G. Wagner, with which the composition of B. Smetana has certain analogies, The latter stands out, as indicated earlier, for its self-sufficient female satire, as well as the unique character of conflict-free drama, which has no direct analogues among contemporaries. The entire Opera, as a whole, is resolved in the key of C-dur, recalling with its one-tone vibudovanistyu some operas-poems by G. Wagner ("the flying Dutchman" in d-moll, "Tristan and Isolde" in a-moll, "Nuremberg meistersingers" in C-dur). However, two of the named "one-tone" compositions have a state-of-the-art principle of presenting the drama, pronounced features of "demonism" in the thinking and actions of the characters, which ultimately leads to a tragic denouement. The only real analogue in this regard is the "Meistersingers", as the composer himself stated.

There is another sample of the Opera, which is correlative with the "Libushe" B. Smetana: "Ruslan and Lyudmila" by M. Glinka, whose huge composition is held around the key of D-dur, and in which conflict situations are pushed aside by pictorial comparisons of numbers-portraits of characters, individual or collective teams in choirs. The glorious principle of "Ruslana" is self-evident, as indicated by B. Asafiev, defining this work as "the Slavic Liturgy of Eros" [1, 15-34]. And the Frank conviviality and predominance of major keys of the work of M. Glinka and B. Smetana cream is really internally similar.

The differences are also obvious: M. Glinka has developed choral and ballet scenes, the characters are quite numerous, and the "liturgical" nature of the Opera is supported by a significant role in the action of large-scale choral scenes. "Libouche" is closer to R. Wagner's operas in its "loud-speaking chamber": the stage action is closer to the monopera, since the libouche part covers all the main points of the performance. There are seven characters in the Opera, and the monumental and powerful choruses have rather plot-stage episodic characteristics. Nevertheless, the liturgical character of the work's structural characteristics is manifested in the form of an unequal two-phase adjustment of the type and analogy suggested by B. Asafiev for the Orthodox Liturgy in relation to "Ruslan and Lyudmila": "the Liturgy of the catechumens" – "the Liturgy of the faithful".

In the case of "Ruslan", the parallel to the "Liturgy of the catechumens" is 4 acts from 5 acts, and in the final 5 acts, the art critic finds an analogy to the Liturgy of the faithful [1, p. 15-21], since the I-IV actions demonstrate the steps of testing for the heroes, while the V act shows their spiritual purification. This uneven distribution of semantic material in the composition does indeed have an analogy to the Orthodox service, since the part of the "Creed" that corresponds to the "I believe" is placed in the middle of the liturgical and ritual "space" for Catholics.

In this regard, the composition of B. Smetana in this Opera is clearly close to the Orthodox or old-Christian service, since two of the 3 acts almost completely cover information about the trials, and only in the final scene of act II there is a turn to spiritual Purification: Libushe refuses his crowned virginity, choosing the "noble of the peasants" as his wife, which cuts off attempts by Hrudosh and Styaglav through their princely inheritance to get the hand of the Princess. Libushe's decision is interpreted unambiguously in line with the heroine's" democratic " intentions, although ancient evidence of the farming of kings (Homer's Odyssey) attests to the unity of the peasant and chivalric cause. So Libushe, whether introducing a new motive for uniting various social strata, or restoring the forgotten archaic correlation of ploughmen and warring Nations, declares his meekness, giving the primacy of government in men's hands.

Act III, which presents libusche's last prophecy of the future glory of Bohemia, clearly embraces a meaning comparable to the Liturgy of the faithful. But, as in M. Glinka, the liturgical dynamics in the arrangement of the Opera composition is corrected with a solemn beginning – an Overture that provides for the thematic content of the final act, demonstrating the "picturesqueness" that I would mention. Sour cream, talking about your Opera.

Generalizing the intonation-dramaturgical specifics of "Libushe", we note that this Opera is not only monotonous, it is also monotematic: the initial theme, which represents the glory of Libushe, is built in the symbolism of Light and good power (from Pythagoras, a-b-c embody celestial entities, of which the tonality of C indicates Strength [3, 239]). This same tonality is still a unity in the dramaturgy of G. Wagner's "Nuremberg meistersingers", the same tonality caused the delight of the "kuchkists" in the finale of the Second Symphony of P. Tchaikovsky with variations on the Ukrainian comic song "Zhuravel", which is powerful in its laughable expression.

Plot-stage conflict in the analyzed Opera of B. Smetana is planned for action, but at the end of the same act-is removed by the decision of Libushe is to cede power for the sake of the prosperity of the nation. Do not forget that blood-indicators of ethnic Slavs, the Czechs, due to the Celtic grounds (hence taken in the German world, the name of the Czech Republic-Bohemia, "land battles", i.e. the Celts) where tangible tradition of female activity in public life, and military exits. The libusche figure is a reminder of the Czech archaic connection with Celtic cultural foundations, the masculinization of which appeared in the Slavic entry into the Celtic area.

In the subject Libuse-the ruler that appears at the beginning of the Overture as the leading thematic material, having no opposition, but only additions (the second theme of tenderness Libuse, vol. 26) and comparison (subject Premysl, vol. 75, heroic Es-dur – tone is associated with the image of Charles IV In the prophecy of Libuse in the III action). This brings the structure of the Overture closer to the two-part reprise form (Reprise – vol. 114, Tempo I), in which the features of either the strophic structure or the old-time Sona-

ta are recognizable. The latter are brought together in those Sonata "hints "of the construction of the song-hymn construction" Zap-chorus", from which the foundations of the Sonata form have historically risen. The course of the major triad tones of the first theme of Libushe-Ruler is the basis of all other melodic-chord formations and, above all, this is demonstrated by the theme of Przemysl – Libushe's chosen one. And the rhythmic type of movement of the Hoda organically merges with this kind of rhythm in the quote of the Hussite hymn in the Opera's finale. In this last demonstration is obvious for vintage gymnotiform shift I, VI and VII natural melodic steps down from d, which gives connectivity with the expressive power of natural in Libuse themes in which variability I and II degrees (that is, the variability principles c and d) are similar virgulino-connotation.

In General, the construction of the Opera to a certain extent unfolds the Reprise of the two-part nature that is claimed by the Overture, imitating the kind of variation of the "Intro-composition" in General that we find in R. Wagner, first of all, in his "Meistersingers". But the General idea of imitation – "Overture (Intro)" - "whole composition" - Would be solved. Sour cream in a fundamentally different dramatic way: In In the framework of the comic, though "weighted" with instructiveness, we have a dramatic conflict, which ends with the harmony of the conjugation of opposites, with the corresponding function of exposure-conflict in action I, developing-harmonizing opposites in action II, and "dynamic" - updated Reprise in action III, which together removes the grounds for conflict.

"Libuse" B. Smetana demonstrates the rudiments of drama in action I. Accordingly, themes, Libuse and the inherent colouring-dur rampant in the 1st and 3rd scenes, and action (3rd – short form, only the second "theme soft" character), while in the 2nd stage have a blast claims Stagevu and Rugosa, their rivalry (from the main key), which removes the 3rd stage, abbreviated to feeding material scene №1. So in the construction of act 1, we feel the connection with the structure of the Overture-introduction. And this same architectonic principle is seen in the design of the composite whole. These same structurally significant regularities, i.e. repetition-variation, not development, cover the entire Opera: the action develops the main image, and then the main dramatic node of the plot is discharged – a decision is made on the state-strengthening marriage of Libushe with her chosen one, that is, podiyovi moments are completed here. Act II is a portrait – indirect and direct-characterization of Przemysl, the chosen one of Libushe, act III, in the form of the last prophecy of the wise virgin Libushe glorifies what was done in the previous acts.

And the action has a dominant position in the sphere of C-dur in act II (5 scenes) we have a one-tone ratio of c-moll – C-dur (1, 3-5 scenes), including this theme of Przemysl in C-dur (!), which sounded at the beginning of the second part of the Overture, forming a variative-rozryadzhuyuchu construction regarding events and images And the act. Act III demonstrates the exit from C-dur through the mediation of the "heavenly" (see above) color of a-dur into the glorious tonality of D-dur - because of the above-described emblematics of the C-d shift in the symbolically sounding Hussite hymn, correlating with the heroine's prophecy.

Note the fact that the traditional juxtaposition of male and female scenes in this Opera is "reversed": first there are female scenes, in which the heroic libouche complex reigns, followed by the male cast. And if the masculine principle prevails in both actions, in the presence of a female presence in romantic Opera, then, accordingly, the second action brings to the fore the feminine series (see" Free shooter "by K. Weber," Wilhelm tell " by J. R. Weber). Rossini, "The Huguenot" John. Meyerbeer et al.). According B. Smetana – again, the opposite is true: the second action of "Libushe" is focused on showing Lyutobor and Przemysl, highlighted by Radovan. The appearance of Krasava with Rudozem a few "breaks" monolithic male structure of the scenes, but still, this last prevails.

Indicative is the fact that the main male lead – bass (Přemysl and Radovan baritones, and Khrudosh Lutobor bass as such). That is, the effect invented by M. Glinka-the ratio of bass (baritone) and soprano in the representation of a pair of prisoners (for example, Ruslan-Lyudmila in "Ruslan", and this Opera B. Smetana knew it well from its production in Prague in the 1860s, although personal relations with N. Balakirev and the "kupkists" of the composer did not develop), – the Czech master giperbolizuvav. After the specified timbre and the ratio indicative for a couple Libuse – Premysl, and Krasava of Rugosa. And this is a very significant parallel to the Slavic Orthodox Opera thinking:"...In the classic Russian Opera, couples in love <... they are often represented by a harmony of voices that is markedly different from the timbral harmonies of Western European Opera. In this last from the XIX century. the standard is: soprano-tenor, whereas in Russian Opera it is often bass (baritone) and soprano: Ruslan-Lyudmila in Glinka, Demon-Tamara in Rubinstein, Igor-Yaroslavna in Borodin <...> the "consistent antinomics" of voices is outlined, in the spirit of old Christian Church "antinomies", symbolizing the mental readiness to identify different things. < ... > There is a certain timbral continuum, symbolizing the rationalistic clarity of distinguishing different things in the similar with the principle of "overcoming the semantics of matter" into a substrate of a single quality" [5, 80-81].

This is how the Orthodox sense of the Czech state glory is manifested on a conscious level – the Hussites, the soldiers for the Byzantine basis of Worship, who, in their spiritual and organizational order of battle, relied on the experience of the Zaporozhian Sich and formed an emblematic position for the Czech nation and state in it. Dramatic collisions are outlined and removed in the first act. Acts II and III make up gigantic stanzas-hymns in praise of what is stated at the end And the action. Accordingly-architecturally-we have a two-phase construction in the Opera composed of three acts, and, in the semantic interpretation of

the preparation (and action) and the Completion (II-III actions), following the first Christian Orthodox Liturgy, in which the structural position is the ratio of the Liturgy of the Catechumens – the Liturgy of the Faithful.

Such a plan be the action of the Opera Asaf'ev saw in" Ruslan " M. Glinka, and, in indicative for Orthodoxy, the disproportion of the duration of the first prepotent phase and the rapidity-glory of the second glorifying one. H. Markova sees this same liturgical two-phase nature in the schedule of the Bach Pasion [7, 128-132], which corresponds to the piety-Pro-Orthodox orientation of the Lutheranism of J. S. Bach [see: 9, 140-143], but with a reduction of the first phase of the liturgical action indicative of the Western Christian idea. A similar plan for the embodiment of liturgicality is found in the two-part spiritual oratorios in F. Mendelssohn's "Paul" and "Elijah", which clearly reinterpreted Bach's legacy. We have the same type of thinking, with conscious Parallels to Orthodox liturgics and spirals to bacchianism, in the plan of B. Smetana's Libushe, where the dramatic moments of preparation in the first act of the Opera are switched to the glorification of the chosen ones in the second and third acts.

The liturgical framework of the Opera "Libouche" was provided by the composer, who was eager to perform it on the Holidays of national unity. The author's pan-slavistic tilt of thinking and real contact with the liturgically constructed Opera "Ruslan and Lyudmila" by M. Glinka determined the" starting point " of the author's architectonic thinking, while the proximity to G. Wagner and Bohan's Pro-turgian motivation of thinking determined the original fusion of the compositional indicators of the whole as a semantic two-phase prepared – Fulfillment in the three-act composition "Libushe" by B. Smetana.

Conclusions. Generalization of the spiritual-semantic and dramatic specifics of B. Smetana's "Libushe" allows us to put forward the concept of quasi-liturgical content of the named work, the poetics of which reveals creative and ideological Parallels to the stage performance of M. Glinka's "Ruslan and Lyudmila" as a "Slavic Liturgy" by B. Asafiev and to Wagner's musical-theatrical heritage and its mythopoetic settings, and to the Pasion Of Lutheranism with Byzantine liturgical practice.

Література

1. Асафьев Б. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1971. 264 с.
2. Гегель Г. Лекции по истории философии. URL: https://mybook.ru/author/fridrih-gegel/lekcii-po-istorii-filosofii-2/read/ (дата звернення: 05.09. 2019 р.).
3. Гудман Ф. Магические символы. М.: Золотой век, 1995. 289 с.
4. Друскин М. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. М.: Музыка, 1980. Вып. 4. 528 с.
5. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса: Астропринт, 2015. 532 с.
6. Лосев А. Античная музыкальная эстетика. М.: Музыка, 1960. 194 с.
7. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с
8. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
9. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. СПб.: Мирт, 2003. 428 с.
10. Pahlen K. Das neue Opernlexikon. München: Seehamer Verlag, 2000. 1023 S.

References

1. Asafiev, B. (1971). Symphonic etudes. Leningrad, Muzyka [in Russian].
2. Hegel, G. (2017). The Lectures on histories of philosophy. Retrieved from https://mybook.ru/author/fridrih-gegel/lekcii-po-istorii-filosofii-2/read/
3. Gudman F. (1995). Magic symbols. Moscow: Zolotoy vjek [in Russian].
4. Druskin, M. (1980). History of foreign music. The Second half XIX age. Moscow, Muzyka [in Russian].
5. Kaminskaja-Markova, E.N. (2015). The methodology musicology and problems music culturology. To 50 years of pedagogical activity work. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
6. Losjev, A. (1960). Antique music esthetics. Moscow: Muzyka [in Russian].
7. Markova E. (1990). Intonation type of music art. Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
8. Muravskaja O. (2017). The east-Christian paradigm of the European culture and music XVIII-XX century: monograph. Odessa: Astroprint [in Ukraine].
9. Wilson-Dickson A. (2003). A brief history of Christian music. S.-Peterburg: Mirt [in Russian].
10. Pahlen K. (2000). Das Neue Opernlexikon. München: Seehamer Verlag [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 11.09.2019 р.
Прийнято до публікації 10.10.2019 р.

УДК 791.31:821.161.2]:791.094-021.413
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196580

Москаленко-Висоцька Олена Миколаївна
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри кіно,-телемистецтва
факультету кіно і телебачення
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-1474-7741
film_editor@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ РЕЛЕВАНТНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕКРАНІЗАЦІЇ

Мета дослідження – виявлення характерних рис української екранізації в період 70-х років ХХ століття шляхом дослідження питань, пов'язаних з встановленням взаємозв'язку між фільмом та літературним першоджерелом; визначення міри залежності відмінностей фільму від твору письменника, а також ступінь релевантності, відповідності книги і фільму. Методологічною основою дослідження є герменевтичні інтерпретації, що базуються на порівняльному аналізі ігрових фільмів з літературними першоджерелами, які лягли в основу екранізацій. Предметом дослідження стали фільми "Овод" М. Мащенка, "Лісова пісня. Мавка" Ю. Іллєнка та "Чорна курка та Підземні жителі" В. Греся. **Наукова новизна** полягає у відкритті принципових моментів концептуальних змін в умовах перекладу літературних творів на мову кіно. На матеріалі українських екранізацій певного історичного періоду, який виявився не достатньо охоплений науковими розвідками, проведені дослідження особливостей трансформації твору з одніє мовної системи в іншу. **Висновки.** Визначена релевантність українських екранізацій своїм першоджерелам. Простежені змістові трансформації літературних творів, які автономізувалися в самозначущі креативні елементи емблематичних кінотворів вітчизняних режисерів. Запропоновано класифікацію видів екранізації, які умовно можна позначити як "пряма екранізація", "авторська екранізація" та "за мотивами". Встановлено, що на інтерпретацію тлумачення літературної першооснови впливають такі чинники, як особисте авторське розуміння теми та ідеї твору, вплив історичного періоду, в момент якого створюється фільм, соціальні тенденції, що відбуваються в суспільстві та активне звернення до елементів національних традицій як складових для формування естетичних запитів репіцієнтів певної доби.

Ключові слова: "пряма" екранізація; "авторська"; екранізація; фільм за мотивами; ігрове кіно.

***Москаленко-Высоцкая Елена Николаевна**, заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры кино,-телеискусства, факультет кино и телевидения Киевского национального университета культуры и искусств*

Особенности релевантности украинский экранизации

Цель исследования – выявление характерных черт украинской экранизации в период 70-х годов ХХ века путем исследования вопросов, связанных с установлением взаимосвязи между фильмом и литературным первоисточником; определение степени зависимости различий фильма от произведения писателя, а также степень релевантности, соответствия книги и фильма. **Методологической** основой исследования являются герменевтические интерпретации, основанные на сравнительном анализе игровых фильмов с литературными первоисточниками, которые легли в основу экранизаций. Предметом исследования стали фильмы "Овод" М. Мащенко, "Лесная песня. Мавка" Ю. Іллєнка и "Черная курица и Подземные жители" В. Греся. **Научная новизна** заключается в открытии принципиальных моментов концептуальных изменений в условиях перевода литературных произведений на язык кино. На материале украинских экранизаций определенного исторического периода, который оказался недостаточно охвачен научными исследованиями, проведены исследования особенностей трансформации произведения с одной языковой системы в другую. **Выводы.** Определена релевантность украинских экранизаций своим первоисточникам. Прослежены смысловые трансформации литературных произведений, которые автономизировались в самозначущие креативные элементы эмблематических кинопроизведений отечественных режиссеров. Предложена классификация видов экранизации, которые условно можно обозначить как "прямая экранизация", "авторская экранизация" и "по мотивам". Установлено, что на интерпретацию толкования литературной первоосновы влияют такие факторы, как личное авторское понимание темы и идеи произведения, влияние исторического периода, в момент которого создается фильм, социальные тенденции, происходящие в обществе и активное обращение к элементам национальных традиций как составляющих для формирования эстетических запросов репициентов определенной эпохи.

Ключевые слова: "прямая" экранизация; "авторская" экранизация; фильм по мотивам; игровое кино.

***Moskalenko-Vysotska Olena**, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor of the Department of Cinema, Telecommunications, Faculty of Cinema and Television of the Kyiv National University of Culture and Arts*

Features of relevance Ukrainian screening

The purpose of the article is to identify the characteristics of Ukrainian film adaptation during the period of the 70s of the twentieth century by exploring issues related to establishing the relationship between the film and the literary source; determining the degree of dependence of the differences of the film on the work of the writer, as well as the degree of relevance, correspondence of the book and the film. **The methodology** of the research is hermeneutic interpretations based on a comparative analysis of fiction films with literary original sources, which formed the basis of the screen versions. The subject of the study was the films "The Gadfly" by M. Mashchenko, "Forest Song. Mavka" by Yu. Ilyenka, "Black Chicken and Underground People" by V. Gres. **Scientific novelty** lies in the discovery of fundamental moments of conceptual changes in the conditions of translation of literary works into the language of cinema. On the

© Москаленко-Висоцька О. М., 2020

material of the Ukrainian screenings of a certain historical period, which was not sufficiently covered by scientific research, studies were conducted on the peculiarities of the transformation of a work from one language system to another. **Conclusions.** The relevance of Ukrainian screen versions to its primary sources has been determined. The author traces the semantic transformations of literary works that were autonomized into the self-meaning creative elements of the emblematic cinematographic works of Russian directors. A classification of types of screen versions has been proposed, which can be conventionally denoted as "direct screen version ", "author screen version" and "based on motives". It has been established that the interpretation of the literary fundamental principle interpretation is influenced by such factors as the author’s personal understanding of the theme and ideas of the work, the influence of the historical period at which the film is created, social trends occurring in society and active appeal to elements of national traditions as components for the formation of aesthetic requests replicants of a certain era.

Key words: "direct" film adaptation; "author's" film adaptation; movie based on; fiction films.

Актуальність теми дослідження. Питання екранізації постійно були і залишаються предметом обговорення у колі теоретиків і практиків кіно. Прискіпливий інтерес і чимало невирішених проблем в цій галузі зумовлені складністю взаємозв’язків, які існують між літературою та кіномистецтвом, що черпає у ній теми та натхнення. Використання одним мистецтвом творчих досягнень іншого явище доволі не нове. Ще за 200 років до перших гарячих дискусій з проблем екранізацій німецький драматург, теоретик мистецтва Готгольд Ефраїм Лессінг у 1766 році в роботі "Лаокоон, чи про кордони живопису і поезії" дав фактично єдине значне дослідження найбільш загальних естетичних передумов, які відповідають на питання про можливості перекладу одного виду мистецтва в інший (7).

Від початку ери кінематографу мають місце цілком полярні точки зору на саму сутність процесу КНИГА – ФІЛЬМ. Проблематичним є відсутність системного дослідження найкращих зразків української екранізації періоду 70-х, що унеможливлює ствердження, про те, що поява вказаних у цьому дослідженні факторів, безперечно, відкриває нову сторінку української екранізації. Вітчизняні мистецтвознавці лише пунктирно торкались теоретичних питань української екранізації того періоду. Тож, у представленій роботі є можливість систематизувати основні види екранізації та характерні ознаки, на основі емблематичного аналізу низки фільмів тих часів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання – талановито копіювати чи відходити подалі від першооснови, та ступінь релевантності творів відносно очікування репіцієнтів – хвилювало теоретиків і творців у всіх видах мистецтва. У ХХ столітті про сліпе копіювання, наприклад, висловлювався відомий мистецтвознавець, письменник Ю. М. Тинянов, який стверджував, що творча і естетична проблема міститься у створенні рівноцінного художнього еквіваленту, здатного дати самостійне життя твору [13]. Мистецтвознавці сходились на тому, що не потрібно мовою одного мистецтва дослівно повторювати твір, створений мовою іншого. Проте, ця обставина не виключає, що при трансформації твору з однієї мовної системи в іншу, треба слідувати насамперед духу твору. Розмірковуючи про це, відомий кінорежисер С. А. Герасимов, зазначав: "Потрібен великий талант, щоб зберегти вірність автору, одночасно змусити події минулих років зазвучати сучасно" [11, 22].

Кінознавець, професор А. Вартанов, розмірковуючи над питаннями екранізації, дійшов висновку: "Трансформація літературного образу на екрані настільки складна і копітка, що потребує від кінематографістів не лише досвіду, але й … вміння знаходити несподівані новаторські рішення" [5, 141].

Українське кінознавство також містить чимало досліджень проблем екранізації власне українського кіно, серед них книги літературознавця О. К. Бобишкіна "Українська література на екрані" [1], доктора філологічних наук Л. З. Погрібної "Твори М. Коцюбинського на екрані" [10], грунтовні роботи професора Б. С. Буряка, який досліджував питання розвитку літератури та кіномистецтва [3; 4], кінознавців О. С. Мусієнко [8; 9], Л. І. Брюховецької [2], які на прикладах українських фільмів торкалися питань екранізації. Мабуть, слід визнати, що інтенсивність пошуків в цій галузі українських режисерів висуває на перший план завдання осмислення процесу теоретичною думкою, яке стане основою даної роботи.

Метою статті є дослідження ігрових фільмів, створених на основі літературних творів, українськими кіномитцями в період 70-х років та систематизація питань, пов’язаних зі встановленням взаємозв’язку фільму і літературного першоджерела; визначення ступеня залежності критеріїв оцінки режисера від твору письменника, а також визначення умовних видів екранізації.

Виклад основного матеріалу. При всій схематичності поділу екранізації на різні види, при тому, що розподіл у мистецтві на види і роди має досить умовний характер, все ж, сама практика розвитку кінематографа дає підстави зробити таку спробу. На нашу думку в екранізації можливо виділити три основні види. *Перший* з них умовно можна назвати – *пряма екранізація*. Її характерною рисою є надзвичайно бережливе ставлення до змісту першоджерела. Ступінь відступу від нього тут вкрай незначний. Режисер, зазвичай, намагається в основному зберегти авторський текст, суттєво не змінює дійові особи оригіналу, слідує авторській фабулі без суттєвих змін, тощо. Природно, що під час оцінювання творів "прямої" екранізації, глядач обов’язково порівнює фільм з першоджерелом. Це абсолютно об’єктивний процес, адже свідомість зберігає у своїй пам’яті образи прочитаного літературного твору, і цей відбиток у пам’яті супроводжує глядача як власний паралельний монтаж. Використовуючи суто специфічні засоби виразності – зоровий та звуковий ряд, колір та ритм – кіно відтворює

художні образи та думки, автором яких є письменник. В українській екранізації 70-х років серед інших фільмів прямою екранізацією можна вважати стрічку "Овод" режисера Миколи Мащенка. Звернення до однойменної книги Етель Ліліан Войнич у радянському кіно вже відбувалось у 1955 році з Олегом Стриженовим у головній ролі, коли роман був екранізований радянським режисером О. Файнциммером. Повторна екранізація – нове явище в українському кіно, що проявилось саме в 70-ті роки. Як і в першому, так і в другому випадках, трактовка основної ідеї та образів роману були перенесені на екран без змін. Фабула не змінилася, мотивації вчинків головних героїв не зазнали будь-яких перетворень, революційний дух твору був суголосний ідеологічним критеріям радянського суспільства. М. Мащенко, продовжуючи розвивати свій творчий принцип – все підпорядковано головному герою – залишив другорядних героїв без яскравих індивідуальних рис. Послабивши психологічну розробку оточення головного героя, режисер тим самим збіднив загальний замисел фільму, адже поза достовірного фону тяжко повірити і зрозуміти мотивацію багатьох вчинків героїв. У цілому ж, в екранізації "Овод", у порівнянні з літературним першоджерелом, тема роману і жанр були збережені, художні образи не зазнали особливих змін, що впевнено відносить фільм до виду "прямої екранізації".

Слід також звернути увагу на те, що фільм "Овод" створено у телевізійному форматі. Це один з принципових моментів розвитку екранізації в українському кінематографі 70-х років. Український кінокритик О. С. Мусієнко зазначала: "Нові перспективи для екранізації, для більш повного, яскравого прочитання літературного твору несе телебачення…На телевізійному екрані кадр може довше утримуватись, ніж на кінематографічному. А це сприяє більш повному "прочитанню" малюнка" [9, 4]. Поява телевізійної екранізації ознаменувалась саме в зазначений період і характеризувалась багатьма фільмами, серед яких найвідомішими були багатосерійні "Як гартувалася сталь" М. Мащенка, "Бумбараш" М. Рашеєва та А. Народицького, "Три мушкетери" Г. Юнгвальд-Хількевича та ін.

Другий вид екранізації можна умовно позначити як "*авторська екранізація*". Треба зазначити про множинність тлумачень цього поняття. Деякі пошуковці будь-який талановитий фільм схильні вважати авторським. Інші застосовують його для позначення деякої домінанти суб'єктивного погляду на концептуальному рівні. У трактуванні кінознавця, культуролога В. Дьоміна авторська концепція – це "та концепція, те реально нове, що привноситься режисером у відповідь на дозрівшу суспільну потребу" [6, 66]. На нашу думку "авторська екранізація" представляє собою зміну усталеного трактування характерів літературного твору, допускає видозміну сюжетної лінії, жанрове та стилістичне зміщення, значні купюри текстів, що, в результаті, позначається на характері конфлікту та його вирішенні, але залишає дух автора першоджерела. Поняття "авторський" нами вибрано в силу того, що в даному випадку мова йде про наявність двох авторських начал: з одного боку – письменника, з іншого – режисера. Вони ніби стають співавторами, але домінуючою постаттю стає режисер. У процесі такої взаємодії повинен з'явитися новий твір, який в певній мірі розширює нашу уяву про людей та час, описаний автором першоджерела. Якщо в результаті екранізації народжується нова художня цінність, нова поетика, то природно зникає необхідність порівняння КНИГА-ФІЛЬМ, а, отже, така авторська екранізація стверджується як самодостатній твір і набуває незалежний від оригінала статус. Дещо інший стан виникає у зв'язку з випадками не зовсім вдалої екранізації. Будь-яка невдача, і в мистецтві зокрема, потребує пошуку причин, що її зумовили, ось чому в такому разі виникає доцільність звернення до першоджерела. В цьому випадку слід з'ясувати наскільки твір письменника давав привід для внесення концептуальних коректив, наскільки значимі нові ідеї режисера в порівнянні зі світом ідей автора книги, наскільки сумісними виявилися світосприйняття двох митців, наскільки режисер був послідовним у втіленні свого замислу. Врешті-решт, необхідно з'ясувати чим викликані відхилення від першоджерела – бажанням переосмислити і доповнити, чи нездатністю зрозуміти і зберегти. Без звернення до першоджерела знайти відповіді на ці запитання не можливо. Як приклад авторської екранізації розглянемо фільм Юрія Іллєнка "Лісова пісня. Мавка", створеного за однойменною драмою-феєрією Лесі Українки "Лісова пісня" (Київська кіностудія ім. О. П. Довженка, 1980 р.). Режисер відчув органіку літературного твору, яка ніби створена для кінематографу. Тільки кіномистецтву під силу втілити з усією повнотою ту природність та феєричність, без якої цей твір втратив би свій глибокий сенс та внутрішню єдність. До постановки "Лісової пісні" український кінематограф вже звертався. Так у 1961 році на кіностудії ім. Олександра Довженка режисер Віктор Івченко зробив ігровий повнометражний фільм "Лісова пісня" з Раїсою Недашківською у ролі Мавки, а згодом у 1976 році на студії "Київнаукфільм" режисер Алла Грачова створила однойменний анімаційний фільм. Юрій Іллєнко до цієї екранізації йшов довго і наполегливо, бажаючи втілити особистісні відчуття і розуміння казки-феєрії. Саме тому, що нова екранізація багато в чому несподівана, по-своєму трактує відомий зміст, її можна назвати "авторською". Опосередковано цю думку підтверджує відомий український кінознавець О. М. Мусієнко, говорячи про творчість Ю. Г. Іллєнка: "Ю. Іллєнко в своїх фільмах ніколи не відображав повсякденну реальність. Він творив свій авторський кіносвіт, далекий від класичної гармонійності, сповнений неочікуваного перетину світла і тіні, зміщення верху і низу, змішання барв і тонів на грані доброго смаку" [8, 2]. Беручись за екранізацію твору Лесі Українки, Ю. Іллєнко вважав, що загальноприйнятний погляд на образи головних героїв п'єси не здається йому виключно правильним. Мавка на його думку, є не тільки ліричним, беззахисним юним створінням, а натурой пристрастною, дієвою. "Мавка, у ролі якої виступила Людмила Єфіменко, не ідеалізована під штамповий типаж зрадженої

невинної жертви. Ні, вона могутня та холоднокровна у своїй нематеріальній природі, і її несусвітня любов, урешті-решт, приносить руїну традиційному світові людей, які нездатні піднятися понад свої слабкості до рівня її духовної самопосвяти" підтверджував цю думку режисера український канадський літературознавець Марко-Роберт Стех [12].

Принципово новий підхід до образу головної героїні, звичайно ж, не міг не позначитись на основній ідеї твору. Ознакою суб'єктивного прочитання "Лісової пісні" є режисерське ототожнення головної героїні п'єси з особистістю поетеси. Режисер намагався підкреслити подібність їх духовних якостей – самостійність характеру, чистоту і віру, відкритість до людей та здатність до самопожертви. Таке трактування зумовлене виказаною не один раз Лесею Українкою думкою про те, що доля Мавки була вистраждана нею в житті. Можливо тому, в Іллєнківському образі Мавки, ми не побачимо юної, мрійливої, трепетної дівчини. Навпаки, перед нами цілеспрямована молода жінка, яка знає життя і може відстоювати свої інтереси не підкорюючись обставинам, а з власних міркувань. І, хоча сюжетна канва літературного джерела концептуально не змінена, та мотивація вчинків головної героїні вибудовується згідно з новим режисерським трактуванням образу, тотожнім з його розумінням образів у філософському аспекті. Перед зйомками режисер маніфестував: "У драмі мене цікавить насамперед морально-філософський аспект… Стихія людей і стихія лісу в нашому фільмі мають бути злиті, природа являтиме собою середовище драматичних «аргументів» поведінки персонажів" [2, 53].

Вдаючись до власного трактування інших образів п'єси, режисер надав персонажам своє уявлення про їх сутність – це і чорт Куць, і Той, хто в скалі сидить та ін. Характерна в цьому плані розробка сцени смерті дядька Лева. В п'єсі немає такого епізоду, але в авторській екранізації запропоновано художнє розкриття суті цього персонажу, яке тільки збагачує повноту зазначеного образу, тому що авторський замисел виявився цілком суголосним основі першоджерела: дядько Лев, відчуваючи наближення смерті, прийшов до правічного Дуба. І природа в образі Лісовика допомогла йому – він "відійшов" з посмішкою на обличчі, побачивши себе в останню хвилину молодим. Далі – на тіло впав жовтий лист, потім вся земля навкруг вбралась осіннім листом – прийшла осінь. Так органічно вибудуваний душевний стан небіжчика і одночасно продумано і монтажно подано наступний часовий простір оповіді, перехід літа до осені, від однієї частини твору до іншої. Зазначимо, що основна частина фільму вирішена в такій же манері. Замінивши слова кінематографічною дією, режисер знайшов рівноцінний художній еквівалент літературному першоджерелу. (Саме за це Ю. Іллєнко був нагороджений призом XIV Всесоюзного кінофестивалю у м. Вільнюсі – "За пошуки в образотворчому рішенні фільму "Лісова пісня. Мавка"). Слід зазначити, що не все у авторській трактовці є тотожним п'єсі. Деякі режисерські тлумачення першоджерела є спірними, але здебільшого в авторських екранізаціях зростає доля суб'єктивної думки режисера, що часто стає об'єктом дискусій.

Третій вид екранізацій – за мотивами. Він досить розповсюджений, бо дає можливість "виправдати" вільний злет фантазій режисерів, які скористались брендом певного літературного твору. Кінематографічна практика надає кілька можливих модифікацій цього виду. В першому випадку – в межах одного сюжету можуть бути об'єднані декілька оповідань автора. Відбувається певна сублімація характерів кількох персонажів у один образ, а також використовуються подієві основи з різних творів автора для складання нової сюжетної конструкції. Схрещення сукупності тем і образів передбачає появу нової художньої якості, може представити світ автора значно об'ємніше та яскравіше. У такий спосіб створений фільм Михайла Іллєнка "Нісенітниця" за мотивами твору А. П. Чехова "Чоботи всмятку" (Київська кіностудія ім. О. П. Довженка, 1978 р.). У подібних випадках режисери звертаються до малих форм літератури, намагаючись у їх синтезі відкрити більш узагальнений і глибокий зміст. Також викристалізувався і дещо інший принцип екранізації за мотивами: в ньому режисер використовує один твір письменника, відмовляючись від багатьох персонажів, концентруючи увагу на якомусь одному герої, дофантазувавши його минуле і майбутнє. Буває, що режисер зі сценаристом населяють світ письменника новими персонажами, спонукаючи їх діяти в межах соціально-побутових умов, заданих автором. Така екранізація, зазвичай, найбільш віддалена від літературного першоджерела і надає постановнику повну свободу у виборі стилю і жанру.

Характерним варіантом такої екранізації можна вважати фільм В. Греся "Чорна курка або Підземні мешканці" за твором письменника XIX століття Антонія Погорєльського (Київська кіностудія ім. О. П. Довженка, 1980 р.). Фільм "Чорна курка…" – рідкісний приклад, коли екранізація твору виявляється значно суттєвіша за художніми якостями, ніж літературне першоджерело. Дещо наївна і повчальна дитяча казка розповідала про подорожі дитини в царство таїни та чарів; у автора відчувався безперечний вплив німецьких письменників-романтиків, особливо Т. Гофмана. Режисера ж зацікавив не стільки казковий бік твору, скільки дослідження внутрішнього стану персонажу. Відхід від сюжету, поява нових персонажів і подій, кристалізація характеру, розкриття вторинних персонажів, котрі лише згадуються у книзі – все це збагатило і розширило зміст твору. В результаті в кінотворі зникла повчальність і сентиментально-риторичний стиль, притаманні казці А. Погорєльського, натомість з'явився почуттєво-психологічний стиль.

Наукова новизна роботи полягає у виявленні процесів трансформації теми та ідеї літературного твору при перекладі на мову кіно в українській екранізації 70-х років, яка вийшла за межі, власне української літератури. Вперше наукові дослідження підтвердили, що особливого значення в розвитку

українського кінематографу набула в той час поява різних підходів до екранізації, які систематизовані автором за певними видами.

Висновки. Підсумовуючи, можна зазначити, що в результаті дослідження виявлено ряд характерних ознак, притаманних українській екранізації 70-х років ХХ століття, які мають різні міри релевантності в системі КНИГА-ФІЛЬМ, яка залежна від ступеню режисерської інтерпретації літературного твору. Виявлено низку особливостей, притаманних зазначеному періоду: поява повторної екранізації; створення екранізації у телевізійному форматі; долучення народних традицій; поява симбіозу жанрів, які не передбачались першоджерелом; зміна концепції літературного твору, як прояв авторської екранізації, у відповідь на дозрівшу суспільну потребу. Досліджено систему образів, які стали основою творчого перекладу мови літературних творів на мову кіно, визначено художні засоби, які уможливили трансформацію ідей та образів. Запропоновано систематизацію видів екранізації та їх модифікацій: "пряма" екранізація, "авторська" екранізація, "за мотивами" твору. Автор продовжить наукові розвідки у дослідженні української екранізації періоду 70-х років ХХ сторіччя, досліджуючи питання тематично-жанрового діапазону на основі екранізації режисерів М. Рашеєва та А. Народицького "Бумбараш", а також екранізацій, в яких яскраво прослідковуються естетичні традиції О. П. Довженка.

Література

1. Бабишкін О. Українська література на екрані : Літературно-критичний нарис. Київ: Радянський письменник, 1966. 199 с.
2. Брюховецька Л. І. Режисура Юрія Іллєнка. Кіно-театр. 2006. No 2. С. 49–55.
3. Буряк Б. С. За законами краси. Київ: Дніпро, 1967. 260 с.
4. Буряк Б. С. Прогрес і світ прекрасного: Літературно-критичні статті. Київ: Радянський письменник, 1974. 359 с.
5. Вартанов А. Образы литературы в графике и кино. Москва: Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств, 1961. 312 с.
6. Демин В. П. Позиция дебютанта. Кинопанорама. 1977. Вып. 2. С. 60–91.
7. Лессінг Г. Лаокоон / Г. Лессінг; пер. з англ. Є. Попович. – К. : Мистецтво, 1968. – 290 с.
8. Мусієнко О. С. Кінематограф Юрія Іллєнка: всі барви світу. Культура і життя. 2006. No 37. С. 2.
9. Мусієнко О. С. Телеекранізація. Яка вона? Культура і життя. 1976. 17 жовтня. С. 4.
10. Погрібна Л. З. Твори М. Коцюбинського на екрані. Київ : Наукова думка, 1971. 157 с.
11. Сергеев Е. Перевод с оригинала: Телеэкранизация русской литературной классики. Москва: Искусство, 1980. 200 с.
12. Стех М-Р. Фільм "Лісова пісня. Мавка" – неповторна творча візія Юрія Іллєнка // електрон. вид. Zik.ua. 05.03.2018. URI: https://www.zik.ua/news/2018/03/05/marko_r_steh_film_lisova_pisnya_mavka__svoierida_nepovtorna_tvorcha_1278723 (дата звернення: 10.08.2019).
13. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Наука, 1977. 575 с.

References

1. Babishkin, O.K. (1966). Ukrainian Literature on Screen: a Literary Critical Essay. Kyiv : Radjansjkyj pysjmennyk [in Ukrainian].
2. Briukhovetska, L.I. (2006). Directed by Yuri Ilenka. Kino-Teatr, 2, 49-55 [in Ukrainian].
3. Buryak, B.S. (1967). By the laws of beauty. Kyiv : Dnipro [in Ukrainian].
4. Buryak, B.S. (1974). Progress and the world of the beautiful: Literary-critical articles. Kyiv: Radjansjkyj pysjmennyk [in Ukrainian].
5. Vartanov, A.S. (1961). Images of literature in graphics and cinema. Moscow: Akad. Nauk SSSR. Institut istorii iskusstv [in Russian].
6. Demin, V.P. (1977). Position of a debutant, Cinema Panorama. (issue 2), (pp. 60-81). Moscow : Iskusstvo [in Russian].
7. Lessing, G. (2010). Laocoon. (E. Popovych, Trans). Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].
8. Musienko, O.S. (2006). Cinema of Yuri Ilenka: all the colors of the world. Kul'tura i zhyttja, 37, 2 [in Ukrainian].
9. Musienko, O.S. (1976). Television Version of the Book adaptation. What is She Like? Kul'tura i zhyttja, 17 October, 4 [in Ukrainian].
10. Pogrebna, L.Z. (1971).Works by M. Kotsyubynsky on the screen. Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, Institute of Art Studies, Folklore and Ethnography named after M.T. Rylsky. A. A. Romitsyn (Ed.). Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
11. Sergeev, E. (1980). Translation from the original: Television Version of the Book of Russian literary classics. Moscow : Iskusstvo [in Russian].
12. Stech, M-R. (2018). The film "Forest Song. Mavka" – unique creative art by Yuriya Illnka. Zik.ua, March, 3rd. Retrieved from https://www.zik.ua/news/2018/03/05/marko_r_steh_film_lisova_pisnya_mavka [in Ukrainian].
13. Tynyanov, Yu.N. (1977). Poetics. History of literature. Movie. Moscow : Nauka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.10.2019 р.
Прийнято до публікації 20.11.2019 р.

УДК 7.03'06-044.247(=161.2): 784.092(100)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196582

Дружинець Маріанна Ігорівна
викладач кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв,
здобувач Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-2843-8138
marianna.druzhinec@gmail.com

МІЖНАРОДНИЙ ПІСЕННИЙ КОНКУРС ЄВРОБАЧЕННЯ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕТАП ІНТЕГРАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Мета статті – розглянути основні тенденції і перспективи розвитку пісенного конкурсу Євробачення в медіа-просторі України; розкрити історію та специфіку конкурсу, історію тріумфів, правила участі та можливості проекту, специфіку та функціонування, показавши їх роль в європеїзації та євроінтеграції української культури. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного, аналітичного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу пісенний конкурс, що транслювався на українському каналі. **Наукова новизна.** Вперше у цій статті намагалися висвітлити специфіку та основні тенденції пісенного конкурсу Євробачення, розглянути його як шоу, як фактор європеїзації та євроінтеграції української культури. Проте недостатня розробленість в науці проблеми робить деякі положення дискусійними, розв'язання яких є важливим для сучасного культурного життя. **Висновки.** Конкурс Євробачення дає можливість нашим артистам нести свою творчість в Європу, у світ, тим самим інтегрувати українську культуру. Цей конкурс є стимулом для українських артистів, які, перш ніж виходити на світовий ринок у конкурсі Євробачення, - європеїзують свою творчість, роблять якісний європейський продукт світового рівня, не втрачаючи при цьому кодовості української нації та культури. Міжнародний пісенний конкурс Євробачення - високий ступінь інтеграції України у світову культуру масового зразка.

Ключові слова: міжнародний пісенний конкурс Євробачення. європеїзація, євроінтеграція.

Дружинец Марианна Игоревна, *преподаватель кафедры эстрадного пения Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Международный песенный конкурс Евровидение как важный этап интеграции украинской культуры

Цель статьи - рассмотреть основные тенденции и перспективы развития песенного конкурса Евровидение в медиа-пространстве Украины; раскрыть историю и специфику конкурса, историю триумфов, правила участия и возможности проекта, специфику и функционирования, показав их роль в европеизации и евроинтеграции украинской культуры. **Методология** исследования заключается в применении сравнительного, историко-логического, аналитического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу песенный конкурс, который транслировался на украинском канале. **Научная новизна.** Впервые в этой статье пытались осветить специфику и основные тенденции песенного конкурса Евровидение, рассмотреть его как шоу, как фактор европеизации и евроинтеграции украинской культуры. Однако недостаточная разработанность в науке проблемы делает некоторые положения дискуссионными, решение которых важно для современной культурной жизни. **Выводы.** Конкурс Евровидение дает возможность нашим артистам нести свое творчество в Европу, в мир, тем самым интегрировать украинскую культуру. Этот конкурс является стимулом для украинских артистов, которые, прежде чем выходить на мировой рынок в конкурсе Евровидение, - европеизируют свое творчество, делают качественный европейский продукт мирового уровня, не теряя при этом кодовости украинской нации и культуры. Международный песенный конкурс Евровидение - высокая степень интеграции Украины в мировую культуру массового образца.

Ключевые слова: международный песенный конкурс Евровидение. европеизация, евроинтеграция.

Druzhinets Marianna*, lecturer of the pop music department of Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, the candidate of the pop art department of National Academy of Management of Culture and Arts*

International European song competition as an important stage of integration of Ukrainian culture

The purpose of the article is to consider the main tendencies and prospects of development of the Eurovision Song Contest in the media space of Ukraine; to reveal the history and specifics of the competition, the history of the triumphs, rules of participation and opportunities of the project, specifics, and functioning, to show their role in the Europeanization and European integration of Ukrainian culture. **The methodology** of the study applies comparative, historical and logical, analytical methods. This methodological approach allows us to open and analyze the song contest broadcast on the Ukrainian channel. **Scientific novelty.** The author in this article tries to highlight the specifics and main trends of the Eurovision Song Contest for the first time, to consider it as a show, as a factor of Europeanization and European integration of Ukrainian culture. However, the lack of sophistication in the science of this matter makes some propositions controversial, the resolution of which is important for contemporary cultural life. **Conclusions**. The appearance of the Eurovision Song Contest indicates a high degree of integration of Ukraine into the world culture of the mass specimen. Having received high starting ratings, such projects are certainly widely represented in the Ukrainian television space. The Eurovision contest enables our artists to bring their creativity to Europe, to the world, thus integrating Ukrainian culture. This competition is an incentive for Ukrainian artists who, before entering the world market in the Eurovision Song

© Дружинець М. І., 2020

Contest, provide Europeanization of their creativity, making a high-quality European product of the world level, without losing the coding of the Ukrainian nation and culture. The Eurovision Song Contest has a high degree of integration of Ukraine into the world culture of the mass specimen.

Key words: International Eurovision Song Contest, Europeanization, European integration.

Яскравим явищем в культурному просторі України є пісенний конкурс Євробачення (англ. Eurovision Song Contest; фр. Concours Eurovision de la chanson), у якому відбувається змагання учасників-конкурсантів різних країн, що демонструють свої здібності, уміння й обдарування.

Міжнародний пісенний популярний конкурс Євробачення та велика кількість шоу на екрані, прискіплива увага до них з боку журналістики, дані соціологічних опитувань про високий рейтинг подібних передач обумовлюють актуальність дослідження цього питання. Стан вивчення телешоу ще не можна назвати задовільним, не вистачає комплексних досліджень, у яких би простежувалися культурно-історичні прогресії, поглиблений культурологічний аналіз міжнародного пісенного конкурсу та його ролі у європеїзації творчості артистів, учасників та євроінтеграції культури України, хоча варто звернути увагу на низку цікавих досліджень соціологічного, психологічного, культурологічного, музикознавчого напрямів, у яких зроблено важливі узагальнення.

У процесі вивчення телешоу, конкурсів-шоу не можна оминути загальні дослідження шоу як феномена культури (І. Коротаєва, В. Стаметов), шоу-технологій та загальної шоуїзації суспільства (К. Акопян, Н.Дубовик, М. Макуіценко. А. Скрипка). Концепт телевізійного шоу вже розробляється сучасними вченими, зокрема є праці про особливості історичного телешоу (А. Урушадзе, Т. Хлиніна) та реаліті-шоу (Є. Гуцал, А. Оборська, А. Савенко, С. Уразова, Т. Шоріна).

Дослідники обирають різні критерії для визначення поняття «шоу»: характерні ознаки будь-якого видовища, комунікативну складову, сокультурну специфіку, онтологічні виміри. Такі підходи свідчать не лише про масштабність та багатофункціональність означеного феномена, а й про його глибоке проникнення в усі сфери життя суспільства. Це явище вчені називають шоуїзацією. Так, Н. Дубовик у праці «*Шоутизація сучасної культури»,* доходить висновку, «шоу виходить за рамки телебачення та індустрії розваг, стаючи сучасною карнавалізованою формою культури, що дозволяє автору говорити про явище «шоутизації» [2, 224]. А. Скрипка у розвідці «*Шоу-технології як форма соціальної комунікації»* наголошує, що шоу стає універсальною комунікативною практикою сучасного суспільства, елементи якої проникають в сфери суспільного життя [8, 8]. Ю. Романенко подає своє тлумачення терміна «шоуїзація» у «Проективному філософському словнику», дослівний переклад – «показуха». На думку автора, шоуїзація – це устан сучасної цивілізації, обумовлена тотальним розповсюдженням засобів масової інформації та комуніції, яка виражається у маніпуляції зором натовпу, постійному прагненні виставити будь-які факти, явища напоказ, задоволення гіпертрофованої психологічної потреби у видовищах [7, 7]. К. Акопян під терміном «шоуїзація» у праці «*Шлягеризація, шоуїзація і ексгібіціонізація в сучасній культурі»* має на увазі відносно самостійний процес розповсюдження шоу як специфічного соціокультурного феномена [1, 5].

Євробачення – популярний конкурс-шоу естрадної пісні серед країн-членів Європейського мовного союзу (EBU). Конкурс проходить щорічно, починаючи з 1956 року, і є одним з найбільш популярних неспортивних заходів у світі. Україна стала активним учасником конкурсу з 2003 р. Менеджмент конкурсу з української сторони здійснює Національна телекомпанія України, загальну координацію цього міжнародного конкурсу здійснює Європейська Мовна Спілка [6].

Ідея створення щорічного конкурсу Євробачення народилася в 1950 році. Це був період після Другої світової війни, а головною метою стало об'єднання артистів з усіх країн, які входили до Європейської спілки та транслювання їх виступів у рамках одного грандіозного концерту. Прообразом став італійський музичний фестиваль «Санремо» 1951 року. Перший європейський пісенний конкурс відбувся 24 травня 1956 року під назвою «Eurovision Grand Prix» в місті Луґано (Швейцарія). У ньому взяли участь лише 7 країн, а кожен учасник виконував 2 пісні. Вже наступного року для учасників ввели обмеження на виконання тільки 1 композиції. Згодом назву було змінено на «Concours Eurovision de la chanson». Євробачення транслювалося за підтримки Європейської мовної спілки (ЄМС), яка, окрім пісенного конкурсу, транслювала різноманітні програми новин, спорту та висвітлювала спеціальні події. Однак саме Євробачення і досі є найпопулярнішою програмою ЄМС. Від 2000 року Євробачення має одну особливість – «Правило Великої п'ятірки». Велика п'ятірка – це країни, які спонсують конкурс, а тому одразу потрапляють до фіналу. Цими країнами є Франція, Німеччина, Великобританія, Іспанія та Італія. До 2004 року формат проведення шоу передбачав лише фінал, тобто проводився 1 день. Але, оскільки кількість охочих приєднатися до музичного свята щороку збільшувалась, виникла потреба у півфіналі. Формат проведення Євробачення у 2 півфінали та фінал існує з 2008 року [5].

Обмежень щодо громадянства виконавців немає, однак щоб взяти участь у конкурсі учаснику повинно виповнитись 16 років. Від кожної країни в конкурсі бере участь один представник (соліст або група не більше 6 учасників), який виконує пісню тривалістю не більше трьох хвилин. Після виступу всіх учасників найбільш популярна пісня визначається шляхом телеголосування, у якому беруть участь усі країни, які виступали у фіналі та півфіналі, а також голосуванням членів журі [5].

Україна є єдиною європейською країною на Євробаченні, яка завжди успішно проходила передфінальні відбори (коли їх треба було проходити) і завжди виступала у фіналі в роки своєї участі в конкурсі. Україна дебютувала на Пісенному конкурсі Євробачення 2003 року. Її представив співак Олександр Пономарьов із піснею «Hasta la Vista», де посів 14 сходинку. У 2004 році співачка Руслана з піснею «Wild Dances» здобуває перемогу й право на проведення ювілейного 50-го Пісенного міжнародного конкурусу Євробачення в Україні. Європу підкорив номер української конкурсантки: справжнє шоу склалося з шаленого ритму, в основі якого відчувався фольклорний наспів запальної пісні виконавиці, її «диких танців» разом із хореографічним колективом «Життя», та виразні сценічні костюми. На Пісенному конкурсі Євробачення 2005 року Україну представив гурт «Ґринджоли» з піснею «Разом нас багато», де посів 19 сходинку. У 2006 році Тіна Кароль з піснею «Show Me Your Love» посідає 7 місце. Визначним і виразним виступом України в Європі вважають номер Вєрки Сєрдючки (Андрія Данилка) у 2007 році. Саме цей виступ приніс Україні срібло. У 2008 році Україну на конкурсі представляла Ані Лорак з піснею «Shady Lady», співачка принесла нашій країні теж 2 місце; у 2009 році – Світлана Лобода з піснею «Be my Valentine», артистка посіла 12 місце. У 2010 році нашій країні 10 місце привезла Alyosha з композицією «Sweet People», у 2011 році – 4 місце здобула Міка Ньютон з піснею «Angel». У 2012 році представляла нашу державу Гайтана і зайняла 15 місце. Злата Огневич з піснею «Gravity» у 2013 році знову повернула Україну на п'єдестал пошани. Номер, який представила українка, був видовищним: Ігор Вовковинський виніс Злату на руках і поставив на платформу-камінь, де вона перебувала під час всього виступу. За казкову пісню Україні віддали 214 балів – і це принесло у нашу скарбничку «бронзу». Марія Яремчук з піснею «Tick-Tock» на Євробачення у 2014 році в Копенгагені влаштувала справжнє шоу і отримала 6 місце. У 2015 році Україна вперше за всю історію конкурсу, у зв'язку зі складною ситуацією в країні, не брала участь у конкурсі. У 2016 році Україну представляла співачка Джамала з піснею «1944», яка здобула перемогу, набравши 534 бали. Це друга перемога України на пісенному конкурсі Євробачення. У 2017 році на конкурсі Євробачення-2017 Україну представив гурт «O.Torvald» з піснею «Time», яка зайняла 24 місце (це найгірший результат в історії участі України). На Євробаченні 2018 Україну представив співак Melovin, де отримав 17 місце [9]. У 2019 році перемогу на національному відборі отримала Maruv, та через політичні конфлікти, які виникли під час фінального ефіру та в подальшому, Україна не брала участь в конкурсі. Історію участі подаємо в таблиці.

Рік	Виконавець	Мова / Пісня	Переклад	Фінал	Бали	ПФ	Бали
2003	Олександр Пономарьов	Англійська «Hasta la Vista»	«До побачення»	14	30	Без півфіналів	
2004	Руслана	Українська «Wild Dances» англійська	«Дикі танці»	1	280	2	256
2005	«Ґринджоли»	Українська «Разом нас багато»		19	30	Організатор	
2006	Тіна Кароль	англійська	«Покажи мені своє кохання»	7	145		146
2007	Вєрка Сердючка	німецька, англійська	Танець «Лаша Тумбай»	2	235	Торічний ТОП-10	
2008	Ані Лорак	Англійська «Shady Lady»	«Загадкова леді»	2	230	1	152
2009	Світлана Лобода	англійська	«Будь моїм Валентином»	12	76	6	80
2010	Alyosha	англійська	«Любі люди»	10	108	77	7
2011	Міка Ньютон	англійська	«Янгол»	4	159	6	81
2012	Гайтана	англійська	«Будь моїм гостем»	15	65	8	64
2013	Злата Огнєвіч	англійська	«Тяжіння»	3	214	3	140
2014	Марія Яремчук	англійська	«Тік-Так»	6	113	5	118
2015	Не брала участь						

2016	Джамала	англійська, кримсь-котатарська	«1944»	1	534	2	287
2017	«O.Torvald»	англійська	«Час»	24	36	Організатор	
2018	Mélovin	Англійська «Under the Ladder»	«Під драбиною»	17	130	6	179
2019	Не брала участь						

Національний відбір — музичний конкурс, організований телекомпанією НСТУ (з 2016 року спільно з СТБ), що визначає представника України на пісенному конкурсі Євробачення. У перший ж рік спільнотго проведення з «СТБ» шоу встановило рекорд України за смс-голосуванням, отримавши 344 268 унікальних голосів, з яких 37,77% підтримало Джамалу. НСТУ забезпечує онлайн-трансляцію для іноземців з англомовним коментатором. 2018 року всі прямі ефіри нацвідбору на Євробачення транслюються в прямому ефірі на телеканалах СТБ і UA:ПЕРШИЙ, а також в онлайні [3].

Правила проекту (2016-2019) включають попередній відбір, півфінал, фінал. Для участі у національному відборі необхідно представити виключно авторську пісню, яка жодним чином не була оприлюднена до 1 вересня попереднього року. Участь у всеукраїнському попередньому відборі можна брати у два способи: направити заявку на участь за формою, наведеною на сайтах ПрАТ «ММЦ-СТБ» та НТКУ або прийти на відбір в одному з шести міст України (Запоріжжя, Харків, Одеса, Львів, Дніпро, Київ). Одного з фіналістів відбору визначають за результатами онлайн-голосування. Особи, що бажають скористатися цією можливістю, повинні обрати відповідно опцію на сайті при поданні анкети, що зробить анкету та матеріали, вказані на сайті як обов'язкові, доступними для перегляду всіх відвідувачів сайту. Голосування можуть здійснювати тільки відвідувачі сайту, що знаходяться на території України.

Півфінал складається з чотирьох або трьох турів і фінального туру з оголошенням переможця. У кожному турі беруть участь від 7 до 12 учасників, таким чином, кожен з переможців 1-го етапу може брати участь в одному турі півфіналу. Після завершення виступу кожного учасника 2-го етапу відбору, члени журі мають право прокоментувати виступ, висловити свої побажання та надати поради. До наступного етапу відбору проходять учасники півфіналу, що визначаються журі та глядачами відбору спільно. Оголошення переможців півфіналу здійснюється в день проведення того чи іншого півфіналу. У результаті проведення півфіналів обираються від 7 до 12 переможців півфіналу, по 2-3 переможці кожного з турів півфіналу. Півфінал відбору транслюється у прямому ефірі телеканалів «СТБ» та «UA:Перший».

До участі у фіналі допускаються лише переможці півфіналу. Єдиним переможцем фіналу, який представлятиме Україну на конкурсі Євробачення, визнається учасник фіналу, який визначається журі та глядачами відбору спільно за правилами, що будуть оголошені додатково у прямому ефірі фіналу відбору. Оголошення переможця здійснюється в прямому ефірі фіналу. Фінал відбору транслюється у прямому ефірі телеканалів «СТБ» та «UA: Перший».

За 13 виступів на Євробаченні Україна здобула два «золота», два «срібла» та одну «бронзу». Після тріумфу Джамали Київ приймав головне пісенне шоу Європи, країну представив рок-гурт O.Torvald [3].

Національний відбір – можливість для молодих і незалежних артистів проявити себе і презентувати свою творчість великій аудиторії. Тому хотілося б, щоби кожен етап відбору давав глядачам змогу побачити і оцінити якість інновації; дізнатися трохи більше про музику, що народжується в незалежній Україні. Євробачення відкриває телеаудиторії, український музичний горизонт і його таланти.

Тільки побачивши і почувши артиста наживо, можна давати якесь оціночне судження і тим більше гарантії. Записані в студії пісні – це одне, а виступ живцем – зовсім інше. Смислове навантаження композиції та меседж, який музиканти відправляють зі сцени, безумовно важливі, але свої оцінки в кінцевому підсумку кожен отримає за музику і аранжування, за те, наскільки якісно зроблений музичний продукт і вміння триматися на сцені. Будь-які тренди працюють тільки тоді, коли є бездоганне виконання, оригінальність і прорив в звучанні.

Цікаві ті учасники «Євробачення», які схильні до самобутності і оригінальності. Євген Філатов, композитор, саунд-продюсер, засновник українського гурту The Maneken, саунд-продюсер гуртів ONUKA і The Elephants, член Нацвідбору пісенного конкурсу «Євробачення» зазначав: «Цікаво спостерігати у Нацвідборі за гуртом «ЦеЩо». І хоча в житті "тато" цього проекту Влад Троїцький – театральний режисер, я в повній мірі можу назвати його музичним продюсером. Створені ним колективи «ДахаБраха» і Dakh Daughters – суперсамобутні музиканти, які довели, що оригінальна українська музика може завоювати весь світ. Тому я дуже сподіваюся, що і «ЦеЩо» покажуть відмінний номер. Ще одні музиканти, які заслуговують на увагу – гурт Brunettes Shoot Blondes. Оригінальність, унікальність і та величезну роботу, яка була виконана, у них є великий шанс бути оціненими за заслугами. Важливо

пам'ятати, «Євробачення» – це шоу» [10]. І шоу в цьому конкурсі, погодимося з композитором, саунд-продюсером, відіграє не менш важливу роль, ніж музика.

Таким чином, поява пісенного конкурсу Євробачення, свідчить про високий ступінь інтеграції України у світову культуру масового зразка. Отримавши високі стартові рейтинги, такі проекти, безумовно, широко представлені в українському телевізійному просторі. Євробачення – це конкурс, який дає можливість нашим артистам нести свою творчість в Європу, у світ, тим самим інтегрувати (інтеграція – асиміляція різнорідних елементів культури в єдину культуру) українську культуру. Цей конкурс є певним стимулом для українських артистів, які перш ніж виходити на світовий ринок у конкурсі Євробачення, – європеїзують (європеїзація – внутрішні зміни відповідно до західноєвропейських стандартів [4]) свою творчість, роблять дійсно якісний європейський продук світового рівня, не втрачаючи при цьому своєї авторської самобутності та кодовості української нації та культури.

Література

1. Акопян К. Шлягеризация, шоуизация и эксгибиционизация в современной культуре. Горизонты культуры: от массовой до элитарной. Санкт-Петербург, 2008. С. 15-21.
2. Дубовик Наталия Шоутизация современной культуры. V MICT: Мистецтво, історія, сучасність, теорія, 2010. № 7. С. 224-233.
3. Євробачення національний відбір. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/ (дата звернення 12.09. 2019).
4. Європеїзація. Євроінтеграція. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki (дата звернення 1.09.2019).
5. Історія виникнення пісенного конкурсу Євробачення. URL: https://konkursevrov.blogspot.com/ (дата звернення 12.08.2019).
6. Пісенний конкурс Євробачення. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/ (дата звернення 7.09.2019).
7. Романенко Юрий. Шоуизация. Проективный философский словарь: Новые термины и понятия. URL : http://ontoimago.spb.nl/article_139.html (дата звернення 12.09.2019).
8. Скрипка Анна. Шоу-технології як форма соціальної комунікації : автореф. дис. на здобуття паук, ступеня канд. соціологічних наук : спец. 22.00.04. Харків, 2010.
9. Україна на пісенному конкурсі Євробачення. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki (дата звернення 12.08.2019).
10. Чому "Євробачення" – це в першу чергу шоу, і чого варто від нього очікувати. Інтерв`ю Євгена Філатова. URL: https://vk.com/@eurovision_ua-chomu-vrobachennya-ce-v-pershu-chergu-shou-chogo-varto-vd-no (дата звернення 18.09.2019).

References

1. Akopjan, K. (2008). Hit-anization, show-anization and exhibitionism in contemporary culture.Ghoryzontu kuljturu: ot massovoj do ɜlytarnoj. Sankt-Peterburgh. (pp. 15-21). Sankt-Peterburh [in Russian].
2. 2.Dubovyk, Natalyja. (2010). Show-anization of modern culture. V MIST: Mystectvo, istorija, suchasnistj, teorija, 7, 224-233 [in Ukrainian].
3. 3.Eurovision national selection. (data zvernennia 12.09. 2019). Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/.
4. 4.Europeanization. European integration. (data zvernennia 1.09.2019). Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki.
5. 5.History of the Eurovision Song Contest. (data zvernennia 12.08.2019). Retrieved from: https://konkursevrov.blogspot.com/.
6. 6.Eurovision Song Contest. (data zvernennia 7.09.2019). Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/.
7. 7.Romanenko Juryj. (data zvernennia 12.09.2019). Show-anization. Proektyvnыj fylosofskyj slovarj: Novыe termynы y ponjatyjaю. Retrieved from: http://ontoimago.spb.nl/article_139.html.
8. 8.Skrypka, Anna. (2010). Show-technology as a form of social communication. Extended abstract of candidate’s thesis. Xarkiv [in Ukrainian].
9. 9.Ukraine at the Eurovision Song Contest. (data zvernennia 12.08.2019). Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki.
10. Why Eurovision is a show and what is to be expected from it. Interview with Yevgen Filatov. (data zvernennia 18.09.2019). Retrieved from: https://vk.com/@eurovision_ua-chomu-vrobachennya-ce-v-pershu-chergu-shou-chogo-varto-vd-no.

Стаття надійшла до редакції 21.11.2019 р.
Прийнято до публікації 17.12.2019 р.

УДК 792.82(477)
DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196584

Лук'яненко Катерина Аркадіївна
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-1490-4601
katechoreography@gmail.com

УКРАЇНСЬКИЙ БАЛЕТНИЙ ТЕАТР 1960–1970-х рр.: СЦЕНІЧНІ ПРАКТИКИ

Метою статті є визначення тенденцій реформування балетного мистецтва в 1960–1970-ті рр. та охарактеризувати процеси оновлення у вітчизняному балетному театрі. **Методологія** дослідження базується на поєднанні історичних, філософських, естетичних, культурологічних та мистецтвознавчих аспектів сучасного наукового пізнання. Застосовано загальнонаукові та конкретно-наукові методи (аналітичний, культурологічний, проблемно-хронологічний, типологічний, мистецтвознавчий та теоретичного узагальнення). **Наукова новизна.** Розглянуто художню концепцію українського балетного театру, як синтез видів мистецтва та ідеї створення художньо-цілісної постановки. У даному контексті акцентовано на процесі формування естетичних ідей балетного театру в Україні як феномену, розвиток та оновлення якого відбувалися під впливом нових суспільних, історичних, культурно-мистецьких реалій та використання зарубіжного хореографічного та сценічного досвіду. Виявлено тенденції реформування балетного театру в Україні 1960–1970-х рр.; простежено еволюціонування виражальних засобів хореографії протягом означеного періоду та проаналізовано їх вплив на мову та форму балетної вистави. **Висновки.** Еволюціонування нових засобів виразності балетного театру в Україні в 1960–1970-ті рр. значно посприяло розширенню та поглибленню образної сфери вітчизняного хореографічного мистецтва, що відобразилося передусім на домінуванні у виставах провідних балетмейстерів-постановників найтонших психологічних нюансів та відтінків, проникненні вглиб предмету, майстерному відображенні дійсності та філософських ідей. Українські балетмейстери-постановники змінюють власне, частково «заангажоване» ставлення до руху, позбавляючись у сміливих експериментальних постановках канонів та заданих форм, в творчих пошуках власного стилю та мови. Проте, не зважаючи на тяжіння постановників до абстрактності та мінімалізму, все ж у балетних виставах українських оперних театрів зберігається програмність та сценарна основа.

Ключові слова: балетний театр, хореографічне мистецтво, зарубіжні сценічні практики, творчі експерименти, новаторські виражальні засоби.

Лукьяненко Екатерина Аркадьевна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Украинский балетный театр 1960–1970-х гг .: сценические практики

Целью статьи является определение тенденций реформирования балетного искусства в 1960–1970-е гг. и характеристика процессов обновления в отечественном балетном театре. **Методология** исследования базируется на сочетании исторических, философских, эстетических, культурологических и искусствоведческих аспектов современного научного познания. Применены общенаучные и конкретно-научные методы (аналитический, культурологический, проблемно-хронологический, типологический, искусствоведческий и теоретического обобщения). **Научная новизна.** Рассмотрена художественная концепция украинского балетного театра, как синтез видов искусства и идеи создания художественно-целостной постановки. В данном контексте акцентировано на процессе формирования эстетических идей балетного театра в Украине как феномена, развитие и обновление которого происходили под влиянием новых общественных, исторических, культурных реалий и использования зарубежного хореографического и сценического опыта. Выявлены тенденции реформирования балетного театра в Украине 1960–1970-х гг.; прослежено эволюционирования выразительных средств хореографии в течение определенного периода и проанализировано их влияние на язык и форму балетного спектакля. **Выводы.** Эволюционирование новых средств выразительности балетного театра в Украине в 1960–1970-е гг. значительно поспособствовало расширению и углублению образной сферы отечественного хореографического искусства, что отразилось прежде всего на доминировании в спектаклях ведущих балетмейстеров-постановщиков тончайших психологических нюансов и оттенков, проникновении вглубь предмета, мастерском отображении действительности и философских идей. Украинские балетмейстеры-постановщики постепенно меняют собственное «заангажированное» отношение к движению, избавляясь в смелых экспериментальных постановках канонов и заданных форм, в творческих поисках собственного стиля и языка. Однако, несмотря на стремление постановщиков к абстрактности и минимализму, все же в балетных спектаклях украинских оперных театров сохраняется программность и сценарная основа.

Ключевые слова: балетный театр, хореографическое искусство, зарубежные сценические практики, творческие эксперименты, новаторские выразительные средства.

Lukyanenko Kateryna, *graduate student, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev, Ukraine*

Ukrainian Ballet Theater of the 1960s – 1970s: Stage Practices

The purpose of the article is to identify trends in the reform of ballet art in the 1960–1970s. and characterization of renewal processes in the domestic ballet theater. **The methodology** is based on a combination of historical, philosophical, aesthetic, cultural and art history aspects of modern scientific knowledge. General scientific and concrete scientific methods were applied (analytical, culturological, problem-chronological, typological, art history and theoretical generalization). **Scientific novelty.** The artistic concept of the Ukrainian ballet theater is considered, as a synthesis of art forms and the idea of creating an artistic and integral production. In this context, it focuses on the process of forming the aesthetic ideas of ballet theater in Ukraine as a phenomenon, the development and updating of which took place under the influence of new social, historical, cultural realities and the use of foreign choreographic and stage experience. The

© Лук'яненко К. А., 2020

tendencies of reforming the ballet theater in Ukraine of the 1960–1970s are revealed; the evolution of the expressive means of choreography is traced over a certain period and their influence on the language and form of the ballet performance is analyzed. **Conclusions**. The evolution of new means of expressiveness of the ballet theater in Ukraine in the 1960–1970s. significantly contributed to the expansion and deepening of the figurative sphere of domestic choreographic art, which was reflected primarily in the dominance in the performances of the leading choreographers of the subtlest psychological nuances and shades, penetration deep into the subject, the masterful reflection of reality and philosophical ideas. Ukrainian choreographers are gradually changing their own "biased" attitude to the movement, getting rid of bold experimental productions of canons and given forms, in the creative search for their own style and language. However, despite the directors' desire for abstractness and minimalism, nevertheless, the programmatic and screenplay basis is preserved in the ballet performances of Ukrainian opera houses.

Key words: ballet theater, choreographic art, foreign stage practices, creative experiments, innovative expressive means.

Вступ. Найкращі вистави балетмейстерів у 1960–1970-ті рр. засвідчили зміну вектору режисерського мислення. Поява на сценах балетів-симфоній та їх масштабна популяризація стали приводом для посилення уваги балетмейстерів-постановників до виразності танцю – різноплановість виконавців, можливість танцювати в різних стилях, напрямах та танцювальних техніках зумовили синтезування елементів відмінних танцювальних систем. Високохудожні вимоги та досягнення майстерності, що були заявлені Ф. Лопуховим у 1920-х рр., стали основою творчого пошуку українських балетмейстерів. До того ж відчутним фактором впливу стала творчість зарубіжних хореографів, що передусім відобразилася на інноваційних виражальних засобах, оригінальності форм та незвичному для реалістичного балетного мистецтва попереднього періоду оновленні костюмів та декорацій. Актуальність статті зумовлена важливістю розширення джерельної бази дослідження вітчизняного балетного мистецтва з метою напрацювання теоретико-методологічних підходів до вивчення балетного театру 60–70-х рр. XX ст. як соціокультурного феномена, що суттєво вплинув на подальше функціонування та розвиток хореографічного мистецтва в Україні.

Метою статті є визначення тенденцій реформування балетного мистецтва в 1960–1970-ті рр. та охарактеризувати процеси оновлення у вітчизняному балетному театрі.

Аналіз досліджень засвідчує неабиякий інтерес вітчизняних мистецтвознавців до проблематики розвитку балетного мистецтва другої половини XX ст. – значний масив наукових праць (О. Сайко, О. Кагадій, Є. Коваленко, О. Плахотнюк, О. Шаповал, А. Король, О. Мерлянова та ін.) присвячено вивченню художньої манери відомих балетмейстерів, особливостей реформування стилю, аналізу сенсових акцентів конкретних балетних творів та історії створення балетних вистав; осмисленню художньої цінності балету та конкретних вистав на сучасному етапі розвитку української культури. Проте специфіка оновлення балетного театру 1960–1970-х рр. лишається недостатньо висвітленою в контексті особливостей впливу зарубіжних сценічних практик.

Виклад основного матеріалу. Орієнтовно у 1960–1970-х рр. у США та західноєвропейських країнах сформувалися головні напрямки сучасної хореографії, а водночас розпочався процес взаємовпливу та збагачення їх лексикою та прийомами різних танцювальних систем – класичний танець значно розширив кордони. Ю. Рязанова стверджує, що імпульсом для взаємодії балету з сучасною хореографією стала творчість А. Алонсо, М. Бежара, Дж. Баланчина, Дж. Роббінса, К. Макміллана, Е. Тюдора, Р. Петі та ін. балетмейстерів, які прагнули створити сучасний класичний танець [7, 20].

На думку Р. Володченкова, зарубіжний балет сприймався радянськими хореографами порізному, а іноді досить неоднозначно, через незвичні принципи, прийоми, школи та напрямки, а головне – іншу систему художніх цінностей [2, 18–19].

У контексті оновлення українського балетного театру означеного періоду, ці події відіграли безпосереднє значення, оскільки взаємні гастролі вітчизняних, американських та європейських труп посприяли можливості побачити, творчо переосмислити та інтегрувати у балетні постановки інноваційні для хореографічної культури СРСР елементи, рішення та ідеї, що кардинально змінило вектор розвитку радянського балетного мистецтва загалом та в Україні зокрема.

Творче зіткнення з новим для радянських балетмейстерів баченням хореографічного мистецтва, посприяло переосмисленню ситуації у вітчизняному балетному театрі, що в першу чергу відобразилося на руйнуванні консервативних поглядів та заклало початок взаємовпливу зарубіжного та радянського балетів.

Беззаперечним є вплив на українських балетмейстерів вистав трупи «New-York City Ballet» Дж. Баланчина, в яких класичний танець був головним виражальним засобом, а принцип симфонічного балету Ф. Лопухова реалізовувався на американському грунті. Вистави трупи Дж. Баланчина вирізнялися демонстрацією нових можливостей класичного танцю, а головне – нових приймів розкриття танцювальної образності, що надзвичайно посприяло становленню творчих ідей українських балетмейстерів.

Прикладом новаторського способу мислення балетмейстера та унікальних можливостей пластичної виразності стала вистава Х. Лімона «Павана мавра» (на основі п'єси У. Шекспіра «Отелло»), а власне асоціативний одноактний балет, в якому поєднано засоби класичного танцю та танцю-модерн.

Неабиякий вплив здійснили і вистави режисера та хореографа, французького танцюриста, балетмейстера, драматичного та оперного режисера М. Бежара, що збагатили світовий балет шляхом впливу на розвиток хореографічних засобів та сублімування різноманітних прийомів таких видів мистецтва як опера, оперета, естрадний спів, джаз, драматичний театр, кіномистецтво, архітектура, живопис, фламенко, японський театр маріонеток, поезії та явищ культури (зокрема спорту та йоги). «Гуру балету», на основі органічного синтезу вищезгаданих елементів культури і мистецтв, створив власний філософський та демократичний театр.

Аналізуючи трансформації мови балетного театру ХХ ст., Ю. Рязанова акцентує на тому, що в радянському та західному балетах зміни лексики та форми вистави хоча й відбувалися не одночасно та мали власні характерні особливості, а все ж посприяли формуванню засобів виразності, котрими вже наприкінці ХХ ст. стали користуватися всі балетмейстери [7, 12].

Завдяки можливості опанування зарубіжного досвіду розширення меж класичного танцю, українські балетмейстери також розпочали експериментувати, звертаються до сучасних хореографічних напрямків, як інноваційних джерел оновлення та збагачення традиційної лексики вітчизняного балетного театру, відкриття новаторських прийомів, а головне – нового, нестандартного бачення та осмислення традиційних засобів виразності, що посприяло становленню нестандартних прийомів їх використання.

Л. Маркевич стверджує, що активізація та опанування зарубіжного досвіду на сцені українського балетного театру відбувалися шляхом повторення та інтерпретацій вітчизняними балетмейстерами В. Вронським, М. Заславським, Л. Пантикіним, А. Шекерою та ін. вистав, постановки яких здійснили провідні радянські хореографи. Передусім мова йде про балети, музична партитура яких надавала основу для експериментів заснованих на трансформації визнаної хореографії методом використання підказаних музикою засобів виразності, з метою осучаснення класичної спадщини та розширення репертуару. Дослідниця наводить приклад постановочного рішення В. Вронським балету «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва (хореографія Л. Лавровського) на сцені Київського оперного театру в 1955 р. (виконавці партій головних героїв О. Ковальов та О. Потапова), акцентуючи, що «узагальнююче виразне начало та психологічно-філософська багатогранність хореографічного втілення музики» [5, 77] посприяли активізації постановок даного твору в різноманітних авторських інтерпретаціях.

Наприклад, А. Пантикін (Харківський театр опери і балету, 1967 р.; В. Ковтун – Ромео, Т. Кузьміна – Джульєтта) вирішив балетну виставу як ліричну драму характерів (постановник замінив танцювальними епізодами пантомімічні, відмовився від «мальовничої масшабності пластичного рішення» та створив на основі класичного танцю хореографічну лексику, що розкривала усі контрасти музичної драматургії) [6, 111]; М. Заславський (Львівський оперний театр, 1968 р.; Г. Ісупов – Ромео, Є. Старікова – Джульєтта) – як своєрідну стилізацію середньовічного способу життя з характерним для творчості балетмейстера зануренням в емоційно-образний зміст музичної партитури [9]; А. Шекера (Київський оперний театр, 1971 р.) – як філософську трагедію.

Унікальна інтерпретація шекспірівського сюжету та музичної партитури С. Прокоф'єва А. Шекерою, виявилася знаковою не лише для творчості балетмейстера, а й для усього українського балетного театру останньої третини ХХ ст. – талановитому хореографу вдалося розкрити образну природу музики засобами хореографічної виразності, ретельно розробити хореографічний малюнок персонажів, навіть епізодичних [11, 17–18].

Дослідники, аналізуючи епізоди постановок балету Л. Лавровським та А. Шекерою, акцентують на їх новаторському, відмінному вирішенні, що засвідчує своєрідність прочитання та глибоке осягнення постановником ідеї літературного першоджерела, музичної партитури, емоційної побудови головних тем твору. Наприклад, Є. Коваленко зауважує, що в «Танці лицарів» балетмейстер використовує грубі та погрожуючі жести: «піднята рука з віялоподібно розчепіреними пальцями зловіще виростає над головою, ніби означуючи невидиму корону, та різко падає, ніби розчавлюючи ворога» [4, 38], що набагато органічніше відповідає емоційній побудові теми ворожнечі Капулетті та Монтеккі, з характерними розмашистим пунктирним ритмом та важкою ходою басів, аніж «Танець з подушками» Л. Лавровського; драматизм сцен поєдинків балетмейстер суттєво посилює відмовившись від бутафорської зброї, використовуючи виключно пластичні виражальні засоби; динамікою та емоційною насиченістю вирізняються дуети головних героїв у виконанні В. Парсегова та А. Гавриленко – внутрішню єдність закоханих, яку неможливо розірвати [12, 442] А. Шекера підкреслює технічними підтримками.

Як стверджує Ю. Станішевський, балетна вистава «Ромео та Джульєтта» в постановці А. Шекери посприяла «утвердженню якісно нових принципів в українському балетмейстерському мистецтві, збагаченню виражальної палітри й естетики столичного колективу і відкриттю молодих виконавських обдарувань» [10, 186].

Головним балетмейстером Донецького театру опери і балету в 1972–1977 рр. була С. Тулуб'єва, яка здійснила постановку першого російського класичного балету «Спляча красуня» П. Чайковського на основі редакції Ю. Григоровича та автора хореографії М. Петіпа – балетмейстера, який орієнтувався на розвиток форм класичного танцю, надаючи перевагу академічному класичному танцю, як в соло так і в кордебалеті (в характерних танцях він поєднував хореографічну лексику народних італійських, французьких, польських, російських та інших танців з лексикою класичного).

Наслідування (в найкращому сенсі слова) новаторських прийомів та методів провідних радянських балетмейстерів 1960–1970-х рр. у діяльності С. Тулуб'євої спостерігаємо в постановках класичних балетних вистав «Лебедине озеро» П. Чайковського (1973 р.) – першого симфонічного балету (композитор, використав в музичній партитурі характерну та класичну сюїти, дієвий танець, пантоміму та кордебалетні сцени, відповідно, кожен епізод був своєрідним етапом створення наскрізної музичної дії), а також балетів «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва (1973 р.), «Баядерка» Л. Мінкуса (1975 р.), «Казки Віденського лісу» на музику Й. Штрауса (1977 р.), «Моцертіана» на музику П. Чайковського (1977 р.) та балетів сучасних композиторів. Наприклад у 1974 р. С. Тулуб'єва, спираючись на хореографію І. Чернишова (Ленінградський академічний малий театр опери та балету, 1968 р.), здійснює постановку балетної вистави «Антоній і Клеопатра» Е. Лазарєва за мотивами однойменної трагедії У. Шекспіра [13, 126].

Інтегруванням елементів сучасної хореографії вирізняється балетна вистави «Муза Поета» В. Доценка та В. Стародубцева (на честь175-річчя з дня народження О. С. Пушкіна), постановку якої С. Тулуб'єва здійснила в співпраці з В. Шкильком.

О. Ущапівська стверджує, що в хореографії останнього були такі сцени як Перше adagio Музи і Поета, «Ліцеїсти», «Цигани» та «Золотий півник», акцентуючи й на специфіці сюжету вистави, що зумовила втілення балетмейстерами різнобарвної хореографічної палітри, до якої увійшли історичні, бальні, російські, циганські та східні танці [13, 126].

Беззаперечним є вплив на розвиток прийомів та методів балетного театру в Україні музичного мистецтва – новаторські принципи побудови форми та образності, якими характеризувалися партитури балетів К. Караєва, С. Прокоф'єва, А. Петрова, А. Хачатуряна, Р. Щедріна та інших радянських композиторів, посприяли переосмисленню доцільності застосування стандартних підходів у процесі побудови хореографічного малюнку балетних вистав. На думку Л. Маркевич, мова йде про кристалізацію в танцювальному малюнку вистави елементів художньої мови нового естетичного рівня, що зумовило подальше еволюціонування українського балетного театру в напрямку поліфонізації (балетмейстери Одеського і Дніпропетровського оперних театрів І. Чернишов, Л. Воскресенська) та симфонічної побудови хореографічної драматургії (постановки А. Шекери на сценах Львівського та Київського оперних театрів).

Утім, на нашу думку, вплив зарубіжних хореографів на українських балетмейстерів 1970-х рр. був безпосередній, особливо це стосується творчості молодих постановників. Наприклад, у 1973 р. балетмейстер Г. Майоров у співпраці зі сценографом Ф. Ніродом та диригентом Б. Чистяковим здійснює на сцені Київського театру опери і балету ім. Т.Г. Шевченка постановку одноактного балету «Світанкова поема» на музику В. Косенка в оркеструванні Л. Колодуба (лібрето В. Тимофєєв).

Критики відгукнулися схвальними рецензіями, порівнюючи балетну виставу, вирішену в стилі героїчного та лірико-патріотичного твору, з неоромантичним балетом М.Фокіна «Шопеніана», акцентуючи на самобутності балетмейстера-експериментатора, який одним із перших українських хореографів-постановників органічно синтезував національний хореографічний фольклор із елементами романтизму, академізму та експресивного постмодерну, спілкуючись з глядачем «цілком зрозумілою танцювальною мовою, наснаженою щирими і схвильованими людськими емоціями» [15, с. 7].

Т. Павлюк акцентує на впливі в процесі формування творчої особистості Г. Майорова професійної діяльності П. Вірського, з характерною хореографу яскравою театральністю, святковою оптимістичністю та щедрістю балетмейстерської фантазії в створенні національних шедеврів; А. Шекери, який майстерно окреслював барвами танцю психологічно складі людські характери при створенні монументальних полотен; творчих експериментів О. Виноградова, Б. Ейфмана, В. Дебелого та Г. Ковтуна [6, 148].

У 1975 р. А. Шекера та Г. Майоров працюють над постановкою балету «В ім'я життя» на музику Д. Шостаковича. У тогочасних періодичних виданнях знаходимо рецензії Л. Філоненко на дану постановку, сповнену героїчним пафосом та драматичною силою [14]. Критик, акцентуючи на традиційній для А. Шекери прихильності класичному танцю та балетному академізму, зауважив, що балетмейстер напрочуд вдало проекспериментував, синтезувавши елементи «перетвореної традиційної класики та експресивного постмодерну», оскільки це посприяло правдивому розкриттю почуттів героїв «засобами незвичної хореографічної мови», майстерно підпорядкованої постановником «поліфонічним структурам симфонічної партитури» [14].

Звернення українських балетмейстерів-постновників до творчості М. Петіпа, як до ініціатора хореографічного симфонізму, також є характерною рисою балетного театру 1970-х рр. Постановочне рішення видатного французького і російського балетмейстера, творця класичного репертуару другої половини XIX ст., стало основою сценічної інтерпретації балету «Раймонда» О. Глазунова в 1974 р. А. Шекерою.

Однією з характерних рис розвитку балетного театру 70-х рр. XX ст. в Україні стає звернення балетмейстерів-постановників до знакових національних балетних вистав, з метою створення власних хореографічних версій та розвитку самобутнього українського балетного театру.

А. Шекера в даному контексті виступає як революціонер, який водночас зберігає та розвиває традиції українського балетного театру складної драматургії.

Яскравим авторським баченням вирізнялася редакція балету «Лілея» – одного з перших творів на національну тематику в репертуарі балетного театру України. Якщо в сценічній версії балету «Лілея», постановником якої на сцені Київського державного академічного театру опери і балету ім. Т. Шевченка був В. Вронський (1956 р.), завдяки специфічним режисерським та хореографічним знахідкам урізноманітнено сценічну історію твору (зокрема детально розроблено лейттеми Лілеї та Степана, оригінально вибудувано дуети головних героїв та органічно пов'язано їх із масовими танцювальними композиціями) [1, 66], то нова сценічна редакція, здійснена А. Шекерою в 1976 р. (музична редакція була здійснена диригентом-постановником балетної вистави О. Рябовим) уособлювало прагнення балетмейстера здійснити нове прочитання твору, вирішити «Лілею» як поетичну легенду. Справжнє піднесене кохання Степана і Лілеї стало лінією образності, суцільного танцювального дійства, що проходить наскрізно через виставу. А. Шекера динамізував сюжетний розвиток балету, посилив романтизовану наснаженість та надав діям головних героїв більш виразного психологічного вмотивування.

Дана постановка засвідчує вдалі пошуки майстра в контексті посилення автентичності української класичної хореографії.

Синтезуючи класичну та народну лексику, А. Шекера посилив драматизацію та образну виразність, дієвість режисури вистави та окремих номерів. Мистецтвознавці наголошують на перетворенні балетмейстером суто пантомімічної партії Князя на танцювальну та зміні характеру даного персонажу – у виконанні М. Прядченко та В. Некрасова перед глядачами поставав образ «галантного красеня, який залюбки бере участь у придворних забавах, але не менш жорстоко поводить з кріпаками» [3, 102]. У творчості українських балетмейстерів дотримання кращих традицій класичного балету поєднувалося з прагненням перейти за межі його звичних академічних канонів – натхненні найвдалішими взірцями російського (М. Петіпа, Ю. Григорович та ін.) та вітчизняного балетного мистецтва (Г. Березова, В. Вронський та ін.), вони виявилися відкритими для сприйняття та творчого інспірування талановитих пошуків зарубіжних хореографів.

1970-ті рр. характеризувалися посиленням вже наявних тенденцій балетного театру: новаторські розробки балетмейстери випробовують під час постановок балетів на історичну тематику, творах на сучасні теми, а також створюючи нові редакції класичних балетів; спостерігається уповільнення синтезування класичного та українського народного танцю через нестачу запозичених виразних засобів нових систем, зокрема танцю модерн та джазового танцю (наприклад, балет «Світанкова поема» на музику В. Костенка) та нагальної необхідності розробки нефольклорних підходів у процесі обробки художнього матеріалу, з метою осучаснення знаково-символічної та естетично-образної системи художньої мови балетної вистави на українській сцені.

Наукова новизна. Розглянуто художню концепцію українського балетного театру, як синтез видів мистецтва та ідеї створення художньо-цілісної постановки. У даному контексті акцентовано на процесі формування естетичних ідей балетного театру в Україні як феномену, розвиток та оновлення якого відбувалися під впливом нових суспільних, історичних, культурно-мистецьких реалій та використання зарубіжного хореографічного та сценічного досвіду. Виявлено тенденції реформування балетного театру в Україні 1960–1970-х рр.; простежено еволюціонування виражальних засобів хореографії протягом означеного періоду та проаналізовано їх вплив на мову та форму балетної вистави.

Висновки. Еволюціонування нових засобів виразності балетного театру в Україні в 1960–1970-ті рр. значно посприяло розширенню та поглибленню образної сфери вітчизняного хореографічного мистецтва, що відобразилося передусім на домінуванні у виставах провідних балетмейстерів-постановників найтонших психологічних нюансів та відтінків, проникненні вглиб предмету, майстерному відображенні дійсності та філософських ідей.

Розвиваючи досвід 1960–1970-х рр., передусім сублімування режисерського досвіду балетмейстерів доби хореографи та пошуку новаторських виражальних засобів, властивих специфічному балетному мистецтву (варіативна розробка рухів, симфонічний розвиток танцю, створення композиційних прийомів та образних рухів для пластичних партій головних героїв балетних вистав, розробка хореографічної драматургії вистави та ін.), наприкінці 70-х рр. XX ст. українські балетмейстери-постановники поступово змінюють власне, частково «заангажоване» ставлення до руху, позбавляючись у сміливих експериментальних постановках канонів та заданих форм, в творчих пошуках власного стилю та мови. Проте, не зважаючи на тяжіння постановників до абстрактності та мінімалізму, все ж у балетних виставах українських оперних театрів зберігається програмність та сценарна основа.

Література

1. Вишотравка Л. І. Творча діяльність Євгенії Єршової в контексті розвитку мистецьких процесів на українській балетній сцені 1940–1960-х років. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2018. Вип. 26. С. 64–68

2. Володченков Р. Г. Формирование художественных принципов в советском балете 1960-80-х годов (на примере творчества хореографа И. А. Чернышева): автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Российский университет театрального искусства – ГИТИС. Москва, 2015. 30 с.

3. Загайкевич М. Балетна Шевченкіана. Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. Вип. 13. Київ, 2013. 184 с.

4. Коваленко Е. И. Анатолий Федорович Шекера – мастер балетного симфонизма и хореографической полифонии. Южно-российский музыкальный альманах. 2016. № 1(22). С. 37–42.

5. Маркевич Л. А. До питання про модернізація художньої мови балетних вистав 60-80 років ХХ століття. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2018. Вип. 26. С. 75–84.

6. Павлюк Т.С. Українське балетмейстерське мистецтво (ІІ половина ХХ ст.). Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2017. 230 с.

7. Рязанова Ю. Ю. Новые средства выразистельности в балетном искусстве ХХ века (к проблеме соотношения традиции и новаторства) : автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.01 / Российская академия театрального искусства (ГИТИС). Москва, 2016. 32 с.

8. Савченко Р. В. Особливості балетмейстерських пошуків українських хореографів другої половини ХХ століття: творчий метод Анатолія Шекери. Науковий часопис НПУ імені М .П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. 2017. Вип. 59. С. 143–149.

9. Смотрич А. Гімн юності і коханню. Вільна Україна. 1968. 1 лист.

10. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України, 1925–1985: шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 235 с.

11. Станишевский Ю. Проблемы интеграции украинского хореографического искусства в мировое и европейское культурное пространство. Интеграция украинского искусства в европейсое и мировое культурное пространство : материалы Всеукраинской научно-практической конференции. Киев: Киевское училище хореографического искусства, 2005. С. 9–18.

12. Станішевський Ю. О. Національна опера України. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.

13. Ущапівська О. М. Донецький театр опери та балету як територія не відчуженої комунікації. Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 26. С. 123–130.

14. Філоненко Л. Народна пам’ять. Київська правда. 1979. 27 квіт.

15. Якименко О. Світанкова поема. Ранок. 1975. № 6. С. 7.

References

1. Vyshotravka, L. I. (2018). Creative activity of Yevgeniya Ershova in the context of the development of artistic processes on the Ukrainian ballet scene of the 1940s–1960s. Ukrainian culture: past, present, ways of development, Issue 26, pp. 64–68 [in Ukrainian].

2. Volodchenkov, R. G. (2015). Formation of artistic principles in the Soviet ballet of the 1960-80s (on the example of the work of the choreographer I. A. Chernyshev). Abstract of Ph.D. dissertation. Moscow : Russian University of Theater Arts – GITIS [in Russian].

3. Zagaykevich, M. (2013). Shevchenko Ballet. Ukrainian Art Studies: Materials, Research, Reviews, Issue 13 [in Ukrainian].

4. Kovalenko, E. I. (2016). Anatoly Fedorovich Sheker – master of ballet symphony and choreographic polyphony. South Russian musical almanac. 2016. No. 1 (22). S. 37–42. [in Russian].

5. Markevich, L. A. (2018). To the question of the modernization of the artistic language of ballet performances 60-80 years of the twentieth century. Ukrainian culture: past, present, ways of development, Issue 26, pp. 75–84 [in Ukrainian].

6. Pavlyuk, T. S. (2017). Ukrainian Ballet Art (2nd half of the 20th century). Kiev: View. KNUCiM Center [in Ukrainian].

7. Ryazanova, Yu. Yu. (2016). New means of expressiveness in the ballet art of the twentieth century (to the problem of correlation of tradition and innovation). Abstract of Ph.D. dissertation. Moscow : Russian Academy of Theater Arts (GITIS) [in Russian].

8. Savchenko, R. V. (2017). Features of the choreographers' searches for Ukrainian choreographers of the second half of the twentieth century: Anatoly Shekera's creative method. Scientific journal of NPU named after MP. Drahomanov, Vol. 59, pp. 143–149 [in Ukrainian].

9. Smotrich, A. (1968). Hymn of youth and love. Free Ukraine [in Ukrainian].

10. Stanishevsky, Yu. (1986). Ballet Theater of Soviet Ukraine, 1925–1985: Ways and Problems of Development. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].

11. Stanishevsky, Yu. (2005). Problems of integration of Ukrainian choreographic art in the world and European cultural space. Integration of Ukrainian art in the European and world cultural space: materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference. Kiev: Kiev School of Choreographic Art, pp. 9–18 [in Russian].

12. Stanishevsky, Y. A. (2002). National Opera of Ukraine. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].

13. Ushchapovskaya, O. M. (2014). Donetsk Opera and Ballet Theater as a territory of not alienated communication. Artistic notes, Vol. 26, pp. 123–130 [in Ukrainian].

14. Filonenko, L. (1979). People's memory. Kiev truth. Apr 27 [in Ukrainian].

15. Yakimenko, O. (1975). The dawn poem. Morning, no. 6, p. 7 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.10.2019 р.
Прийнято до публікації 20.11.2019 р.

Відгуки. Рецензії. Повідомлення

DOI:https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196586

Михайлина Любомир Павлович
доктор історичних наук,
провідний науковий співробітник
Національного Києво-Печерського
історико-культурного заповідника
ORCID 0000-0002-7705-7211
mykhailyna53@ukr.net

РЕЦЕНЗІЯ
на монографію М. А. Бардік «Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття»

Успенський собор Києво-Печерської лаври і собор Святої Софії у Києві являються унікальними історико-культурними пам'ятками України і є складовими одного об'єкту Списку світової культурної спадщини ЮНЕСКО. Вивчення їхньої історії, архітектури, монументального живопису тощо триває вже довгий час і має обширну історіографію. Дослідження цих пам'яток триває й нині, а кожна наукова робота з цієї тематики викликає значний інтерес. Повною мірою це стосується монографії М. А. Бардік «Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття», що вийшла друком у 2019 році і присвячена проблемі атрибуції монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври та собору Святої Софії першої половини XIX ст.

Рецензована монографія спирається на ґрунтовний історичний фундамент, що складається з архівних джерел (частина з яких введена у науковий обіг вперше), документальних свідчень сучасників описаних подій, предметів музейних колекцій та об'єктів культурної спадщини. Важливою складовою джерельної бази дослідження є наведений у монографії візуальний матеріал у вигляді архівних фотографій як збережених, так і втрачених розписів храмів.

Перший розділ монографії присвячений висвітленню історико-культурних засад розвитку України досліджуваного часу. Попри негативний вплив залежності від імперії, художня культура України у всіх її проявах слідувала європейським тенденціям і зберігала особливості національних традицій. На тлі культурно-історичних процесів зазначені чинники, що зумовили оновлення живопису київських соборів, зокрема Успенського та Софійського. Серед таких чинників автор виділяє, зокрема, роль Києво-Печерської лаври як духовного і мистецького центру, а також відродження у середині XIX ст. лаврської живописної школи. Слушно відзначається схожість тематичних і композиційних принципів, художніх прийомів у досліджуваних розписах храмів середини XIX ст., оскільки виконували їх здебільшого лаврські художники.

Наступні три розділи присвячені історіографії та дослідженню розписів храмів, які розглядаються в історико-культурному контексті. Важливо, що визначення художників і часу створення розписів базується на архівних документах.

Ретельний аналіз історіографії виявив проблему невідповідності історичним фактам, а також недостовірних посилань на архівні матеріали у наукових публікаціях, автори яких, на жаль, часто повторювали помилки попередників і переносили їх на сторінки своїх праць. Як наслідок, в царині історії та мистецтвознавства склалась хибна інтерпретація робіт лаврських художників у цих соборах. Заслугою автора є неупереджене слідування фактам, документальним свідоцтвам, а не усталеним судженням.

Наукова новизна праці визначається удосконаленням методики атрибуції монументального живопису, що також базується на ґрунтовному вивченні архівних матеріалів. Окрім традиційного визначення сюжетів та персонажів зображень, у монографії представлено результати застосування запропонованого М. А. Бардік методу атрибуції за видами проведених робіт (оновлення і поновлення). Оновлення, за визначенням автора, – це зображення написане заново, належить до часу його виконання і має свого автора-художника. Поновлення ж передбачало проведення робіт реставраційного характеру.

© Михайлина Л. П., 2020

Застосування означеної методики дало змогу виокремити найважливіші періоди в історії живопису Успенського собору першої половини XIX ст., дослідити створення розписів у Софійському соборі в першій третині XIX ст., а також вперше назвати імена 133 живописців і 64 майстрів, які оздоблювали собори. Цікаво, що серед цих художників є друзі Т. Г. Шевченка – О. Ф. Сенчило-Стефановський та І. В. Гудовський. Вони брали участь в оновленні Успенського собору Києво-Печерської лаври.

Переконливим є погляд на роботи лаврських художників 1840-х років в Успенському соборі та 1850-х років у Софійському соборі як відправну точку пам’яткоохоронної діяльності та програми цілеспрямованої реставраційної справи.

Монографія має обґрунтовану авторську концепцію та чітку структуру. У роботі наведені численні ілюстрації (160) і таблиці, які органічно доповнюють текстову частину. Звертає увагу витриманий науковий характер стилістики тексту.

Монографія є завершеною цілісною роботою, що має наукову новизну та прикладну цінність. Вона може слугувати справі охорони пам’яток, використовуватись при складанні каталогів монументального живопису та підготовці навчальних курсів з мистецтвознавства, історії, культурології та пам’яткоохороної галузі. Книга адресована як фахівцям, так і широкому колу читачів, що цікавляться історією та сакральним мистецтвом України.

Література

1. Бардік М. А. Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття: монографія. Київ, 2019. 310 с. : іл.

DOI:https://doi.org/10.32461/
2226-3209.1.2020.196587

Соболевська Олена Констянтинівна,
доктор філософських наук, доцент,
завідувач кафедри культурології
Одеського національного університету
імені І. І. Мечнікова
germusha@gmail.com

РЕЦЕНЗІЯ
на монографію Л. М. Шевченко
«Стильова характеристика української фортепіанної культури XX століття»

Представлена на рецензування монографія кандидата педагогічних наук, доцента, піаністки, що активно виступає в концертах та працює на кафедрі спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, Л. М. Шевченко «Стильова характеристика української фортепіанної культури XX століття» [1] самою постановкою проблеми відповідає способу життя і мислення авторки. Оскільки академічний принцип усвідомлювати в репертуарі і педагогічних студіях безумовну цінність надбання, судячи з усього, надихнули Л. М. Шевченко охопити недавнє минуле, яким активно живиться культурно-мистецький світ від 2000-их років до сьогоднішнього дня.

Глибоко новаційною є головна ідея монографії: розгляд фортепіанної спадщини під кутом зору *культурних* здобутків, в яких мистецькі надбання вкрай суттєві, але не вичерпують специфіки кардинальних змін. А ці зміни в різних термінах, але однаково категорично називають, за Г. Гадамером, «смерть суб’єкта – смерть автора» щодо текстів, художніх у тому числі, а в музикознавстві, як виявилось, ставиться питання про «кінець часу композитора» (В. Мартынов, «Конец времени композитора», 2002), а підсумком виступає прийнятий термін відносно становища кінця XX – початку XXI ст.: «посткультура».

І за спостереженнями Л. М. Шевченко, фортепіанна майстерність у XX ст. «переступає» через межі мистецьких досягнень, поринаючи в усвідомлене аматорство (конкурси піаністів-любителів за типом цих культурних паралелей до фахових заходів на конкурсах Шопена у Варшаві – і не тільки цих, і не тільки там), у прикладну сферу, у тому числі ту, що відмежовується від художньої значущості (дансинг, загалом майстерність тапера, суто ігрова ситуація самодостатнього самовираження). Сюди ще треба додати фортепіанну підтримку підготовки хорового співу у православних храмах (співають на службі акапельно, але без фортепіано підготовчий тренаж неефективний), не говорячи вже про участь фортепіано в озвучуванні богослужебних акцій у певних протестантських церквах і релігійних об’єднаннях.

© Соболевська О.К., 2020

Автор помічає закономірність, не констатовану в дослідженнях фортепіано і мистецтва у цілому: проростання цього позамистецького фортепіанного внеску в паралель до відкриттів модерну-авангарду, черпаючи від (парадоксально!) *аристократичної* культури рококо. Остання через бідермайєр і символістський салон плавно увійшла в контакт із третьорядним мистецтвом латини, джазу і мас-культури взагалі. Автор посилається на позиції філософії та естетики ХХ ст., лінгвізованість яких дала можливість ввести термін «диз'юнктивного принципу» щодо екстраординарних вказаних і інших змін, яких зазнало мистецтво і культура у новітні часи. Диз'юнктивним автор називає становище розрізненості-співіснування паралельних і тих, що не торкаються один одного світів художньої і позамистецької музики, причому друга кількісно виграє, наближаючи авангардні кола до мас-культурного простору, а не навпаки. І в річищі вказаних позицій авторка розглядає фортепіанні здобутки України, розрізняючи значною мірою регіональні показники її національних звершень.

Робота містить багато цікавих спостережень, оригінальних узагальнень і базується на відкритті концепції особливого роду неврівноважених паралелей стильових шарів фортепіанної гри, які демонструють абсолютне «обернення» по відношенню до віку романтизму, а у ХХ ст., виходячи і на сьогоденний пост-поставангард, стверджує особливого роду поглинання мистецької самозначущості ареалами Віри, побуту та ігрової фантазії як процесу і смислу діяльнісної автивності людей.

Монографія знайшла вдячних читачів не тільки з числа мистецьких кіл, але і більш широкого інтелектуального загалу, будучи цікавим надбанням для представників гуманітарного знання і, можливо, буде сприяти укоріненню тих «неготичних» тяжінь музики до точних наук, які від початків надихали мусікійство Античності і Середньовіччя.

Література:

1. Шевченко Л.М. Стильова характеристика української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.

DOI:https://doi.org/10.32461/
2226-3209.1.2020.196588

Андросова Дарія Володимирівна,
доктор мистецтвознавства,
професор Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової
ORCID 0000-0002-5951-8416
dashaelena@gmail.com

РЕЦЕНЗІЯ
на монографію Татарнікової Анжеліки Анатоліївни
«Алілуйна парадигма європейської культури і музики
(від готики до сучасності)»

В. Мартинов свого часу зазначав: «Космос, що втратив музикальність, обертається музичним звуком, що втратив космічність. Це означає, що руйнується синтетична повнота переживання музичного звуку. Метафізична природа звуку перестає сприйматися і звук перетворюється у виключно фізичне явище, що сприймається чуттєво» [1, 22]. Сказане визначає суттєву роль метафізичного параметру музичного мистецтва, що в умовах постмодерного періоду розвитку культури набуває особливої актуальності.

Тема та предмет представленої монографії А. А. Татарнікової [2] звернені до всебічного дослідження славословної специфіки християнської культури, знаходяться у річищі позначеної проблематики та духовних шукань сучасності. На базі комплексного дослідження численних духовно-естетичних концепцій про культове підґрунтя культури, семантико-етимологічних перетинів «культу» та «культури» на тлі «шанування» та «поклоніння», а також різноманітних форм їх культового (іконопис, богослужбовий спів) та художньо-творчого виявлення на базі провідних стилів європейської культурно-історичної традиції минулого та сьогодення, – все це в сукупності приводить авторку до формулювання провідних настанов висунутої нею концепції про «алілуйну парадигму європейської культури та музики» (с. 78) не тільки в її конкретно жанровому, але й комплексному розумінні.

А. А. Татарнікова зосереджує увагу на «образно-смислових «домінантах», сконцентрованих навколо поняття про Славу Господню та близьких йому (хвала, подяка, шанування, радість, краса, екстатика тощо)». В межах християнської духовно-етичної традиції, сакральна сутність якої закарбована у перетині «теології слави» та «теології хреста», позначена алілуйна парадигматика, як вважає автор, виступає певною ознакою *духовного преображення* людини, а також єднання у славослів'ї земного та небесного світів, духовного та світського початків, що стає ґрунтом для виявлення *соборного*

© Андросова Д.В., 2020

начала людської спільноти. Реалізація позначених рис алілуйної парадигми європейської культури невіддільна також від ідеї вищого духовного *Божественного Порядку (ordo)* і показової для нього *Ієрархії,* похідних від сакральних першоджерел. Духовне єднання людства на засадах Славослів’я складає також підґрунтя для подолання конфесійних бар'єрів, що генетично сходять до традицій «Неподіленої Церкви» раннього Середньовіччя, а також виявляються в екуменічних рухах XX ст.

Імператив «творчості во славу Божу» приводить авторку до узагальнень досить об’ємної жанрової славословної сфери, ґенеза якої сходить до культової практики (псалми, гімни, доксологія, Te Deum, Gloria), та її проекцій у паралітургічній творчій сфері (дифірамб, ода, панегірик тощо). А. А. Татарнікова особливо підкреслює «вокально-музичну “домінанту” у відтворенні алілуйної парадигматики європейської культури (яка, разом з тим, не заперечує інших мистецьких та мовно-літературних форм її втілення) та характеризується виділенням певного *кола виразних засобів*, що репрезентують позначену образну сферу» (с. 80). Її культові першоджерела та соборно-надконфесійна спрямованість обумовлює апелювання або до зразків богослужбово-співацької практики та сполучної з нею музичної риторики, або до їх стилізації у композиторській творчості. Серед найбільш показових ознак музичного втілення алілуйної парадигматики, перш за все. звертає на себе увагу юбіляційний тип мелодики, інтонаційна специфіка якого також має перетин і з калофонічним співом візантійської традиції.

Зазначені складові алілуйної парадигматики автор виявляє не тільки у зразках культового мистецтва (іконопис, богослужбовий спів), а й у численних прикладах композиторської творчості, що охоплюють і сферу культової хорової музики (Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. Вівальді та ін.), і кантатно-ораторіальної творчості (І. Стравинський, К. Орф, М. Шух, Ф. Пуленк, А. Пярт), і надбання європейського музичного театру різних національних шкіл (М. Глинка, О. Бородін, К. Шимановський, Б. Сметана, Ж. Массне, К. М. Вебер та ін.), і симфонічної творчості (Л. ван Бетховен, Ф. Ліст). Твори названих авторів при всій їх індивідуальності та неповторності поєднує саме втілення славословної тематики у всій широті її тлумачення – від богословського та віросповідного до імперсько-державного. Широта заявленої в роботі проблематики позначається не тільки на її масштабній аналітичній базі, але й на бібліографічних джерелах, кількість яких охоплює 754 позиції.

Сказане визначає практичну цінність рецензованої монографії А. А. Татарнікової «Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності)», що задана органікою входження її матеріалів до курсів історії світової культури, історії музики, музичної культурології, історії християнського мистецтва у вищій ланці музичної, культурологічної та мистецької освіти України.

Література

1. Мартынов В. Конец времени композиторов / Послесл. Т. Чередниченко. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
2. Татарнікова А.А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.

ЗМІСТ

Культурологія

Борейко Ю. Г. Інтерпретація культурної події в умовах соціальних змін: український вимір 3

Красівський О. Я., Красівський Д. Міжкультурна комунікація в контексті глобалізації та її вплив на самовизначення українців Закарпаття 8

Петрова І. В. Ancient roman otium as a cultural practice and theoretical reflection [Давньоримський otium як культурна практика та теоретична рефлексія] 14

Шман С. Ю. Методологічні засади експертної діяльності в Україні 19

Мистецтвознавство

Єргієв І. Д. Феномен авторсько-виконавської постнеокласичної творчості як наукова проблема (діалектично-творча колізія «автор–артист») 25

Жовква О. І. Символічний зміст сакральних об'єктів світових релігій 31

Клековкін О. Ю. Періодизація і метод історії театру: маркери 34

Опанасюк О. П. Про розрізнення змістової конфігурації та структуру інтенціональності 39

Храмова-Баранова О. Л., Яковець І. О. Вплив графічних технік на розвиток образотворчого мистецтва і дизайну в Україні 45

Школьна О. В. Production of high faience at the Pacykyvska faience factory during 1912–1939 [Продукування високого фаянсу на Пациківській фаянсовій фабриці впродовж 1912–1939 рр.] 50

Антошко М. О. Розвиток фортепіанного мистецтва у Китаї 55

Батанов В. Ю. Европейские традиции фортепианной музыки в творчестве китайских композиторов XX века [Європейські традиції фортепіанної музики у творчості китайських композиторів XX століття] 60

Дем'янчук А. Л. Філософські та богословські основи іконо творчості 68

Каплієнко-Ілюк Ю. В. Psychological preconditions of musical creativity [Психологічні передумови музичної творчості] 76

Міщенко І. І. Живопис Артема Присяжнюка: від тематичної картини до абстрактної композиції 80

Оборська С. В. Специфіка орнаментальної стилізації декору стилю модерн 84

Павлюк Т. С. Становлення та тенденції розвитку спортивного бального танцю в Німеччині 88

Підлипська А. М. Репертуар балетного театру Радянської України другої половини 20-х років XX століття у світлі критики 93

Плахотнюк О. А. Героїко-патріотична спрямованість сучасної хореографії в рамках фестивалю «Сурми звитяги» 97

Погребняк Г. П. Образ автора в кіномистецтві як відображення картини світу. Частина 2. Автор і герой:кінематографічний вимір 103

Северин В. Д., Северин Н. В., Проценко О. П. Дизайн виставкових експозицій у сучасній проектно-художній діяльності 109

Татарнікова А. А. "Libuse" by B. Smetana in terms of culture the national glorification [«Лібуше» Б. Сметани у вираженні культури національного славлення] 114

Москаленко-Висоцька О. М.
Особливості релевантності української екранізації 120

Дружинець М. І. Міжнародний пісенний конкурс Євробачення
як важливий етап інтеграції української культури 125

Лук'яненко К. А. Український балетний театр 1960–1970-х рр.: сценічні практики 130

Відгуки. Рецензії. Повідомлення

Михайлина Л. П. Рецензія на монографію М. А. Бардік «Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і
Софії Київської в першій половині XIX століття» 136

Соболевська О. К. Рецензія на монографію Л. М. Шевченко «Стильова характеристика української фортепіанної культури XX століття»…….137

Андросова Д. В. Рецензія на монографію Татарнікової Анжеліки Анатоліївни «Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності)»…….138

СОДЕРЖАНИЕ

Культурология

Борейко Ю. Г. Интерпретация культурного события в условиях социальных изменений: украинское измерение 3

Красивский О. Я., Красивский Д. Межкультурная коммуникация в контексте глобализации и ее влияние на самоопределение украинцев Закарпатья 8

Петрова И. В. Древнеримский otium как культурная практика и теоретическая рефлексия 14

Шман С. Ю. Методологические основы экспертной деятельности в Украине 19

Искусствоведение

Ергиев И. Д. Феномен авторско-исполнительского постнеоклассического творчества как научная проблема (диалектико-творческая коллизия «автор–артист») 25

Жовква О. И. Символическое значение сакральных объектов мировых религий 31

Клековкин А. Ю. Периодизация и метод истории театра: маркеры 34

Опанасюк А. П. О различении смысловой конфигурации и структуре интенциональности 39

Храмова-Баранова Е. Л., Яковец И. А. Влияние графических техник на развитие изобразительного искусства и дизайна в Украине 45

Школьная О. В. Продуцирование высокого фаянса на Пациковской фаянсовой фабрике в течение 1912–1939 гг. 50

Антошко М. О. Развитие фортепианного искусства в Китае 55

Батанов В. Ю. Европейские традиции фортепианной музыки в творчестве китайских композиторов XX века 60

Демьянчук А. Л. Философские и богословские основы иконотворчества 68

Каплиенко-Илюк Ю. В. Психологические предпосылки музыкального творчества 76

Мищенко И. И. Живопись Артема Присяжнюка: от тематической картины к абстрактной композиции 80

Оборская С. В. Специфика орнаментальной стилизации декора стиля модерн 84

Павлюк Т. С. Становление и тенденции развития спортивных бальных танців в Германии 88

Пидлыпская А. Н. Репертуар балетного театра советской Украины второй половины 20-х годов XX века в свете критики 93

Плахотнюк А. А. Героико-патриотическая направленность современной хореографии в рамках фестиваля «Сурмы звитягы» 97

Погребняк Г. П. Образ автора в киноискусства как отражение картины мира.

Часть 2. Автор и герой: кинематографическое измерение 103

Северин В. Д., Северин Н. В., Проценко О. П. Дизайн выставочных экспозиций в современной проектно-художественной деятельности 109

Татарникова А. А. «Либуше» Б. Сметаны в выражении культуры национального славления 114

Москаленко-Высоцкая Е. Н. Особенности релевантности украинский экранизации 120

Дружинец М. И. Международный песенный конкурс Евровидение как важный этап интеграции украинской культуры 125

Лукьяненко Е. А. Украинский балетный театр 1960–1970-х гг .: сценические практики 130

Отзывы. Рецензии. Сообщения

Михайлина Л. П. Рецензия на монографию М. А. Бардик «Обновление монументальной живописи Успенского собора Киево-Печерской лавры и Софии Киевской в первой половине XIX века» 136

Соболевская Е. К. Рецензия на монографию Л. М. Шевченко «Стилевая характеристика украинской фортепианной культуры XX века»…….137

Андросова Д. В. Рецензия на монографию Татарникой Анжелики Анатольевны «Аллилуйная парадигма европейской культуры и музыки (от готики до современности)»……..138

CONTENTS

Culturology

Boreiko Yu. Interpretation of a cultural event in conditions of social changes: Ukrainian dimension 3

Krasivsky O., Krasivsky D. Intercultural communication in the context of globalization and its impact on the self-definition of Ukrainians of the Transcarpathia 8

Petrova I. Ancient roman otium as a cultural practice and theoretical reflection 14

Shman S. Methodological principles of expert activity in Ukraine 19

Art Criticism

Jerghijev I. The phenomenon of author-performer's post-neoclassical creativity as a scientific problem (dialectical and creative collision "author-artist") 25

Zhovkva O. The symbolism of the sacred objects of world religions 31

Klekovkin O. Periodization and method of history of theater: markers 34

Opanasiuk O. Concerning the Distinction of a Semantic Configuration and a Structure of Intentionality 39

Khramova-Baranova E., Yakovets I. The influence of graphic techniques on the development of visual art and design in Ukraine 45

Shkolna O. Production of high faience at the Pacykyvska faience factory during 1912–1939 50

Antoshko M. The development of piano art in China 55

Batanov V. The European tradition of piano music in the works of Chinese composers of the twentieth century 60

Demianchuk A. Philosophical and theological principles of icon-painting 68

Kapliyenko-Iliuk Yu. Psychological preconditions of musical creativity 76

Mishchenko I. Painting of Artem Prisyazhnyuk: from themed paintings to abstract compositions 80

Obskaya S. The specifics of the ornamental stylization of Art Nouveau décor 84

Pavlyuk T. Formation and development trends of sports ballroom dancing in Germany 88

Pidlypska A. Reportour of the ballet theater of Soviet Ukraine in the second half of the 20s of the XX century in the light of criticism 93

Plakhotnyuk A. The heroic-patriotic direction in modern choreography following the example of the festival "Surmy zwytiagy" 97

Pogrebnyak G. The image of the author in the cinema as a reflection of the picture of the world. Part 2. Author and hero: cinematic dimension 103

Severyn V., Severyn N., Protsenko O. Design of exhibition expositions in modern design and art activities 109

Tatarnikova A. "Libuse" by B. Smetana in terms of culture the national glorification 114

Moskalenko-Vysotska O. Features of relevance Ukrainian screening 120

Druzhinets M. International European song competition as an important stage of integration of Ukrainian culture 125

Lukyanenko K. Ukrainian Ballet Theater of the 1960s – 1970s: Stage Practices 130

Reports. Reviews. Messages

Mykhailyna L. Review to the monograph by Maryna Bardik «Renewal of Mural Paintings in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral and Kyiv St. Sophia Cathedral in the First Part of XIX Century» 136

Sobolevska O. Review of L.M. Shevchenko monograph "Stylistic characteristics of Ukrainian piano culture of the twentieth century"……137

Androsova D. Review of the monograph by Tatarnikova Anzhelika "Hallelujah paradigm of European culture and music (from Gothic to the present)"…….138

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, 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**. **Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 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: "...".
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

1’2020

Редактор	***Л. В. Таран*** ***А. С. Терещенко***
Редагування англомовних статей, анотацій і транслітерації	***Л. В. Андерсон*** ***А. В. Петренко***
Комп'ютерна верстка	***А. С. Терещенко***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Здано до набору 12.02.2020. Підп. до друку 12.02.2020. Формат 60х84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 17,32. Облік.-вид. арк. 18,47. Наклад 300 прим.

Надруковано:
Товариство з обмеженою відповідальністю "ІДЕЯ ПРИНТ"
01004, м. Київ, вул. Пушкінська, 41
тел. (044) 393 43 94
e-mail: info@ideaprint.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справиДК № 5301 від 02.03.2017 р.