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

2’2017

Київ – 2017

УДК 050:(008+7)

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :
наук. журнал. – К. : Міленіум, 2017. – № 2. – 210 с.

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

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

Редакційна колегія

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

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 14 від 30 травня 2017 р.)

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Свідоцтво КВ № 19938-9738ПР від 17.05.2013 р.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017

© Видавництво "Міленіум", 2017

Культурологія

УДК 385.1(477):008

Карпов Віктор Васильович
доктор історичних наук, завідувач відділу
аспірантури та докторантури Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-3446-9187
vvkarpoff@ukr.net

ДЕРЖАВНА ПОЛІТИКА У СФЕРІ НАДАННЯ ПОСЛУГ З ЕКСПЕРТИЗИ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Мета роботи полягає у проведенні дослідження особливостей виникнення ринку надання послуг з експертизи культурних цінностей та формування нової парадигми культурної індустрії. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні методів аналізу, синтезу, термінологічного, джерелознавчого підходів, порівняльного, аналітичного методів. У сукупності зазначені методологічні підходи дали змогу розкрити сутність особливостей функціонування ринку надання послуг з експертизи культурних цінностей з точки зору практичної культурології, визначити його динаміку та сформувати пропозиції з інноваційного розвитку. **Наукова новизна** полягає у визначенні особливостей державної політики надання послуг з експертизи культурних цінностей. Проблема досліджується вперше з позицій існуючого законодавства та на прикладі його практичного застосування. З’ясовано, що концептуально у формуванні законодавства у цій сфері культурної практики розробники спирались на досвід державних установ. Проте в Україні сформувався і діє приватний ринок надання послуг з експертизи культурних цінностей, який ще не врегульовано. Це призвело до виникнення тіньового ринку послуг з оцінки культурних цінностей та значних фінансових втрат для державного бюджету. В Україні не створено державний орган із проведення експертизи, а надано такі повноваження значній кількості установ та організацій. Контроль за наявністю у таких організаціях фахових експертів відсутній. Позиції держави на цьому ринку слабкі через хибний спосіб організації порядку проведення експертизи культурних цінностей. **Висновки.** Культурні практики у сфері послуг з експертизи культурних цінностей можуть розглядатися як новітній феномен. У цьому значенні ця проблематика ще не ставала предметом самостійного наукового пошуку у практичній культурології і це відкриває нові можливості для наукового дослідження. Інновації у цій сфері полягають у запровадженні ліцензування діяльності експертів, встановленні контролю за рівнем об’єктивності експертизи, інформатизації самого процесу, а також в створенні єдиного державного органу з оцінки культурних цінностей і в позбавленні інших установ невластивих їм функцій. Вбачається за необхідне посилення фахової підготовки експертів у вищих навчальних закладах мистецького спрямування.

Ключові слова: культурна політика, експертиза, культурні цінності, ринок культурних послуг, культурні індустрії, інформатизація, практична культурологія.

Карпов Виктор Васильевич, *доктор исторических наук, заведующий отделом аспирантуры и докторантуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Государственная политика в сфере предоставления услуг по экспертизе культурных ценностей

Цель работы заключается в проведении исследования особенностей возникновения рынка предоставления услуг по экспертизе культурных ценностей и формирования новой парадигмы культурной индустрии. **Методология** исследования заключается в применении методов анализа, синтеза, терминологического, источниковедческого подходов, сравнительного, аналитического методов. В совокупности указанные методологические подходы позволили раскрыть сущность особенностей функционирования рынка предоставления услуг по экспертизе культурных ценностей с точки зрения практической культурологии, определить его динамику и сформировать предложения по инновационному развитию. **Научная новизна** заключается в определении особенностей государственной политики предоставления услуг по экспертизе культурных ценностей. Проблема исследуется впервые с позиций существующего законодательства и на примере его практического применения. Выяснено, что концептуально при формировании законодательства в этой сфере культурной практики разработчики опирались на опыт государственных учреждений. Однако в Украине сформировался и действует частный рынок предоставления услуг по экспертизе культурных ценностей, он не урегулирован. Это привело к возникновению теневого рынка услуг по оценке культурных ценностей и значимым потерям для государственного бюджета. В Украине не создан государственный орган по проведению экспертизы, а предоставлены такие полномочия в значительном количестве учреждений и организаций. Контроль за наличием в таких организациях профессиональных экспертов отсутствует. Позиции государства на этом рынке слабые через ошибочный способ организации порядка проведения экспертизы культурных ценностей. **Выводы.** Культурные практики в сфере услуг по экспертизе культурных ценностей могут рассматриваться как новейший феномен. В этом смысле эта проблематика еще не становилась предметом самостоятельного научного поиска в практической культурологии, что открывает новые возможности для научного исследования. Инновации в этой сфере заключаются во введении лицензирования деятельности экспертов, установлении контроля за уровнем объективности экспертизы, информатизации самого процесса, а также в образовании единого государственного органа по оценке культурных ценностей и в лишении других

© Карпов В. В., 2017

учреждений несвойственных им функций. Представляется необходимым усиление профессиональной подготовки экспертов в высших учебных заведениях художественного направления.

Ключевые слова: культурная политика, экспертиза, культурные ценности, рынок культурных услуг, культурные индустрии, информатизация, практическая культурология.

Karpov Victor, *Ph.D., Head of Postgraduate Studies Department National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Government policy in providing services for the examination of cultural values

The purpose of the article is to study the characteristics of the market for the services for the examination of cultural values and the formation of a new paradigm of cultural industry. Research methodology consists in application of methods of analysis and synthesis, terminological and source study approaches as well as comparative and analytical methods. Taken together, these **methodological** approaches have allowed to reveal the essence of the functioning of the market of services for the examination of cultural values in terms of practical cultural studies, to determine its dynamics and generate proposals for its innovative development. **Scientific novelty** consists in determining the characteristics of public policy services for the examination of cultural values. The problem was first studied from the standpoint of the existing legislation and through the example of its practical application. It has been found that conceptually while developing the legislation in the field of cultural practices, the law drafters relied on the experience of government agencies. However, in Ukraine the private market for examination of cultural values has emerged. It is working, but it is not settled. This resulted in appearance of black market for cultural values assessment and significant financial losses for the state budget. In Ukraine there is no state body for expert examination, and such authority is given to a large number of institutions and organizations. There is no control over the availability of specialized experts in such institutions. The positions of the state in this market are weak due to the wrong way of organization of cultural values examination process. **Conclusions.** Cultural practices in the services for the examination of cultural values can be seen as a modern phenomenon. In this sense, these issues have not yet become the subject of independent scientific research in practical culturology and open new opportunities for scientific research. Innovations in this area consist in introduction of licensing experts, control over the level of objectivity of the examination, informational support of the process, formation of a single state body for assessment of cultural values and depriving other agencies of the unusual to them functions. It appears necessary to strengthen the professional training of the experts in art education institutions.

Key words: cultural policy, expertise, cultural values, the market of cultural services, cultural industries, informational support, practical culturology.

Актуальність теми дослідження. Культурна політика в галузі організації та проведення експертизи культурних цінностей відображена у сформованому за роки періоду незалежності України законодавстві. До основних засад державної політики у сфері культури Закон України "Про культуру" від 14 грудня 2010 року відносить захист і збереження культурної спадщини як основи національної культури [5].

Попит на проведення експертизи виникає при оцінці надходжень предметів до бібліотеки, архіву чи музею щодо визначення їх культурного та історичного значення при прийомі до музейного, архівного чи бібліотечного фонду. Також вагомим є попит на проведення експертизи при необхідності вивозу культурних цінностей за кордон. І здебільшого йдеться про приватні колекції, ніж про державні установи.

Державна експертиза культурних цінностей проводиться з метою захисту культурної спадщини від несанкціонованого та небажаного вивезення і збереження у національному культурному фонді предметів, що мають важливе значення для культури. Питання способу організації такої експертизи й диктує актуальність теми дослідження.

Аналіз існуючих досліджень та публікацій дозволяє відзначити той факт, що автори у своїх наукових пошуках у першу чергу звертають увагу саме на оцінку культурних цінностей. Оцінка культурних цінностей розглядається В. Індутним [6], Б. Платоновим [10], О. Калашніковою [7], В. Бітаєвим, В. Шульгіною, С. Шман [2], Т. Артюх [1], Н. Назимок [8].

Відзначимо, що література з мистецтвознавчої експертизи, з оцінки культурних цінностей представлена вкрай мало, а із заявленої проблематики – державної експертизи культурних цінностей, а особливо аналізу ринку культурних послуг і формуванню новітньої культурної індустрії у цій царині – взагалі відсутня. У проведенні дослідження автор у першу чергу брав до уваги існуюче законодавство у цій сфері культурної діяльності та проводив аналіз результатів його імплементації.

Мета дослідження полягає у вивченні феномена виникнення ринку надання послуг з експертизи культурних цінностей, механізму його функціонування та вироблення практичних рекомендацій щодо формування нової парадигми культурної індустрії.

Виклад основного матеріалу. Правові відносини у царині обігу культурних цінностей регулює Закон України "Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей" [3]. Заявлено, що він спрямований на охорону національної культурної спадщини та розвиток міжнародного співробітництва України у сфері культури.

Міністерство культури України як центральний орган виконавчої влади, що забезпечує формування державної політики у цій сфері затверджує порядок оформлення права на вивезення, тимчасове вивезення культурних цінностей та контролю за їх переміщенням через державний кордон України, а також перелік державних установ, закладів культури, інших організацій, яким надається право проведення державної експертизи культурних цінностей.

Вказаним законом на Міністерство культури України покладається забезпечення проведення державної експертизи культурних цінностей, заявлених до вивезення (тимчасового вивезення), та при поверненні після тимчасового вивезення.

Відповідно до вимог уже вказаного закону Кабінет Міністрів України постановою від 26 серпня 2003 р. № 1343 встановив Порядок проведення державної експертизи культурних цінностей та розміри плати (тарифи) за проведення державної експертизи культурних цінностей [12]. Розміри плати або тарифи за проведення державної експертизи культурних цінностей з того часу не переглядалися та не відповідають реаліям ринку культурних послуг.

У свою чергу, відповідно до встановленого законодавства Міністерство культури України своїм наказом від 11 вересня 2014 року № 744 затвердило Перелік державних установ, закладів культури, інших організацій, яким надається право проведення державної експертизи культурних цінностей [9]. У лютому 2016 року цей Перелік був уточнений (наказ № 36 від 8.02.2016).

Державним установам, закладам культури, іншим організаціям, що увійшли до зазначено переліку рекомендовано проводити державну експертизу культурних цінностей відповідно до утвердженого Кабінетом Міністрів України порядку [12] та затвердити персональний склад працівників, які безпосередньо проводитимуть державну експертизу культурних цінностей. Окрім цього вказані установи повинні щороку до 01 лютого надавати управлінню контролю за переміщенням культурних цінностей та охорони культурної спадщини Мінкультури України для узагальнення звіт про проведення державної експертизи культурних цінностей за встановленою формою.

З оприлюдненням цього наказу, попередній наказ Міністерства культури і мистецтв України від 15 листопада 2002 року № 647 "Про затвердження Переліку державних установ, закладів культури, інших організацій, яким надається право проведення державної експертизи культурних цінностей", зареєстрований у Міністерстві юстиції України 05 грудня 2002 року за № 948/7236 втратив чинність.

У 2017 році Міністерство культури України відповідно до своїх повноважень підготувало проект нового наказу "Про затвердження Переліку державних установ, закладів культури, інших організацій, яким надається право проведення державної експертизи культурних цінностей", який підписаний міністром та направлений на державну реєстрацію.

Відповідно до цього проекту наказу право проводити експертизу надано 133 організаціям. Серед них музеї – 66, архіви – 32, бібліотеки – 24, науково-дослідні центри – 2, регіональні органи державного управління у сфері культури – 3, театри – 2, вищі навчальні заклади – 2, громадські організації – 1, приватні підприємства – 1. Проте такий спосіб організації роботи з проведення державної експертизи культурних цінностей є хибним та суперечить чинному законодавству. Зокрема, наділення музеїв правом проведення експертизи культурних цінностей з метою визначення їх можливості вивезення з України суперечить ст. 2 Закону України "Про музеї та музейну справу" [11]. Закон визначає, що діяльність музею, пов'язана з науковою атрибуцією, експертизою, класифікацією, державною реєстрацією та усіма видами оцінки предметів, які можуть бути визначеними як культурні цінності проводиться з єдиною метою – їх включення до Музейного фонду України, а не вивезення за кордон.

Наділення музейних та інших установ правом проведення експертизи культурних цінностей з метою їх вивезення за кордон суперечить їх функціональному призначенню та є причиною виникнення корупційних ризиків і сприяє розвитку тіньового сектору державної експертизи.

При визначенні організацій, яким надається право проведення державної експертизи, за їх згодою Міністерство культури України не здійснює перевірку наявності науковців, що відповідають кваліфікаційним вимогам і мають спеціальні знання та безпосередньо проводять мистецтвознавчу експертизу. Як приклад, Меморіальний комплекс "Висота Маршала І.Конєва" та ін. Це дає можливість некваліфікованим працівникам закладів культури формально проводити експертизу та рекомендувати культурні цінності до вивезення, що у свою чергу мають бути занесені до Музейного фонду України. В результаті такої політики при вирішенні питання проведення державної експертизи утворився нелегальний ринок оцінки культурних цінностей, що є причиною корупції у закладах яким Міністерством культури України надане таке право.

Порушення норм закону спостерігається навіть у сертифікованих експертів: Київський обласний науково-дослідний експертно-криміналістичний центр МВС України надав висновок Білоцерківському краєзнавчому музею щодо оцінки історичної холодної та вогнепальної зброї як "сувенірної та такої, що є різновидом господарсько-побутового призначення".

Згідно з проектом наказу деякі організації мають можливість проведення експертизи культурних цінностей у 10 групах культурних цінностей (Закарпатський краєзнавчий музей ім. Т. Легоцького), 8 групах (Житомирський краєзнавчий музей), 7 групах (Волинський, Рівненський краєзнавчі музеї). Тут зауважимо, що усі згадані музеї територіально знаходять у прикордонні.

У 3 групах заявлено 8 музеїв, 11 музеїв у 4 групах, 9 музеїв у 5 групах і 6 музеїв у 6 групах культурних цінностей. Загалом за дванадцятьма групами культурних цінностей заявлено 293 позиції за якими проводиться експертиза культурних цінностей 133 установами.

Зазначимо, що у діючому на цей час наказі, установами заявлено про готовність до проведення експертизи за 360 позиціями. Відмінною особливістю проекту наказу є відсутність установ з непідконтрольних державній владі територій Автономної республіки Крим та міста Севастополя. Цим і пояснюється зниження числа заявок на проведення експертизи за встановленими групами культурних цінностей.

Розміри плати (тарифи) за проведення державної експертизи культурних цінностей встановлені постановою Кабінету Міністрів України від 26 серпня 2003 року № 1343 [12]. Досвід автора дослідження дозволяє стверджувати про невідповідність встановлених тарифів реаліям. Як приклад, при проведенні

експертизи самохідної артилерійської установки ІСУ-152 повоєнного виробництва постало питання визначення її вартості. Із-за дуже заниженого тарифу, визначеного у постанові уряду, було прийняте рішення про визначення вартості експертизи за разовими калькуляціями, виходячи із собівартості робіт, підвищеного коефіцієнту – 50 відсотків та визначеного у довільній формі, за погодженням із замовником, доплати. Визначена за домовленістю сума хоча й значно перевищувала встановлені тарифи та чи була вона справедливою? Постало питання чи правильно уряд визначив методологію встановлення вартості послуг з експертизи. Адже вартість самого предмета сягала 25 тисяч дол. США, а вартість експертизи до тисячі гривень.

З часу прийняття постанови тарифи і не переглядалися. Максимальний розмір плати за просту експертизу становить 13 грн. 21 коп., а за складну експертизу 26 грн. 42 коп. за одиницю. З неофіційних джерел відомо, що за експертизу вивезених у 2016 році з України у Туреччину двох німецьких мотоциклів зразка 1940 року заявником експертизи було сплачено 1500 доларів США або 40 тисяч гривень. Відповідно до Переліку організацій яким надано право проводити державну експертизу у групі культурних цінностей "предмети техніки" зазначено, що такий експертний висновок може зробити Національний військово-історичний музей України.

Окремою темою для дослідження є продаж предметів колекціонування із приватних колекцій та експертна оцінка при їх вивезенні. Зазначимо, що Музейний фонд України має не тільки державну складову, а й приватну частину, яка теж функціонує у визначеному правовому полі [11]. Так, наприклад, директор Національного військово-історичного музею України у 2016 році з власної колекції продав предмети уніформи радянського періоду колекціонеру з Туреччини. Проте, відомостей у митній службі та мінкультури про таку операцію з вивезення культурних цінностей немає. Для дослідження постає питання про статус приватних колекцій, їх державної реєстрації та ряд інших, пов'язаних із цією темою.

Кошти, що надходять від проведення державної експертизи, підлягають зарахуванню до державного бюджету і використовуються на потреби бюджетних установ і організацій, які проводили експертизу, відповідно до законодавства. Відчутна різниця недоотриманих бюджетом коштів свідчить про недооцінку державними органами влади важливості регулювання у цій сфері. Результатом такого стану організації експертної діяльності у галузі культури стає не тільки безповоротна втрата Музейного фонду України і фінансові втрати, а, подекуди, й створення злочинних організованих груп, що профілюють свою діяльність у цій сфері.

Окрім відсутності контролю за відповідністю експертів кваліфікаційним вимогам, в Україні не запроваджено контроль або ліцензування діяльності експертів. І на прикладі значних фінансових втрат та недоотриманих коштів державним бюджетом від експертної діяльності, та високий рівень корупційних ризиків при організації роботи з проведення державної експертизи культурних цінностей постає питання про запровадження ліцензій на таку діяльність і запровадження дієвого механізму контролю у цій царині. У цьому контексті виправданим є створення державної установи з експертизи культурних цінностей.

Міністерству культури України можливо важко прийняти рішення про створення нової установи через урядову заборону. Проте є й вихід. Зокрема, Закон України "Про вищу освіту" [4] дозволяє вищим навчальним закладам утворювати наукові та науково-дослідні організації. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв здійснює підготовку мистецтвознавців експертів та являється суб'єктом оціночної діяльності за спеціалізацією оцінка культурних цінностей. Академією створено Центр експертизи культурних цінностей який є базою для практики студентів-мистецтвознавців. Спеціалісти центру є дійсними судовими експертами, які внесені до Реєстру атестованих судових експертів Міністерства юстиції України, мають значний стаж експертної роботи, практичні навички в користуванні спеціалізованим програмним забезпеченням, технічними засобами, експертним обладнанням та у повній мірі можуть забезпечити весь спектр експертних досліджень у сфері мистецтвознавства, культурології, а також захисту авторських прав українських митців. Центр, як і сама Академія, могли би виступити у ролі такої державної установи. Проте, вони навіть не включені до числа установ, яким надається право державної експертизи культурних цінностей. Це свідчить про недосконалість підходів до організації роботи з проведення державної експертизи культурних цінностей і, очевидно, нагальною вимогою є їх зміна та утворення єдиної державної установи за цим напрямом, що дозволить уникнути корупційних ризиків у цій сфері та надійно забезпечить державні інтереси у збереженні культурної спадщини.

Висновок. Уряд та Міністерство культури України не сформували державний орган з проведення експертизи, а надали такі повноваження значній кількості установ та організацій. Контроль за наявністю у цих організаціях фахових експертів відсутній. Міністерство культури України надає дозвіл на вивіз культурних цінностей за кордон за заявочним принципом по формальним ознакам відповідності чинному законодавству. Концептуально при формуванні законодавства у цій сфері культурної індустрії розробники опирались на досвід державних установ. Проте, в Україні сформувався і діє приватний ринок надання послуг з експертизи культурних цінностей. У сукупності це призвело до виникнення нелегального ринку послуг з оцінки культурних цінностей, який сформувався на базі державних установ та значним фінансовим втратам для державного бюджету. Ринок послуг з експертизи культурних цінностей за розрахунковою оцінкою спеціалістів може складати понад 10 млн. грн. на рік із значною перспективою росту ринку, у той час як держава теж за розрахунковою оцінкою проведеною на основі діючих тарифів отримала 265 тисяч грн. Позиції держави на цьому ринку слабкі через хибний спосіб організації порядку проведення експертизи культурних цінностей, що обумовлює значні фінансові втрати.

Інновації у цій сфері полягають у запровадженні ліцензування діяльності експертів, встановленню контролю за рівнем об'єктивності експертизи, опрацювання чітких критеріїв за якими проводиться експертиза і до якої групи відноситься предмет (національного, державного, регіонального, місцевого значення і т. ін.), інформатизація самого процесу видачі акту експертизи та дозволу на вивезення, а також утворення єдиного державного органу з оцінки культурних цінностей, що підлягають вивезенню за кордон та позбавлення невластивих функцій інших установ. Окремо зауважимо на посиленні фахової підготовки експертів у вищих навчальних закладах мистецького спрямування та проведенні періодичної їх професійної підготовки по завершенні навчання.

Література

1. Артюх Т.М. Товарознавча експертиза ювелірних коштовностей. Теорія і практика: Монографія /Артюх Т.М. – К.: Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2005. – 303 с.
2. Бітаєв В.А. Методичні засади експертного дослідження культурних цінностей [навч.-метод. посібник] /Бітаєв В.А., Шульгіна В.Д., Шман С.Ю. – К.: НАКККІМ, 2010. – 128 с.
3. Закон України "Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей" – Режим доступу: http: // zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14
4. Закон України "Про вищу освіту" – Режим доступу: http: // zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18.
5. Закон України "Про культуру" – Режим доступу: http: // zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17.
6. Індутний В.В. Оцінка пам'яток культури – К.: СПД Моляр С.В., 2009. – 537 с.; Індутний В. В. Оцінка культурних цінностей / В. В. Індутний, Е. В. Чернявська, С. М. Шкляр. – К. : АЯКС ПРІНТ, 2006. – 608 с.
7. Калашникова О. Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей : [підруч.] / О. Л. Калашникова. – К. : Знання, 2006. – 497 с.
8. Назимок М. М. Пробірний контроль. Експертна оцінка ювелірних виробів з дорогоцінних металів: [Навч. посіб.] / М. М. Назимок, О. К. Шликов, Т. М. Артюх. – К. : Воля, 2009. – 248 с.
9. Наказ Міністерства культури України "Про затвердження Переліку державних установ, закладів культури, інших організацій, яким надається право проведення державної експертизи культурних цінностей" від 11.09.2014 № 744 – Режим доступу: http: // zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1168-14.
10. Платонов Б. О. Новації в навчанні оцінювачів культурних цінностей. Модель трьох активів / Б. О. Платонов. – К., 2013; Платонов Б. О. Основи оціночної діяльності / Б. О. Платонов. – К.: НАКККіМ, 2013. – 227 с. Платонов Б. О. Аналіз прибутковості творів мистецтва / Платонов Борис Олексійович // Вісник НАКККІМ. – 2017. – № 1. – С. 86 – 90.
11. Закон України "Про музеї та музейну справу" – Режим доступу: http: // zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-вр; Постанова Кабінету Міністрів України "Про затвердження Положення про Музейний фонд України" від 20 липня 2000 р. № 1147 – Режим доступу: http: // zakon.rada.gov.ua/laws/show/1147-2000-п.
12. Постанова Кабінету Міністрів України "Про затвердження Порядку проведення державної експертизи культурних цінностей та розмірів плати за її проведення" від 26 серпня 2003 р. № 1343 – Режим доступу: http: // zakon.rada.gov.ua/laws/show/1343-2003-п.

References

1. Artyukh, T.N. (2005). Commodity expert jeweler jewelry. Theory and practice. Extended abstract of candidate's thesis. K.: Kyyiv. nats. torh.- ekon. un-t [in Ukrainian].
2. Bitayev, V.A. (2010). Shulgin VD Shman SY Methodical bases of expert research of cultural values. K.: NAKKKIM [in Ukrainian].
3. The Law of Ukraine "On export, import and return of cultural property". Retrieved from http: // zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14 [in Ukrainian].
4. The Law of Ukraine "On Higher Education". Retrieved from http: // zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18 [in Ukrainian].
5. The Law of Ukraine "On Culture". Retrieved from http: // zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17 [in Ukrainian].
6. Indutny, V. (2009). Evaluation of cultural monuments. K.: SPD Molyar S.V. [in Ukrainian]; Indutny, V. (2006). Assessment of cultural values. K. : AYaKS PRINT [in Ukrainian].
7. Kalashnikov, O.L. (2006). Basics art-examination and valuation of cultural values. K. : Znannya [in Ukrainian].
8. Nazymok, M.N. (2009). Assay control. Peer review of jewelry from precious metals. K. : Volya [in Ukrainian].
9. Order of the Ministry of Culture of Ukraine "On approving the list of public institutions, cultural institutions and other organizations who are authorized to conduct state expertise of cultural values" of 11.09.2014 number 744. Retrieved from http: // zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1168-14 [in Ukrainian].
10. Platonov, B.A. (2013). Innovations in training evaluators cultural values. Model three assets. K. [in Ukrainian]; Platonov, B.A. (2013). Basics assessment activities. K .: NAKKKiM [in Ukrainian]; Platonov, B.A. (2017). Profitability Analysis artwork. Visnyk NAKKKIM, 1, 86-90 [in Ukrainian].
11. The Law of Ukraine "On museums and museum business". Retrieved from http: // zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-вр [in Ukrainian]; Cabinet of Ministers of Ukraine "On Approval of the Museum Fund of Ukraine" dated 20 July 2000 r. Number 1147. Retrieved from zakon.rada.gov.ua/laws/show/1147-2000-п [in Ukrainian].
12. Cabinet of Ministers of Ukraine "On approval of the state examination of cultural values and fees for its implementation" of 26 August 2003 r. Number 1343. Retrieved from http: // zakon.rada.gov.ua/laws/show/1343-2003-п [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.03.2017 р.

UDC 35.005.1:331.5

Karpenko Oleksandr
D. Sc. (Public Administration),
National Academy of Public Administration,
under the President of Ukraine
dr.karpenko@ukr.net;
Savchenko Nataliia
C. Sc.(Public administration), Senior research fellow,
Doctoral candidate,
National Academy of Public Administration
under the President of Ukraine
chorna_n@ukr.net

IDEOLOGY AND SOCIO-CULTURAL FOUNDATIONS OF PROVIDING GOVERNANCE SERVICES

Purpose of Article. Reveal the ideology and highlight the socio-cultural foundations for the provision of governance services derived from the analysis of leading-edge ideas of foreign and domestic scientists, and also consider the issues of implementation of the public service policy on the basis of employment. **Methodology**. The methodological framework of this study is a systematic analysis. General scientific methods for organizing and summarizing and the method of comparative analysis made it possible to correlate the concept of the "service" and "welfare" state, reveal the essence of service-oriented public policy, describe the ideology and socio-cultural principles of governance services. **Scientific novelty**. The innovation consists in a better understanding of the role of services provided by welfare state authorities in accordance with the classical theory of administration and the concept of the new public management. It has been proved that at the present stage of reforming public administration in Ukraine, governance services should be attributed the government basic function, i.e. any activity of the authorities on behalf of the government will be a service. The applied aspect, the article described the peculiarities of practical implementation of the ideology of providing employment services in Ukraine. **Conclusions**. In the overwhelming majority of countries in the world where hierarchical administrative management gives way to new government management, the functioning of "network states" is untimely, as it is not possible of to use exclusively the communitarian concept of political networks when the state, instead of exercising its powers through institutions of government, will only regulate ties and relationships of all service actors. Therefore, while building a service state, the network principle of social management-based interaction should be considered only as a form of management that makes it possible to substantially reduce the costs of traditional political and legal regulation of social processes and ensure a more mobile interaction with civil institutions and organizations.

Keywords: service state, welfare state, service-oriented public policy, governance services.

Карпенко Олександр Валентинович, *доктор наук з державного управління, в.о. завідувача кафедри інформаційної політики та електронного урядування Національної академії державного управління при Президентові України*

Савченко Наталія Володимирівна, *кандидат наук з державного управління, старший науковий співробітник, докторант кафедри інформаційної політики та електронного урядування Національної академії державного управління при Президентові України*

Ідеологія та соціокультурні засади надання управлінських послуг

Мета статті – розкрити ідеологію та визначити соціокультурні засади надання управлінських послуг на основі аналізу провідних ідей зарубіжних та вітчизняних вчених, а також розглянути проблеми реалізації сервісної політики держави на прикладі сфери зайнятості населення. **Методологічною** основою дослідження є системний аналіз. Загальнонаукові методи систематизації та узагальнення, метод порівняльного аналізу дозволили здійснити співвідношення понять "сервісної" та "соціальної" держави, розкрити сутність сервісно-орієнтованої державної політики, висвітлити ідеологію та визначити соціокультурні засади надання управлінських послуг. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень щодо ролі послуг органів влади в соціальній державі у відповідності до класичної теорії адміністративного управління та концепції нового державного менеджменту. Доведено, що на сучасному етапі реформування державного управління в Україні управлінським послугам слід відвести роль базової функції держави, тобто будь-яка діяльність органів влади від її імені є сервісною. В прикладному аспекті висвітлено особливості практичної реалізації ідеології надання сервісних послуг в Україні у сфері зайнятості населення. **Висновки**. У переважній більшості країн світу, де на зміну ієрархічно побудованому адміністративному управлінню приходить новий державний менеджмент, функціонування "мережевих держав" є передчасним, через неможливість застосування виключно комунітаристської концепції політичних мереж, за якої держава, замість здійснення своїх повноважень через інститути влади буде тільки регулювати зв'язки та взаємовідношення всіх акторів сервісної діяльності. Тому при побудові сервісної держави мережевий принцип суспільно-управлінської взаємодії слід розглядати тільки як форму організації управлінської діяльності, що дозволяє істотно знизити витрати традиційної політико-правової регламентації суспільних процесів, забезпечити більш мобільну взаємодію з громадськими інститутами та структурами.

Ключові слова: сервісна держава, держава загального добробуту (соціальна держава), сервісно-орієнтована державна політика, управлінські послуги.

© Karpenko O., 2017
© Savchenko N., 2017

Карпенко Александр Валентинович, *доктор наук государственного управления, и.о заведующего кафедрой информационной политики и электронного управления Национальной академии государственного управления при Президенте Украины*

Савченко Наталья Владимировна, *кандидат наук государственного управления, старший научный сотрудник, докторант кафедры информационной политики и электронного управления Национальной академии государственного управления при Президенте Украины*

Идеология и социокультурные основы предоставления управленческих услуг

Цель статьи – раскрыть идеологию и определить социокультурные основы предоставления управленческих услуг на основе анализа ведущих идей зарубежных и отечественных ученых, а также рассмотреть проблемы реализации сервисной политики государства на примере сферы занятости населения. **Методологической** основой исследования является системный анализ. Общенаучные методы систематизации и обобщения, метод сравнительного анализа позволили осуществить соотношение понятий "сервисного" и "социального" государства, раскрыть сущность сервисно-ориентированной государственной политики, осветить идеологию и определить социокультурные основы предоставления управленческих услуг. **Научная новизна** заключается в расширении представлений о роли услуг органов власти в социальном государстве в соответствии с классической теорией административного управления и концепцией нового государственного менеджмента. Доказано, что на современном этапе реформирования государственного управления в Украине управленческим услугам следует отвести роль базовой функции государства, то есть любая деятельность органов власти от его имени является сервисной. В прикладном аспекте освещены особенности практической реализации идеологии предоставления сервисных услуг в Украине в сфере занятости населения. **Выводы**. В подавляющем большинстве стран мира, где на смену иерархически построенному административному управлению приходит новый государственный менеджмент, функционирование "сетевых государств" преждевременно, из-за невозможности применения исключительно коммунитаристских концепций политических сетей, при которой государство, вместо осуществления своих полномочий через институты власти будет только регулировать связи и взаимоотношения всех акторов сервисной деятельности. Поэтому при построении сервисной государства сетевой принцип общественно-управленческого взаимодействия следует рассматривать только как форму организации управленческой деятельности, что позволяет существенно снизить расходы традиционной политико-правовой регламентации общественных процессов, обеспечить более мобильное взаимодействие с общественными институтами и структурами.

Ключевые слова: сервисное государство, государство всеобщего благосостояния (социальное государство), сервисно-ориентированная государственная политика, управленческие услуги.

Introduction. The basis of both public administration reform in Ukraine and the modernization of the economy is refocusing to service-oriented, providing quality services for citizens. This principle should be fundamental in developing a strategy to modernize the system of providing government services, upgrade their quality standards to meet public needs.

The idea of service state is a priority in the process of further integration of Ukraine into the European community. In our opinion, basis of its implementation should be scientific grounds and elaboration of mechanisms of formation and implementation of service-oriented public policy in various spheres of life-sustaining activity of society. The basic prerequisite for the effective formation and implementation of public policy should be consideration of the interests of certain social groups.

Brief Literature Review. Analyzing researches of scientists, who formed a new paradigm of service-oriented public policy, it is necessary to note the leading role of the German scientist E. Forsthoff (Forsthoff, 1938) [1; 2]. In1938, he proposed the idea of service character of public administration, which became later the basis of the theory of services. For the first time scientist substantiated the necessity to change the social nature of the modern public administration from "binding" to "service" [1, 28]. Subsequently, in 1959 the idea was transformed into the concept of ensuring life-sustaining activity (needs) of society where management of service providing gets the name "positive (service) management" (Leistungsverwaltung) and became a basic function of the state and is considered as an integral phenomenon (social, economic, political, legal, etc.). E. Forsthoff determines that grounds of relationships in the sphere of positive control are mutual participation (teilhabe) of state and citizens in the process of service activities [2, 7].

Therefore, in management science, a new line of research and further scientific school are formed, best practices of its representatives formed the scientific basis for providing governance services.

In the Ukrainian scientific field individual researches of Mr.V. Kuybida [3], Mr. I. Rozputenko [4] were dedicated to issues of new ideology of public administration activities. However, a number of problems in this sphere needs scientific justification and practical solution, because the state omitted from the sphere of its influence ideological work, as Mr. I. Rozputenko notes. In his view, this applies to both public policy and national security, geopolitics and geo-economics, regional policy and local self-government and also European integration [4].

The purpose of the article is to explore the ideology of the governance services in Ukraine based on analysis of leading ideas of foreign and domestic scientists, and to consider the problem of implementation of state service policy through the example of the sphere of population employment.

Results. Considering the contradiction concerning understanding by public authorities of the significance of governance services sphere in the concepts of traditional administrative management and the new public management, determination of the primacy of "service" or "welfare" state becomes a subject of discussion. Let's find out which one of these notions has a wider meaning in the aforementioned terminological field of research.

According to opinion of authors, service state, which service-oriented policy is formed and implemented in, is always a welfare state, because according to the service sphere the society appraises the so-

ciality of public administration, i.e. services are provided social terms. At the same time, we have to note that services, which have solely social orientation, represent one of the varieties of services provided by public authorities, which are classified according to the sphere where these services are provided. However, welfare state policy may not be a service provision policy, if we consider support of social sphere as a duty of the state (on the basis of traditional paternalism). Therefore, within the context of traditional concept of administrative management, sociality of the state is ensured, first of all, by legislative acts and bylaws and activity of public authorities and bodies of local self-government, while services of public authorities become just one of the auxiliary functions of public administration; among them, the following remain base services: organization, planning, regulation, execution, coordination, control, etc. Innovations in e-Governance play only the role of service technologies for realization of its electronic provision.

Summing up the role of services of public authorities in a welfare state in accordance with the classical theory of administrative management, we'd like to cite the opinion of another Russian scholar, I. Bachilo, who considers that welfare state may be deemed as a service state only to a certain extent, if it doesn't exhaust the functions of public authorities that provide conditions for citizens and organizations to exercise their social and other rights [5, 7].

The concept of new public management gives services a very different role, according to it, provision of these services by public authorities is a base function of the state, i.e. any activity of the state is service-based. In other words, for implementation of service-oriented public policy all traditional functions of public administration are used or functions of public administration are identified with functions of governance services provided by public authorities. We deem governance services as the result of formation and implementation of a service-oriented public policy to ensure interests, rights and needs of both the society and the individual citizen [6, 128].

The notion "service state" does not have an established interpretation in Ukrainian and foreign science, but according to authors, we should agree with definition cited in K. Shadybekov's glossary of terms and use it in our further researches, namely "Service state is a model of development of the state, where the purpose of the state is considered via the provision of services to the society and individual". Service-based concept considers virtually any activity of the state concerning interaction with the society and individuals via the provision of management (public and municipal) services [7, 299-300]. This vision of the role of the state corresponds to existing European realities. For example, according to the French doctrine, the state occurs from a social agreement and legitimately exercises its powers via the civil service which provides services as everything performed on behalf of the state: conducts activity for the benefit of social interests and is regulated by provisions of law (from judicial proceedings to communal services and education). Governance services may be payment-based, free and subsidized [8, 289].

Similar to the French doctrine of service state, in German science the notion of social management services is traditionally used in the context of "good governance", where the functions of management of service provision prevail over the influence of the power. In Germany abovementioned idea of E. Forsthoff concerning service nature of public administration became the basis of this theory.

In general, in EU states, functions of ensuring life-sustaining activity are performed in conditions of freely competitive market relations, which contradicts the principles of the concept of welfare state which does not allow to delegate powers to provide services on behalf of the state to private sector of economy, and that inevitably leads to a crisis in the relationship between power and citizens. Unlike Ukraine, demonopolization/deregulation of management (public and municipal) services in EU states is done for cost cutting and simplifying the procedure of providing these services. If private sector does not manifest a desire of providing socially-important services, intervention of the state is necessary – from stimulation mechanisms to direct organization of service activity. It's worthy to note that according to the French and German doctrines of public administration, public authorities are fully responsible for the quality and effectiveness of social (governance) services, regardless of who is the direct provider of these services (public institutions, municipalities, nongovernmental organizations or private sector).

The ideology of service state has gradually become popular in the sphere of public administration in many developed countries of the world. Thus, service-based processes in the general European practice of social governance have expanded into activity of all EU bodies, necessitating unification of governance service provision processes. A new term was introduced in the sphere of electronic communications in 1992: "universal services", interpreted as the "minimum services of required quality, provided to any user at an affordable price" [12, 21-22]. Later, the European Interoperability Framework (EIF-1.0) [9, 17] approved the list of 20 base governance services which must be provided in electronic form in every EU member state (12 services for citizens and 8 for businesses); soon, it defined the main principles, ways and mechanisms of realizing functional compatibility for all European public administrations that provide services (EIF-2.0) [10].

Service-based approach to the essence of the state is related to such areas of optimizing the authoritative-legal activity as development of network forms of administrative interaction as part of development of the "policy network" which concept traces its origin to the theory of "inter-organizational" relations. The policy network concept changes dominating role of the state in development of policy, which becomes together with nongovernmental organizations (civil society institutes), just one of the subjects of its formation and implementation. According to this concept, public administration receives new conceptual meaning, its e

is management, or even regulation of processes of establishing relationships between network members not in the context of elaborating strategy (policy) but for the purpose of approval of political decisions.

According to many analysis, service state and network methodology of improving managerial activity "correct" majority of existing shortages in bureaucratic management style, in particular, the peremptory way of influencing other people, pointing out the systemic deficiencies and practical problems in interaction between the state and the society in the traditional forms and technologies of management.

In the applied aspect a successful illustration of the practical implementation of the ideology of providing services in Ukraine, in our opinion, may be the sphere of employment. Ensuring of state guarantees concerning rights of citizens to labor and social protection against unemployment in difficult socio-economic conditions of the situation requires a new ideology of providing public services in this field and elaboration of new mechanisms of formation and implementation of service-oriented state employment policy.

Transforming the abovementioned theoretical principles and concepts in a practical level, it should be noted not only the social nature of the problem formation and implementation of service-oriented state employment policy, but its complexity. After all, the state ensures the implementation of policy in the field of employment by conducting tax, monetary, investment, budget, social, foreign economic and innovation policy [11].

As the service model of realization of state policy, as it was already noted, is considered through the provision of services for citizens, society, in employment sphere it should be realized through the provision of services aimed at enlargement of sphere of application of work, ensuring full and productive freely chosen employment and social protection in case of unemployment.

The key aspects, which are worthy to note in the context of formation of ideology of implementation of service-oriented public policy, are: purposeful actions of public authorities; choice of means, instruments to achieve defined goals and the ultimate goal.

Regarding the first aspect, effective state policy in the sphere of employment should promote rational use of labor potential of both an individual and society as a whole. The ultimate goal is such level of population employment that will ensure effective social production, meet needs of a particular employee, ensure observance of established by the legislation social guarantees, promote economic growth and development [11].

Regarding the second aspect, the implementation of service-oriented state policy in employment sphere requires careful selection of tools, mechanisms, instruments, achieving of productive employment. In addition, ways of interaction of state institutions with citizens and society become important.

Whilst the implementation of state policy in the field of employment through measures of passive employment policy (registration of the unemployed, providing unemployment benefits) foresees only responsibility of the state for its citizens in the labor market and is not aimed at increasing level of employment, the realization of state policy in the field of employment through measures of active employment policy (providing information and professional orientation services, organizing professional training, assistance in employment, promotion of self-employment and entrepreneurial activity of citizens, assistance in going into own business, creating additional jobs, organization of temporary public works) is aimed at regulating labor market, increasing employment. In the current imbalance in the labor market due to socio-economic crisis priority directions of implementation of service-oriented state policy concerning employment have to become active measures for professional orientation of population in order to coordinate professional qualifications of society's resources with needs of economy, vocational training − for ensuring their conformity, promotion of self-employment and entrepreneurship in order to increase job offers in the labor market.

Service ideology of policy making in employment sphere, as it was already noted, foresees full responsibility for the quality and efficiency of public services. Therefore, priority activities, on our opinion, should be: individualization of approach in providing services for unemployed, employers, population (especially socially vulnerable groups: youth, internally displaced persons, men who returned from the war in the east and need to return to labor market, persons with disabilities); improvement of technology and methods of state employment service, introduction of modern approaches in service providing; effective use of ICT in service activities that will approach services to their customers, making them more accessible, increase volume of their provision.

In addition, the problem of responsibility for quality and efficiency of service providing requires strengthening of work concerning the formation and development of personnel resources, in the case of realization of service-oriented state employment policy − providing the state employment service with qualified, responsible personnel through their professional selection due to professional, important and personal qualities, training for using new technologies and tools of providing services for population.

Conclusions. At the present stage of reforming the system of public administration in Ukraine (in the context of new public management), governance services should play the role of a base function of the state, which means that any activity of public authorities on the behalf of the state is a service. Therefore, in order to form and implement a service-oriented public policy, all traditional functions of public administration are used for providing services by public authorities. Welfare state policy may not be a service providing policy, if we consider support of social sphere as a duty of the state (based on traditional paternalism). Therefore, within the context of obsolete concept of administrative management, socialness of the state is ensured, first of all, by legislative acts and bylaws and activity of public authorities and bodies of local self-government, while services provided by public authorities become just one of the ancillary functions of public administration.

In the overwhelming majority of countries of the world where the hierarchically built administrative management gives way to the new state management, functioning of “network states” is premature, because of impossibility of use of the solely communitarian concept of policy networks when the state, instead of exercising its powers via government institutions, will only regulate relations and relationships of all actors of service activity. Therefore, while building a service state, network principle of social management-based interaction must be considered as only a form of organizing managerial activity that permits to substantially reduce the costs of traditional political-legal regulation of social processes and ensure a more mobile interaction with civil institutes and organizations.

Example of ideology implementation of providing the management services in Ukraine in employment sphere of the population testifies that ensuring such approach requires careful selection of mechanisms, instruments, means of implementation of service-oriented public policy. In addition, an important prerequisite for effective implementation of the service ideology in this area is an adequate human resource of providing services. Ensuring this prerequisite foresees a fundamental professional selection and continual improvement of professional level of service providers.

Література

1. Forsthoff E. Die Verwaltung als Leistungsträger / Ernst Forsthoff. – Stuttgart ; Berlin : Kohlhammer, 1938. – 50 s.
2. Forsthoff E. Rechtsfragen der leistenden Verwaltung / Ernst Forsthoff. – Stuttgart : Kohlhammer, 1959. – 63 s.
3. Розпутенко І. В. До питання про ідеологію державного управління в Україні / І. В. Розпутенко // Наукові розвідки з державного та муніципального управління : зб. наук. пр. – 2011. – № 2 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Nrzd/2011_2/18.pdf
4. Куйбіда В. С. Нова державна регіональна політика: від теорії до практики : збірн. наук.-аналіт. матер. / [В. С. Куйбіда, О.М. Іщенко, А.Ф. Ткачук та ін].; за заг. ред. д. держ. упр., проф. В.С. Куйбіди. – К. : Вид-во "Крамар, 2009. – 232 с.
5. Бачило И. Л. Государство социальное или сервисное? Информационно-правовой аспект / И.Л.Бачило // Право. Журнал высшей школы экономики. – 2010. – № 1. – С. 3–11.
6. Карпенко О.В. Управлінські послуги в Україні: механізми надання органами влади: монографія / О.В.Карпенко. – К.: АМУ, 2014. – 408 с.
7. Государственное и муниципальное управление : терминологический словарь / под общ. ред. К.Б. Шадыбекова. – изд. 2-ое, перераб. и дополн. – Бишкек, 2014. – 433 с.
8. Van Lang A. Dictionnaire de droit administratif / A. Van Lang, G. Gondouin, V. Inserguet-Brisset. – éd. 3-me. – Paris: Armand Colin, 2002. – P. 289–290.
9. European Interoperability Framework for pan-European eGovernment services. Version 1.0 [Electronic resource] / European Commission. – Luxembourg : Office for Official Publications of the European Communities, 2004. – 26 p. – Made of access: http://ec.europa.eu/idabc/servlets/Docd552.pdf?id=19529. – Title from the screen.
10. European Interoperability Framework (EIF) for European public services. Version 2.0 [Electronic resource] / European Commission. – Bruxelles, 2010. – 35 p. – Made of access: http://ec.europa.eu/isa/documents/isa_annex_ii_eif_en.pdf. – Title from the screen.
11. Закон України "Про зайнятість населення" від 5 липня 2012 року № 5067-VI. – Режим доступу: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/5067-17

References

1. Forsthoff, E. (1938). Die Verwaltung als Leistungsträger. Berlin: Kohlhammer [in English].
2. Forsthoff, E. (1959). Rechtsfragen der leistenden Verwaltung. Stuttgart: Kohlhammer [in English].
3. Rozputenko, I.V. (2011. Revisiting the ideology of public administration in Ukraine. Scientific research on public and municipal administration : collection of research papers, 2 Retrieved from: www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Nrzd/2011_2/18.pdf [in Ukrainian].
4. Kuibida, V.S. (2009). New state regional policy : from theory to practice : collection of scientific analytical materials. K. : Edition ”Kramar” [in Ukrainian].
5. Bachilo, I.L.(2010). Welfare or service state? Informational and legal aspect. Pravo. Zhurnal vysshej shkoly jekonomiki, 1, 3–11[in Ukrainian].
6. Karpenko, O.V. (2014). Governance services in Ukraine: mechanisms of provision by public authorities. Kyiv: AMU [in Ukrainian].
7. Government and municipal administration: glossary. (2014). Bishkek [in Russian].
8. Van Lang, A. (2002). Dictionnaire de droit administratif. Paris: Armand Colin [in English].
9. European Interoperability Framework for pan-European eGovernment services. Version 1.0. European Commission. (2004). Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities. Retrieved from: http://ec.europa.eu/idabc/servlets/Docd552.pdf?id=19529 [in English].
10. European Interoperability Framework (EIF) for European public services. Version 2.0 (2010). European Commission. Brussels. Retrieved from: http://ec.europa.eu/isa/documents/isa_annex_ii_eif_en.pdf [in English]..
11. The Law of Ukraine “On Employment of Population” of 5th of July 2012 № 5067-VI. Retrieved from: available at: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/5067-17 [in Ukrainian]..

Стаття надійшла до редакції 13.02.2017 р.

UDC 351.85 (477)

Pecheranskyi Igor
Doctor of Philosophical Science,
Associate Professor, Associate Professor
of the Department of Philosophy,
Kiev National University of Culture and Arts
ipecheranskiy@ukr.net

NEO-CONSERVATIVE POSITIONS OF CULTURAL POLICY OF THE UKRAINIAN STATE AT THE PRESENT STAGE

The purpose of the work is to reveal the neo-conservative positions of cultural policy of the Ukrainian state at the present stage. **Methodology** of research is based on the structural-philosophical analysis, ideological-informative, axiological and normative-valuable approaches and principles of objectivity and holism. **Scientific novelty** of the article lies in the fact that on the basis of neo-conservatism as the ideological and political platform, which is the centrist movement and relies on the idea of national unity, national responsibility of the elite, the idea of state protection and control on the positions of "right reformism philosophy", on the principles of social stability and the guarantee of natural (evolutional) development, the strategy of cultural policy of Ukraine is proved. It should come from the harmonious synthesis of conservative (protecting) and creative-innovative components. Herewith, the first one should be the priority and the core, containing the possibility for further development. **Conclusions.** The article proves the main principle of the neo-conservative cultural policy of the Ukrainian state, on the base of which book publishing, cinema production, international cultural co-operation etc. should develop. In particular, reformation of the cultural sphere includes the unity of the traditional core and innovative superstructure. First, it converts national heritage into the competitive factor, and secondly, it gives the opportunity to keep the cultural identity of Ukrainians as the people and the nation-subject in the globalized world.

Keywords: neo-conservatism, right reformism idea, innovations, cultural heritage and identity, cultural policy of Ukraine.

Печеранський Ігор Петрович, *доктор філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії Київського національного університету культури і мистецтв*

Неоконсервативні засади культурної політики української держави на сучасному етапі

Мета роботи – розкриття неоконсервативних засад культурної політики української держави на сучасному етапі. **Методологія** дослідження ґрунтується на структурно-філософському аналізі, ідейно-змістовному, аксіологічному та нормативно-ціннісному підходах, принципах об'єктивності та холізму. **Наукова новизна** полягає у тому, що на підставі неоконсерватизму як ідейно-політичної платформи, що постає центристською течією та спирається на ідеї національної єдності, національної відповідальності еліти, ідеї державної опіки та контролю на засадах "філософії правого реформізму", на принципи соціальної стабілізації, гарантування природного (еволюційного) розвитку, обґрунтовується підхід до побудови культурної політики України, яка повинна відштовхуватися від гармонійного синтезу консервативно-зберігаючої (захисної) та креативно-інноваційної складових. При цьому перша має бути пріоритетом і ядром, що вміщує можливості подальшого розвитку. **Висновки**. Обґрунтовується основний принцип неоконсервативної культурної політики української держави, на базі якого повинен відбуватися розвиток книговидання та кіновиробництва, міжнародне культурне співробітництво тощо, зокрема, що реформування культурної сфери включає в себе єдність традиційного ядра та інноваційної надбудови. Це, по-перше, перетворює національну культурну спадщину на конкурентоспроможний фактор, а, по-друге, дає змогу зберегти культурну ідентичність українців як народу та нації-суб'єкта в глобалізованому світі.

Ключові слова: неоконсерватизм, ідея правого реформізму, інновації, культурна спадщина та ідентичність, культурна політика України.

Печеранский Игорь Петрович, *доктор философских наук, доцент, доцент кафедры философии Киевского национального университета культуры и искусств*

Неоконсервативные основы культурной политики украинского государства на современном этапе

Цель работы – раскрытие неоконсервативных принципов культурной политики украинского государства на современном этапе. **Методология** исследования основана на структурно-философском анализе, идейно-содержательном, аксиологическом и нормативно-ценностном подходах, принципах объективности и холизма. **Научная новизна** работы заключается в том, что на основании неоконсерватизма как идейно-политической платформы, что возникает как центристское течение и опирается на идеи национального единства, национальной ответственности элиты, идеи государственной опеки и контроля на основе "философии правого реформизма", на принципы социальной стабилизации, обеспечения естественного (эволюционного) развития, обосновывается подход к построению культурной политики Украины, которая должна отталкиваться от гармоничного синтеза консервативно-сохраняющей (защитной) и креативно-инновационной составляющих. При этом первая должна быть приоритетом и ядром, что вмещает в себя возможности дальнейшего развития. **Выводы**. Обосновывается основной принцип неоконсервативной культурной политики украинского государства, на базе которого должно происходить развитие книгоиздания и кинопроизводства, международное культурное сотрудничество и т.д., а именно, что реформирование культурной сферы включает в себя единство традиционного ядра и инновационной надстройки. Это, во-первых, превращает национальное культурное наследие на конкурентоспособный фактор, а, во-вторых, позволяет сохранить культурную идентичность украинцев как народа и нации-субъекта в глобализованном мире.

Ключевые слова: неоконсерватизм, идея правого реформизма, инновации, культурное наследие и идентичность, культурная политика Украины.

© Pecheranskyi I., 2017

Formulation of the problem. Today we are the witnesses of a little bit paradoxical situation in the cultural sphere in Ukraine. From one side, one of the ostent of after Maidan phenomenon is the typical for the modern Ukrainian society, especially for young generation, is conservative tendencies' strengthening, as a sample, a mentality, also mood of leading groups, and in the measures of political system transformation (present day authority at least on the official stage declare its right-centrist course). From other side, according to many criteria and indicators the Ukrainian society separates more and more from traditional culture and traditional system of values under the influence of transnational economic policy and cultural globalization which feeds up the old cultural mega problem of Ukrainian – the mental fragmentation and separatism from the native organic life, neglect of own cultural identity which is closely connected with "shackles" of less value complex.

This ambivalence is specified not only the elemental mass unconscious which appears in actualization of archetypical models of the Ukrainian life, largely caused by the lack of a tradition of its own state, but also by the unsuccessful institution-ideological structure of valuable and sociable space of Ukraine, as a result of which instead of building a prosperous and one of the richest countries of Central Europe, an oligarchic russian-soviet system functions which has been becoming the source of moral and politics legal nihilism. It means, in its turn, that much time during the period of independence the Ukrainian cultural policy was implemented and fulfilled on the paper in the direction of defending national interests but in reality was fulfilled in the spectrum of interests of Russian cultural policy.

Really, today is necessary to note the positive changes in this direction which are connected with the reduction of russian content in Ukraine, awareness of this is total dominance the last one on the book shelves and in media space is becoming a big danger for national security of our country and cultural identity of each citizen. But unfortunately, all these steps and motions occur very slowly and are accompanied with the domination of more emotion than pragmatic patriotism. It adds, on our opinion, everything that happens in this direction and more remind, from one side, earning dividends by separate political parties which are in leading coalition, and from other side, "protection reaction of ethnic organism" which back up by the ideology of nationalism.

Historical – ideological heritage of Ukraine confirms that communist, socialist or other left ideas in the political culture of the state don't promote to make hard foundation of state creation. In counterweight them, the right sector is more attractive and constructive fro national political discourse and lifestyle of our country where more organic, productive and more natural looks out the ideology not the nationalism but conservatism moreover, where the are speaking about modern challenge and danger before which the Ukrainian society occurs and this "peeled" critically understanding and progressive conservatism which is in today's' realities transforms in neo-conservative flow of right reformism idea, overcoming in itself old element which are connected with monarchism, paternalism or aristocraticism.

Analysis of researches and publications. Among researchers who refer to the understanding conservative visions in cultural policy of Ukraine, is necessary to remember V. Lypynskii, S. Tomashevskii, V. Kuchabskii, M. Hrushevskii, I. Lysiak-Rudnytskii, B. Kulyk, O. Holobutskii, V. Potulnytskii, S. Helia, Yu. Tereshchenko, M. Hordienko, H. Shchokin, N. Kozak, Yu. Kovtun, O. Rozhko, O. Antoniuk, V. Dereha, K. Nastoiashcha, S. Zdioruk, L. Nahorna, V. Maidaniuk and others. Almost all given by the authors approaches must be grouped including the specific of correlation between conservatism and cultural policy in two directions: a) those which fit to the analysis of cultural policy directly from the conservative-ideological positions and b) those which were during the learning peculiarities of creating cultural policy in Ukraine reveal and reconstruct separate and ideoconservative components.

Purpose and tasks of article. Our approach more focuses to the first direction but with the one condition which consists in that the cultural policy of Ukraine is considered in the context of neo-conservatism unlike the major approaches which exist today's in the Ukrainian politological science. Under the "neoconservatism" we understand this alternative which can be opposite the current variant of "liberalism in Ukrainian", which functions in the measures of oligarchic model of political, economical and cultural life of Ukraine on the modern stage. And it goes not about conservatism by V. Lypynskii, Yu. Lypa or H. Shchokin, but new times (neo) variant of transformed and situated type of this ideological tradition which has appeared including the pervious experience and also under the influence of challenges, ideas and concepts on the frontier of XX-XXI centuries.

The presentation of the main part. Unlike the nationalism which today in Ukraine represents as the extremely right idea-political platform, neo conservatism or conservative-national version of modern society development of Ukraine exists like centrist flow which relies on ideas of national unity and national responsibility of elite, on ideas of state ward and control on the position of "right reformism philosophy", on principles of social stabilization, guarantee natural (evolutional) development, on synthesis from traditions and modernization, etc. These principles and ideas are in the base of this idea-political platform which aims at overcoming moral and political-legal nihilism, and to revive the authority of a constitutional state which wants to create a state of development, provides private property protection and personal freedom, which is orientates on economical independence strengthening as by the small and middle business stimulation, in first turn, and by including achievements of economical equality of subjects before law, guarantee their rights which are closely connected with elimination oligarchs from power, etc.

All mentioned aspects of neo-conservative ideology directly connect with the cultural police which is accordingly to this idea political platform, must based, as M. Afanasief pointed, on the principles (1) of keeping like reformation and (2) on reforms as synthesis : "Ubderst5anding the principle of keeping civilization like necessity of maintenance of social contradictions, make balance between contradictory principles, reformation right existence… Understanding modernization like natural keeps social heredity – development of society and making a reform as the organic synthesis of social innovation and tradition for reproduction a right co-existence" [2, 43].

Near the given principles neo-conservatism goes to modern traditionology or "neo-traditionalism" which in spite of Weber explanation "tradition", which brings in itself "negative connotation" like the synonym of something backward and frozen, addresses to other connotations :"vital world", "returning to the sources", etc. Based on the structural approach, post-structural and neo-functional synthesis, emphasizes K.Nastoiashcha, is occurring rethinking of cultural tradition phenomena which appears like "trans-time, multilines, flexible, creative process (or totality of innovative-institutional processes), which specifies meaningful integrity of culture (cultural system, cultural organism) in dynamics of continuous self-adaptive own set of security features" [4, 7].

According to this understanding, tradition, firstly, structurally contains conservative and creative components, conflict between which makes selfmotion of cultural traditions and, secondly, gives grounds to accept the last one as evolutionary-adaptive unity, which is the condition of stable functioning of society and its innovative development.

Conservative component of cultural tradition keeps valuable cores, symbolic codes and "charismatic senses" (S.Eisenshtadt) without which is impossible recreation and constitution of nation in time – space continium and also cultural identity of people. Moreover, according to this interpretation, cultural tradition, especially its cultural element, makes parameters for innovations which are to be further institualization [4, 8].

Neo-conservative cultural policy of Ukraine on the modern stage takes the weight of these theoretical principles and defines the priority its direction – the preservation and protection of national identity and the uniqueness of Ukrainian culture, which, in turn, provides strategy development of the Ukrainian language, creating incentives for competitive Ukrainian cultural products, forming a single Ukrainian information and cultural fields, promotion of the world's true history of Ukraine, its culture and belonging to the European civilization. It comes from the inviolability of the principles and values of cultural tradition in terms of statehood at the present stage, which will help preserve national identity, develop cultural market and promote the cultural and historical heritage of the Ukrainian people.

In this aspect, cultural policy is based on neo-conservative principles, is consistent with the ideas of national and cultural revival, it focuses on the recognition of multiethnicity and multicultural state, aimed at forming a new cultural models specific to its national character, mentality, traditions and restoration of historical consciousness" [5, 103]. This underlines the fact that cultural policy is not only a part of Ukrainian state policy, but culture in general, which, in modern conditions, can function as part of a worldwide historical process. Modern challenges recently associated with the growth of innovative and creative potential of the advanced civilization of the third millennium, forcing conservative-minded Ukrainian statemen transform cultural policy a key factor in the strategy of state building, as opposed to economic and consumer initiatives oligarchic-liberal-oriented part of the establishment. This envisages the development of mechanisms to encourage the creative potential of citizens to build common ground of cultural life, which only reinforces the patriotic mood, producing instruments buildup that aim as the preservation of cultural heritage, and to initiate the development of innovative cultural industries and create art –market requiring the necessary funding [5].

It must be overcome trophy and ethnographic attitude to the national cultural and artistic heritage of Ukraine towards making the latest in today's globalized world as pointed O.Antoniuk and O.Rozhok, on "culture of modern, dynamic, competitive, is capable to cure beyond folklore and poetry limited space outside the traditional genres and styles, actively assimilate new forms of creativity and cultural practices" [1, 127]. For getting such a result main subjects of forming state cultural policy (President, Verkhovna Rada, Cabinet of Ministers, National Security Council and Ministry of Culture) in a joint agreement with different institutional structures (cultural, educational, cultural and recreational institutions, formal and informal creative associations, movements, associations, etc.) should work towards under creating "National doctrine of cultural development and strengthening of Ukraine" which would ensure and protect not only the mechanisms of transmission of spiritual values but also determined the rules of participation the cultural sector in building civil society in the economic growth of the state and stabilize the internal Ukrainian politics.

Only when cultural heritage is not only be associated with a set of artifacts due to which there is preservation of the cultural identity of the Ukrainian nation, she will make an important factor in establishing historical subjectivness last on the international stage when it becomes a powerful driver of socio-economic development and factor strengthening all areas of social life, real and effective tool for building a civil society on the foundation of regional development and innovation policy, that then we can speak of effective cultural policy in our country. This is what neo-conservatism advocates that sees cultural policy resource raising the image of Ukraine in the international arena, the tool to advance its foreign policy interests, a powerful factor of national unity and inexhaustible source of innovation.

Constructive expansionism which, according to S. Zdioruk, must dominate in the Ukrainian cultural policy [3, 4] should dominate the Ukrainian cultural policy should improve the effectiveness of different chan-

nels of cultural representation at the national level achievements in the field which can then be used as a powerful factor in cultural diplomacy. The development of Ukrainian book publishing and film production, improvement of national mechanisms for the preservation of cultural heritage, creation of a single information and cultural fields, establishing effective international cultural cooperation, effective support for modern cultural industries, etc. – These steps generally known to be backed by political will and be based on the principles of transparency and openness, consistency and efficiency, democracy, innovation, tolerance and de-ideologicalism.

At the expense of the latter should be emphasized that this is a lack of ideological monism dictate in matters of cultural policy as it was in Soviet times, which naturally led to the unification of cultural space. So, was overcome fragmentation in these conditions cultural space, but almost destroyed the possibility of developing and harmonizing its national characteristics. After that neo-conservative culture policy in Ukraine at the present stage of its formation should be carried out, and we agree with some modern authors, based on moderate paternalism that balances the state protection and promotion of the needs of the market and the free development of personality, different social groups and nationalities living in the country, without which Ukrainian culture lose viability and competitiveness. As regulated without state patronage in terms of cultural development that we should not equate directly with the total team administration will not be Ukrainian culture as a valuable historical subjectivity of its nation creation potential.

Conclusions. Thus, today when European integration in cultural sphere is natural and fashion trend, is necessary to understand that in spite of numeral advantages of trans-border co-operation and intercultural enrichment, the first and the main priority of the Ukrainian cultural police from neo-conservative flow's point of view should be not an approximation Ukrainian legislation in cultural sphere to European standards but reformation and implementation of normative – legal base which fixes the first turn and constitutional status of material and spiritual cultural heritage. Only with this condition which keeps the Ukrainian culture as an original phenomenon in the world culture history, further steps are possible, especially providing competitive national product on the world market and also legislation agreement and main principles of cultural policy of EU in general and with European countries with Ukrainian normative- legal base in this question.

Let's remember that in the base of reformation as the synthesis of traditional and creative components is located the preservation of national cultural heritage and core of cultural values which enable cultural identity of Ukrainians like peoples and nation-subject – is the maim principle of neo-conservative cultural policy in XXI century.

Література

1. Антонюк О. Культурно-мистецька політика в Україні: формування нової парадигми / О. Антонюк, О. Рожок // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. – 2010. – №1(6). – С. 127-136.
2. Афанасьев М.Н. Типология идеологий. Правая идея / М.Н. Афанасьев // Общественные науки и современность. – 2011. – №4. – С. 29-43.
3. Здіорук С. І. Культурна політика України: національна модель у європейському контексті : аналіт. доп. / С. І. Здіорук, О. М. Литвиненко, О. П. Розумна; за ред. С. І. Здіорука. – К.: НІСД, 2012. – 64 с.
4. Настояща К. Функціонування культурної традиції у соціальному просторі: автореф. дис. … канд. соц. наук: 22.00.01 / К. Настояща; КНУ ім. Тараса Шевченка. – К., 2005. – 16 с.
5. Широченко З.В. Культурна політика держави – формотворчий принцип її національної ідентичності / З.В. Широченко // Вісник НТУУ "КПІ". Сер.: Філософія. Психологія. Педагогіка. – 2007. – №2 (20). – Ч.2. – С. 102-105.

References

1. Antoniuk A. (2010) Cultural and artistic policy in Ukraine: the formation of a new paradigm. In Journal of the National Music Academy of Ukraine P. Tchaikovskyi, №1 (6), 127-136 [in Ukrainian].
2. Afanasyev M. (2011) Typology of ideologies. Right idea. In Social sciences and present, № 4, 29-43 [in Russian].
3. Zdioruk S. (2012) Cultural Policy of Ukraine: national model in the European context. K.: NISR [in Ukrainian].
4. Nastoyascha K. (2005) The functioning of cultural tradition in social space. – Manuscript. The thesis for a scientific degree of the Candidate of Sociological Sciences. – 22.00.01 – Theory and history of sociology. Taras Shevchenko Kyiv University, Kyiv, 2005 [in Ukrainian].
5. Shyrochenko Z. (2007) Cultural policy – formative principle of its national identity. In Bulletin of the "Kiev polytechnical institute", №2 (20), 102-105 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.05.2017 р.

УДК 351.9:008

Червякова Ольга Володимирівна
доктор наук з державного управління,
професор кафедри публічного адміністрування
Міжрегіональної академії управління персоналом
olga_2006@bigmir.net

ІНСТИТУЦІЙНА СКЛАДОВА МЕХАНІЗМУ ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ

Метою роботи є аналіз інституційної складової механізму державного управління у сфері культури, який втілюється в ієрархічну та організаційну побудову органів державної влади. **Методологія** дослідження полягає у розкритті сутності інституційної складової, яка покликана забезпечити всебічний розвиток культурного середовища. Основними методами дослідження виступили структурно-логічний, формально-логічний методи та методологія системного підходу. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що запропоновано авторське визначення інституційного забезпечення державного управління в сфері культури. Проаналізована структурна будова інституційної складової механізму державного управління в сфері культури. Визначені основні органи державного управління та проаналізовано статус другорядних. **Висновки.** Встановлено, що сама культура може розглядатися у трьох вимірах: спосіб людської життєдіяльності з перетворення природи, суспільства і самої людини; сукупність творів людської діяльності; соціально значуща інформація, що виражається через цінності, норми. Однак для цілей державного управління культура розуміється як сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених суспільством, що характеризують певний рівень його розвитку. Встановлено, що провідне місце в системі інституційного забезпечення державного управління в сфері культури посідає Міністерство культури України. Акцентовано увагу на специфічності статусу таких державних інституцій, як: Державне агентство України з питань кіно; Український інститут національної пам'яті; Державний комітет телебачення і радіомовлення України; Український центр культурних досліджень.

Ключові слова: інституційне забезпечення, інституціоналізація, сфера культури, державне управління у сфері культури, структура управління, Міністерство культури України, державна політика в сфері культури.

Червякова Ольга Владимировна, *доктор наук по государственному управлению, профессор кафедры публичного администрирования Межрегиональной академии управления персоналом*

Институциональная составляющая механизма государственного управления сферой культуры

Целью работы является анализ институциональной составляющей механизма государственного управления в сфере культуры, который воплощается в иерархическое и организационное построение органов государственной власти. **Методология** исследования заключается в раскрытии сущности институциональной составляющей, которая призвана обеспечить всестороннее развитие культурной среды. Основными методами исследования выступили структурно-логический, формально-логический методы и методология системного подхода. **Научная новизна** работы заключается в том, что предложено авторское определение институционального обеспечения государственного управления в сфере культуры. Проанализировано структурное строение институциональной составляющей механизма государственного управления в сфере культуры. Определены основные органы государственного управления и проанализирован статус второстепенных. **Выводы.** Установлено, что сама культура может рассматриваться в трёх измерениях: способ человеческой жизнедеятельности по преобразованию природы, общества и самого человека; совокупность произведений человеческой деятельности; социально значимая информация, что выражается через ценности, нормы. Однако для целей государственного управления культура понимается как совокупность материальных и духовных ценностей, созданных обществом, что характеризуют определённый уровень его развития. Установлено, что ведущее место в системе институционального обеспечения государственного управления в сфере культуры занимает Министерство культуры Украины. Акцентировано внимание на специфичности статуса таких государственных институтов, как: Государственное агентство Украины по вопросам кино; Украинский институт национальной памяти; Государственный комитет телевидения и радиовещания Украины; Украинский центр культурных исследований.

Ключевые слова: институциональное обеспечение, институционализация, сфера культуры, государственное управление в сфере культуры, структура управления, Министерство культуры Украины, государственная политика в сфере культуры.

Chervyakova Olga, *Doctor of public administration, Professor of the Department of Public Administration of Interregional Academy of Personnel Management*

The institutional component of mechanism of public administration in cultural sector

The purpose of the article is to study the institutional component of the mechanism of state administration in cultural sector, which is embodied in a hierarchical organizational structures and public authorities. Research **methodology** consists in the disclosure of the essence of institutional component, which aims to provide the comprehensive development of cultural environment. The main research methods are structural-logical, formal-logical methods and methodology of systematic approach. **The scientific novelty** of the work consists in the fact that the author has proposed the definition of institutional support of state administration in cultural sector. The author has studied the structural component of the institutional structure of the mechanism of state administration in cultural sector, determined the basic state administration bodies and analyzed the status of secondary ones. **Conclusions.** The research has established that culture itself can be viewed in three dimensions: the way of human activity on transformation of nature, society and man; a set of works of human activity; socially significant information expressed in terms of values and standards. But for the purposes of state administration culture is understood as a set of material and spiritual values created by the society, which characterize a certain level of its development. It has been established that the Ministry of Culture of Ukraine takes the lead in the institutional support of state administration in cultural sector. The attention is focused on the specificity of status of

© Червякова О. В., 2017

such state institutions as Cinema State Agency of Ukraine, Ukrainian Institute of National Memory, State Committee on Television and Radio Broadcasting of Ukraine and Ukrainian Center of Cultural Studies.

Keywords: institutional support, institutionalization, cultural sector, state administration in cultural sector, management structure, Ministry of Culture of Ukraine, state policy in cultural sector.

Актуальність теми дослідження. Культурні цінності, культурне середовище, відносини з приводу створення та поширення культури в суспільстві – це все елементи культурної сфери, яка є однією з найбільш важливих для формування нації. Проголошуючи курс на створення і підтримку національної ідеї, розвиток національної свідомості та ідентичності, держава бере на себе обов'язок з управління досить складною площиною суспільних процесів. Власне культурними процесами керувати можливо, але чи доцільно – на це питання тривалий час намагаються дати відповідь вчені різних галузей наук: філософії, культурології, політології, соціології, державного управління, права тощо.

Останнім часом, особливо в умовах протистояння України російській агресії, стало цілком очевидним, що вітчизняне культурне середовище тривалий час втрачало національну ідентичність та колорит, який притаманний українським історико-культурним традиціям. Натомість відбувалося засилля масової культури з-за кордону, імпорт низько ідейних примітивних продуктів із пропагандою культурних і цивілізаційних цінностей, не притаманних українській нації. В такий спосіб створювалися умови для формування необхідної агресору суспільної свідомості української громади, було закладено підґрунтя для деформації культурного середовища нації та її штучного розділу за різними ознаками: мовними, історичними, духовними тощо. Все це продемонструвало виключну необхідність втручання держави в сферу культури. Держава, засобами організаційно-правового механізму, системи інституційного забезпечення повинна створити належні умови для розвитку культурного середовища, яке здатне згуртувати та підвищити рівень самосвідомості українського нації, що дасть змогу переформатувати сучасну політичну дійсність на принципах демократії та високої моральності. І саме інституційна складова державної політики в сфері культури повинна забезпечити реалізацію відповідної політики та стати захисним механізмом на шляху експансії культурних продуктів, що ставлять за мету роз'єднання українського суспільства та формування думки щодо його меншовартості в концепції "руського миру".

Ступінь наукової розробки теми. Інституційна складова державного управління культурними процесами є актуальним напрямом дослідження, а тому багато сучасних вчених приділяють цій проблематиці достатню увагу, серед яких, зокрема, О.Л. Валевський, В.М. Паращук, М.М. Закович, Т.О. Коломієць, Г.Л. Купряшин, В.Г. Чернець тощо.

Метою статті є аналіз сучасного стану інституційної складової державного механізму в процесі управління сферою культури.

Виклад основного матеріалу. Державне управління культурною сферою – це цілісний комплекс державно-управлінських заходів і засобів імперативного та диспозитивного впливу на всю сукупність відносин, об'єктом яких у тій чи іншій мірі виступає культура. Досить важливим у цьому процесі є не лише внутрішня, а й зовнішня оцінка.

Як зазначає доктор наук з державного управління О.М. Чечель, інформаційна частина іміджу держави, як одну із найголовніших, включає в себе також культурну складову, яка спрямована на задоволення культурних потреб населення, залучення його до творів світової художньої культури, створення умов щодо самореалізації особи у творчості й аматорстві. Представлення країни на міжнародній арені як культурної, освіченої й талановитої нації [16].

Якщо брати класичне визначення культури, під якою розуміють людську діяльність в її найрізноманітніших проявах, включаючи всі способи самовираження, то вбачається, що державне управління в сфері культури охоплює надзвичайно широкий пласт, майже всі суспільні відносини, які регулюються соціальними нормами.

Якщо взяти за основу точку зору М.М. Заковського, який розглядає культуру в трьох вимірах, то сферу розуміння державного управління культурою можна буде суттєво звузити, виокремивши найголовніші пріоритети. Так, на думку дослідника, культура це [9]: спосіб людської життєдіяльності з перетворення природи, суспільства і самої людини, виражений в продуктах матеріальної і духовної творчості; сукупність творів людської діяльності, цінність яких загальновизнана всередині певних соціальних систем; соціально значуща інформація, що передається із покоління в покоління і виражається через цінності, норми, смисли і знаки (символи).

Отже, державне управління в сфері культури повинно спрямовуватися по-перше, на створення умов для захисту, розвитку та підтримання такої соціально-значущої інформації, яка визначає національну ідентичність українців, а по-друге – на захист і розвиток предметів і явищ матеріального та нематеріального світу, що уособлюють в собі результати культурної діяльності.

Але частіше за все для цілей державного управління під терміном культура розуміють сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених суспільством, що характеризують певний рівень його розвитку. До культурних цінностей належать об'єкти матеріальної (концертні організації, музеї, бібліотеки, будинки культури та ін.) і духовної культури, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення. Ця галузь включає театральне, музичне, хореографічне, образотворче, декоративно-прикладне, естрадне і циркове мистецтво, кінематографію, книговидавництво тощо [1].

Державне управління в сфері культури здійснюється в межах норм Конституції України, а саме з врахуванням положень ст. 54, відповідно до якої громадянам гарантується свобода літературної, художньої, наукової і технічної творчості, захист інтелектуальної власності, авторських прав, моральних і матеріальних інтересів, що виникають у зв'язку з інтелектуальною діяльністю у вказаній галузі. Національна культурна спадщина охороняється законом. В обов'язки держави входить забезпечення збереження історичних пам'яток та інших об'єктів, що становлять культурну цінність, вжиття заходів для повернення в Україну культурних цінностей народу, які знаходяться за її межами. Державна політика в галузі культури виключає централізоване управління творчою діяльністю, застосування цензури і т. ін. В основному державне управління в галузі культури полягає в організації створення, розповсюдження, популяризації творів літератури та мистецтва, забезпеченні поширення інформації і пропаганди досягнень культури, збереженні та цільовому використанні культурних цінностей, охороні творів мистецтва і пам'ятників культури тощо [2].

Саме з цих позицій і повинна формуватися інституційна складова державного управління в аналізованій сфері. Причому основними вимогами до ієрархії органів державного управління повинні бути такі: максимальне охоплення сфер культурної діяльності та культурних відносин; координація та взаємодія в процесі формування і реалізації культурної політики держави, створенні єдиних стандартів і підходів до управління різними сферами культури; раціональність і виправданість механізмів державно-управлінського впливу, обсягів фінансового і матеріально-технічного забезпечення культурних процесів; недопущення імперативного розвитку культури, формування системи цінностей шляхом їх насадження від держави, ігноруючи культурні традиції та орієнтири української нації, що сформувалися протягом історичного шляху її становлення; забезпечення умов для культурної різноманітності, яка досягається інклюзивністю національної культури, включення в її спадщину регіональної та етнічної культури.

Насправді ж багатовимірність орієнтирів і вимог до формування інституційного забезпечення державного управління в сфері культури пояснюється скоріше прагненням держави підтримувати наявні культурні тенденції, відсікаючи відверто ворожі та деструктивні прояви. Але ключовим є підтримання і стимулювання, як функція державного управління.

Загалом щодо інституціоналізації державного управління в сфері культури слід зазначити, що у широкому розумінні сама по собі інституціоналізація – це утворення стабільних моделей соціальної взаємодії, заснованих на формалізованих правилах і законах. Інституціоналізація слугує закріпленню практик чи сфери суспільних відносин у вигляді законів, соціальних норм або форм діяльності [7].

Вирізняють два рівні інституціоналізації: високий (його ще називають інституційною спроможністю), який забезпечує належне виконання даним інститутом, зокрема органом влади, своїх функцій, та низький (інституційна неспроможність) – він вказує на слабкий вплив інституту на соціальну ситуацію. Інституційна спроможність забезпечує реалізацію ефективної політики, інституційна неспроможність навпаки, завжди продукує конфліктну й неефективну політику [4].

Отже під інституційним забезпеченням державного управління в сфері культури слід розуміти спроможність органів влади реалізовувати ефективну політику, зокрема впроваджувати інновації та нові форми соціальних відносин, що досягається засобами ієрархізації та впорядкування відносин між різними державними інституціями, в межах досягнення єдиних цілей державної політики реформ у сфері культури. Тобто інституціоналізація через наявність чітко детермінованих принципів і засад створює умови державним і недержавним установам і органам солідарно формувати державну політику в сфері культури, реалізовувати відповідні програми сприяння та стимулювання, проводити моніторинг за станом розвитку культури та векторами її розвитку з метою недопущення деградації та деформації культурного середовища.

Світовий досвід державного управління культурним розвитком нації дає змогу виділити основну модель, яка формує концептуальні основи модернізації державної культурної політики та державного управління в означеній сфері. Йдеться про так звану модель раціональної бюрократії (Public Administration), основною характеристикою якої є дихотомія політики й управління. За цією моделлю державний апарат тільки реалізує політичну волю еліти [8].

Бюрократія не підготовлена до виконання функцій визначення державної політики в силу відсутності в чиновників необхідних для цього лідерських факторів. Вона неминуче стикається з обмеженнями, які неможливо подолати в рамках самої бюрократичної системи управління. Відповідно до моделі раціональної демократії вибір політичного курсу не повинен здійснюватися чиновниками. Привласнення бюрократією функції прийняття політичних рішень розглядається як зловживання владою. Однак у реальності бюрократія шляхом використання таких механізмів як управлінське консультування, адміністративне нормування, службова самодіяльність тощо, включена в політику, бере участь у прийнятті політичних рішень, виступає самостійним гравцем на політичній арені. Результатом втілення даної моделі є побудова централізованої бюрократичної системи, що управляється зверху [5; 10].

Що ж до інституційної структури державного управління в сфері культури в Україні, то слід зазначити, що головне провідне місце посідає, безумовно, Верховна Рада України, однак її призначення в більшій мірі установче та засадницьке (інституційне), оскільки вона визначає політику держави в сфері культури, правові, економічні та соціальні гарантії її реалізації, систему соціального захисту працівників культури. В свою чергу органи виконавчої влади забезпечують реалізацію політики в сфері культури; здійснюють за участю громадських об'єднань розроблення державних програм розвитку культури та їх фінансування; створюють умови

для відродження й розвитку культури української нації, культур національних меншин, які проживають на території України тощо. Управлінська діяльність у сфері культури здійснюється системою органів виконавчої влади, кожен із яких реалізує свою компетенцію на окремих ділянках культурного будівництва: безпосередньо культура, телебачення й радіомовлення, кінематографія, друкарська справа та ін. [3].

У системі інституційного забезпечення досить складно просто вибудувати ієрархію, оскільки центральне місце займає Міністерство культури України, а всі інші органи та установи знаходяться в сфері його підпорядкуванні. Хоча не слід забувати, що основну установчу та засадницьку функцію виконує все ж таки Верховна Рада України. Отже схематично інституційну складову механізму державного управління в сфері культури можна представити наступним чином (Рис. 1).

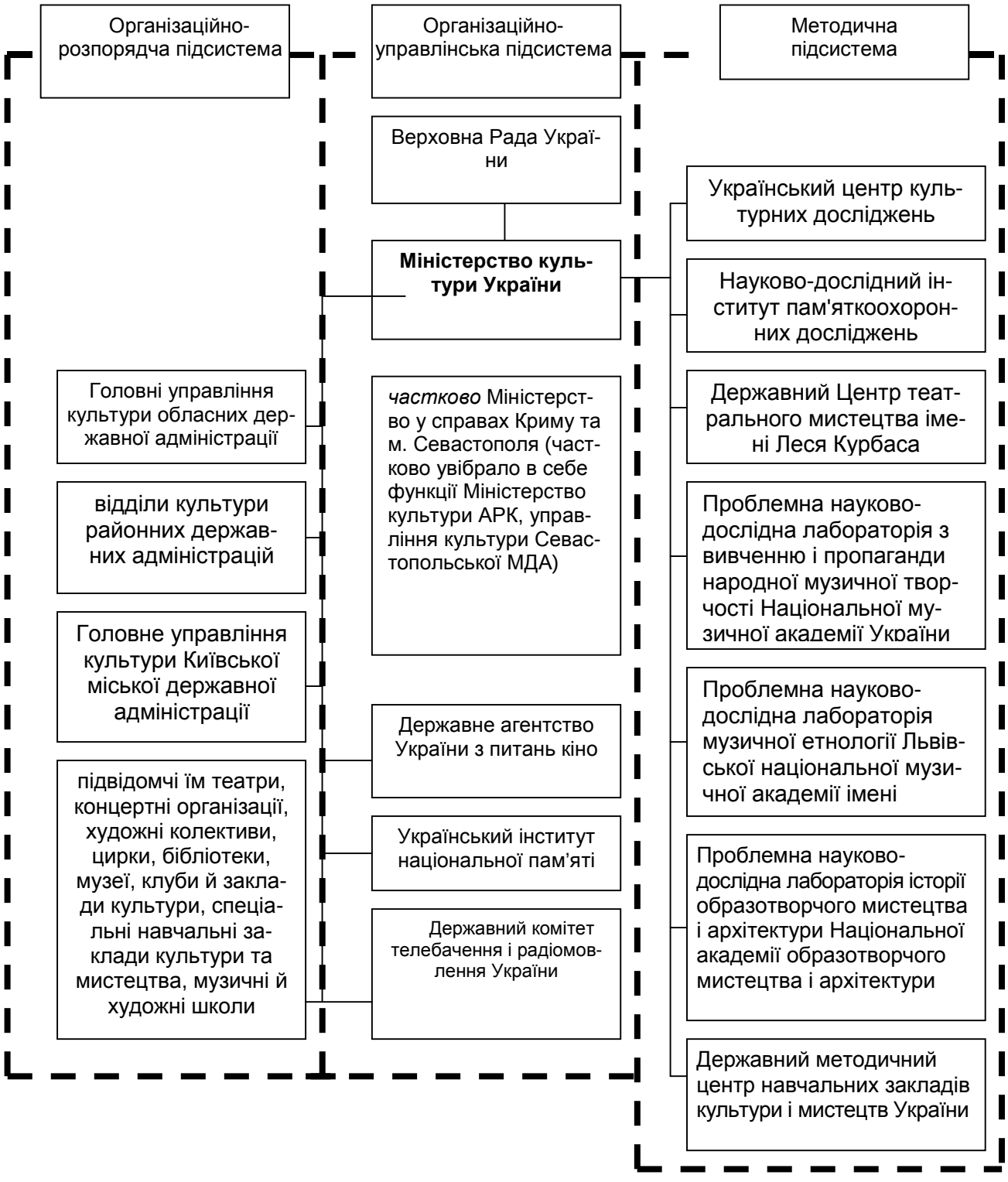


Рис. 1. Інституційна складова механізму державного управління у сфері культури

Пояснюючи саме таку будову, слід зауважити: необхідність розділення організаційно-управлінської та організаційно-розпорядчої сфер пояснюється тим, що прийняття ключових рішень щодо управлінських функцій в сфері культури та їх практичного втілення відбувається в першій підсистемі. Натомість органи та установи, що відносяться до організаційно-розпорядчої підсистеми напряму забезпечують виконання та реалізацію заходів, що є кінцевим втіленням державної політики в сфері культури; наявність методичної підсистеми пояснюється різноманітністю складових елементів самої культурної сфери, а тому держава повинна диференційовано підходити до формування державної політики в кожній конкретній галузі. Саме тому ця диференціація і повинна забезпечуватися відповідними методологічними та дослідницькими центрами.

Слід зауважити, що не дивлячись на законодавчу функцію, яка дає змогу саме Верховній Раді України затверджувати засади та визначити напрями державної політики в сфері культури, центральне місце в системі інституційного забезпечення такої політики займає Міністерство культури України. Саме Мінкультури є центром прийняття управлінських рішень щодо координації та регулювання засад державної політики в сфері культури. Так, відповідно до Положення про Міністерство культури України, затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України від 03.09.2014 № 495, Мінкультури є головним органом у системі центральних органів виконавчої влади, що забезпечує формування та реалізує державну політику у сферах культури та мистецтв, охорони культурної спадщини, вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей, державної мовної політики, а також забезпечує формування та реалізацію державної політики у сфері кінематографії, відновлення та збереження національної пам'яті [13].

Основними завданнями Мінкультури є: забезпечення формування та реалізації державної політики у сферах культури та мистецтв, охорони культурної спадщини, вивезення, ввезення і повернення культурних цінностей, державної мовної політики, міжнаціональних відносин, релігії та захисту прав національних меншин; забезпечення формування та реалізації державної політики у сфері кінематографії [13].

Крім Мінкультури особливу увагу звертають на себе наступні державні інституції та органи управління в сфері культури:

1. Державне агентство України з питань кіно (далі – Держкіно) є центральним органом виконавчої влади, який реалізує державну політику в сфері кінематографії. Основними завданнями Держкіно є: реалізація державної політики у сфері кінематографії; внесення на розгляд міністра культури пропозицій щодо забезпечення формування державної політики у сфері кінематографії; здійснення державного нагляду (контролю) у сфері кінематографії [11].

2. Український інститут національної пам'яті (далі – Інститут) є центральним органом виконавчої влади, який реалізує державну політику в сфері відновлення та збереження національної пам'яті Українського народу. Основними завданнями Інституту є: реалізація державної політики у сфері відновлення та збереження національної пам'яті українського народу, а саме: організація всебічного вивчення історії українського державотворення, етапів боротьби за відновлення державності та поширення відповідної інформації в Україні та світі; здійснення комплексу заходів з увічнення пам'яті учасників Українського визвольного руху, Української революції 1917–1921 рр., воєн, жертв Голодомору 1932-1933 рр., масового голоду 1921–1923, 1946-1947 рр. та політичних репресій, осіб, які брали участь у захисті незалежності, суверенітету та територіальної цілісності України, а також в антитерористичних операціях; організація дослідження історичної спадщини та сприяння інтеграції в українське суспільство національних меншин і корінних народів; популяризація історії України, її видатних особистостей; подолання історичних міфів; подання міністру культури пропозицій щодо формування державної політики у сфері відновлення та збереження національної пам'яті українського народу і національної свідомості громадян з урахуванням багатонаціонального складу населення та регіональних відмінностей України [6].

3. Державний комітет телебачення і радіомовлення України (далі – Держкомтелерадіо) є центральним органом виконавчої влади із спеціальним статусом, діяльність якого спрямовується на формування та реалізацію державної політики у сфері телебачення і радіомовлення, інформаційній та видавничій сфері [12].

4. Український центр культурних досліджень є специфічною державною установою, оскільки був створений для прикладних досліджень і аналізу проблем української культури, розробки науково-практичних рекомендацій у галузі культурної політики. Його основним призначенням є створення науково-аналітичної платформи міжнародного рівня з досліджень, генерування, вивчення, обміну та апробації ідей і методів у галузі культурного розвитку.

5. Науково-дослідний інститут пам'яткоохоронних досліджень – державна установа, що проводить наукову, науково-організаційну та науково-технічну діяльність, має всі умови для підвищення ефективності наукових досліджень і використання їх результатів у сфері охорони культурної спадщини. Діяльність інституту спрямована на практичне вирішення проблем, пов'язаних з дослідженням і охороною пам'яток, розробленням нормативних документів, які спрямовані на збереження та створення належних умов для використання об'єктів культурної спадщини [14].

6. Державний Центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса – державна інституція, створена з метою упорядкування процесів розвитку українського театрального мистецтва.

7. Територіальні органи управління культурою входять до відповідних державних адміністрацій і створюють необхідні умови для культурного розвитку громадян, керують закладами, підприємствами і організаціями культури.

Отже, підводячи підсумки, можна стверджувати, що інституційна складова механізму державного управління в сфері культури на сьогодні являє собою достатньо розгалужену ієрархічну структуру з державних органів і державних установ, які однак мають незначний рівень підпорядкованості, та як свідчить практика реалізації державної політики – слабий рівень координації та організаційного забезпечення. Натомість саме по собі існування такої складної структури свідчить про еволюцію державної політики в сфері культури і спроби підвищення її ефективності.

Висновок. На сьогодні інституційна складова державної політики в сфері культури уособлюється в системі державних органів управління культурою до яких належать: Міністерство культури і мистецтв України, державні агентства та державні комітети, науково-дослідні інститути та державні центри розвитку різних сфер культури, управління культури обласних і районних державних адміністрацій, управління культури органів місцевого самоврядування, театри, концертні організації, художні колективи, цирки, бібліотеки, музеї, клуби та інші театрально-видовищні підприємства й заклади культури, спеціальні навчальні заклади культури та мистецтва, музичні й художні школи тощо. Специфіка такої структури пов'язана, по-перше, з неоднорідністю сфер культури та її проявів, що обумовлює наявність великої кількості різних за форматом установ і закладів культури, а також різність у підходах до управління ними. Останнє детермінує необхідність створення відповідних центральних органів виконавчої влади. По-друге, управління в сфері культури пов'язано з особливостями ментального та цивілізаційного розвитку української нації, що обумовлює необхідність ґрунтовного дослідження історичних традиції та пошуку національної ідентичності.

Загалом сучасна інституційна складова механізму державного управління в сфері культури характеризується як надзвичайно розгалужена та обтяжлива структура державних органів й інституцій із різним правовим статусом і механізмами управління, що вимагає подальших пошуків напрямів її раціоналізації та оптимізації, але лише після того, як будуть сформовані основні напрями державної політики в сфері культури, які отримають відповідне нормативно-правове закріплення у вигляді програмного або стратегічного документа.

Література

1. Адміністративне право України. Академічний курс: підручник / Т.О. Коломоєць. – Київ: Юрінком Інтер, 2011. – 576 с.
2. Адміністративне право України. Загальна частина. Академічний курс: підручник / за заг. ред. О.М. Бандурки. – Харків: Золота миля, 2011. – 584 с.
3. Адміністративне право : підручник / НУ "ЮАУ ім. Ярослава Мудрого"; за заг. ред.: Ю.П. Битяк, В.М. Гаращук, В.В. Зуй. – 2-ге вид., переробл. та допов. – Х. : Право, 2013. – 656 с.
4. Валевський О.Л. Проблеми інституційного забезпечення політики реформ у сфері культури: аналітична записка / О.Л. Валевський // [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.niss.gov.ua/articles/1428./
5. Вебер. М. Избранные произведения / М. Вебер. – М. : Прогресс. – 1990. – 804 с.
6. Деякі питання Українського інституту національної пам'яті: Постанова Кабінету Міністрів України від 12.11.2014 № 684 [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/684-2014-п.
7. Енциклопедія державного управління у 8-ми томах Т. 1: Теорія державного управління / наук.-ред. колегія: В.М. Князєв (співголова), І.В. Розпутенко (співголова) та ін. – 2011. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://derzhava.in.ua:8081/ndi/encyclopedia/default.aspx.
8. Інституційне забезпечення державної комунікативної політики: досвід країн Європи : аналіт. доп. – К. : НІСД, 2014. – 214 с.
9. Культурологія: українська та зарубіжна культура: навч. посіб. / М.М. Закович [та ін.]. – 3-тє вид., стер. – К. : Знання, 2007. – 567 с.
10. Купряшин Г.Л. Институциональный дизайн и концептуальне ориентиры модернизации государственного управления / Г.Л. Купряшин // Государственное управление. Электронный вестник. – 2011. – Вып. № 26. – С. 1–14.
11. Про затвердження Положення про Державне агентство України з питань кіно: Постанова КабінетуМіністрів України від 17 липня 2014 р. N 277 [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/277-2014-п.
12. Про затвердження Положення про Державний комітет телебачення і радіомовлення України: Постанова Кабінету Міністрів України від 13.08.2014 № 341 [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/341-2014-п.
13. Про затвердження Положення про Міністерство культури України: Постанова Кабінету Міністрів України від 03.09.2014 № 495 [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/495-2014-п
14. Про Науково-дослідний інститут пам'яткоохоронних досліджень [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.spadshina.org.ua/index.php?sID=2.
15. Чернець В.Г. Держава і культура: онтологія теоретичного й історичного виміру / моногр. // В.Г. Чернець – К.: НАКККіМ, 2016. – 552 с.
16. Чечель О.М. Державне управління в економічній сфері : навчальний посібник / О. М. Чечель. – Вінниця : "Нілан-ЛТД", 2015. – 268 с.

References

1. Kolomoets, T.O. (2011). Administrative Law of Ukraine. Academic Course. Kyiv: Yurinkom Inter [in Ukrainian].
2. Bandurka, O.M. (2011). Administrative Law of Ukraine. Generalities. Academic Course. Kharkiv: Zolota Mylia [in Ukrainian].

3. Bytiak, Yu.P. (Eds.). (2013). Administrative Law. Yaroslav Mudryi National Law University. Kharkiv: Pravo [in Ukrainian].

4. Valevskyi, O.L. (10.02.2017). Problems of Institutional Support of the Reform Policy in the Field of Culture: Analytical Report. Retrieved from http://www.niss.gov.ua/articles/1428/ [in Ukrainian].

5. Weber, M. (1990). Selected Papers. Moscow: Progress [in Russian].

6. Some Issues of the Ukrainian Institute of the National Memory: Decree of the Cabinet of Ministers of Ukraine № 684. (12.11.2014). Retrieved from http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/684-2014-п [in Ukrainian].

7. Kniazev, V.M., Rozputenko, I.V. et al. (2011). Encyclopaedia of Public Administration in 8 volumes, Vol. 1: Theory of Public Administration. Retrieved from http://derzhava.in.ua:8081/ndi/encyclopedia/default.aspx [in Ukrainian].

8. Institutional Support of Public Communication Policy: Experience of the European countries: Analytical Report. (2014). Kyiv: National Institute of Strategic Studies [in Ukrainian].

9. Zakovych, M.M. et al. (2007). Culturology: Ukrainian and Foreign Culture. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

10. Kupryashin, G.L. (2011). Institutional Design and Conceptual Guidelines of Modernization of Public Administration. Public Administration. Electronic Bulletin, 26, 1-14 [in Russian].

11. On Approval of the Regulation on the State Agency of Ukraine for Cinema from July 17 2014, № 277 (2014, August 9). Decree of the Cabinet of Ministers of Ukraine. Retrieved from http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/277-2014-п [in Ukrainian].

12. On Approval of the Regulation on the State Committee of Television and Radio Broadcasting from August 13 2014, № 341 (2014, August 20). Decree of the Cabinet of Ministers of Ukraine. Retrieved from http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/341-2014-п [in Ukrainian].

13. On the Approval of the Regulations on the Ministry of Culture of Ukraine from September 09 2014, № 495 (2014, September 10). Cabinet of Ministers of Ukraine. Retrieved from http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/495-2014-п [in Ukrainian].

14. On the Research Institute of Heritage Research. (10.02.2017). Retrieved from http://www.spadshina.org.ua/index.php?sID=2 [in Ukrainian].

15. Chernets, V.G. (2016), State and Culture: Theoretical and historical ontology measurement. Kyiv: NAKKKiM, 552 [in Ukrainian].

16. Chechel, O.M. (2015), State administration in the economic sphere: Textbook. Vinnytsya : Nilan-Ltd, 268 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.03.2017 р.

УДК 351.9:008

Чечель Олег Миколайович
доктор наук з державного управління,
кандидат економічних наук,
професор кафедри публічного управління
та гуманітарних наук Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
zedat@ukr.net

ДЕРЖАВНА ПОЛІТИКА У СФЕРІ КУЛЬТУРИ ЯК ЕЛЕМЕНТ СТРАТЕГІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ БЕЗПЕКИ УКРАЇНИ

Метою роботи є аналіз розвитку державної політики в сфері культури та включення її як складової частини до системи забезпечення національної безпеки. На сьогодні дана проблема є актуальною, оскільки культурне середовище суттєво впливає на формування морально-етичних норм, засобів сприйняття особою та суспільством тих реалій, в яких опинилася Українська держава після агресії з боку Росії. Методологія дослідження полягає у розкритті сутності державної політики в сфері культури як елементу системи національної безпеки. **Методологія** ґрунтується на використанні абстрактно-логічного, системно-структурного, логіко-юридичного методів тощо. Визначено, що держава має змогу і повинна активно впливати, в тому числі імперативно, на формування системи культурних цінностей та орієнтирів розвитку культурного середовища України. Встановлено, що основним недоліком державної політики в сфері культури є її безсистемність, відсутність пріоритетів розвитку та кінцевого бачення впливу культурної сфери на інші аспекти національної безпеки держави. В статті зроблено акцент на призначенні та важливості державної політики в сфері культури в умовах глобалізації та російської агресії. Встановлена необхідність запобігання проявам зовнішнього впливу на вітчизняну культуру. Проводиться аналіз можливостей держави щодо впливу на культурну сферу в умовах глобалізації. Проведено аналіз Стратегії національної безпеки України. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що деталізовані основні напрями впливу держави на культурну сферу. Запропоновано запровадження програмно-цільового методу в сфері державної культурної політики. Зроблено **висновок** щодо відсутності такої компоненти, як культурна безпека, або безпека в сфері культурних відносин. Встановлено, що культура є певним суспільним феноменом, який в силу своєї загальної прийнятності, самобутності та трансформаційних можливостей здатен впливати на систему світосприйняття та світорозуміння людини і суспільства. Останнє дало змогу запропонувати напрями вдосконалення державної політики в сфері культури та включення її в систему забезпечення національної безпеки.

Ключові слова: культурна сфера, державна політика в сфері культури, стратегія національної безпеки, система цінностей, стратегія культурної репрезентації.

© Чечель О. М., 2017

Чечель Олег Николаевич, *доктор наук по государственному управлению, кандидат экономических наук, профессор кафедры публичного управления и гуманитарных наук Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Государственная политика в сфере культуры как элемент стратегии национальной безопасности Украины

Целью работы является анализ развития государственной политики в сфере культуры а также включение ее как составляющей части в систему обеспечения национальной безопасности. Установлено, что на сегодня данная проблема актуальна, поскольку культурная среда существенно влияет на формирование морально-этических норм, средств восприятия гражданином и обществом тех реалий, в которых оказалась Украинское государство после агрессии со стороны России. Методология исследования заключается в раскрытии сущности государственной политики в сфере культуры как элемента системы национальной безопасности. **Методология** основывается на использовании абстрактно-логического, системно-структурного, логико-юридического методов и так далее. Определено, что государство имеет возможность и должно активно влиять, в том числе императивно, на формирование системы культурных ценностей и ориентиров развития культурной среды Украины. Установлено, что основным недостатком государственной политики в сфере культуры является ее бессистемность, отсутствие приоритетов развития и конечного видения влияния культурной сферы на другие аспекты национальной безопасности государства. В статье сделан акцент на важности государственной политики в сфере культуры в условиях глобализации и российской агрессии. Установлена необходимость предотвращения проявлений внешнего влияния на отечественную культуру. Проводится анализ возможностей государства по влиянию на культурную сферу в условиях глобализации. Проведен анализ Стратегии национальной безопасности Украины. **Научная новизна** работы заключается в том, что были детализированы основные направления влияния государства на культурную сферу. Предложено введение программно-целевого метода в сфере государственной культурной политики. **Выводы.** Сделан вывод об отсутствии такой компоненты как культурная безопасность или безопасность в сфере культурных отношений. Установлено, что культура является определенным общественным феноменом, который в силу своей общей приемлемости, самобытности и трансформационных возможностей способен влиять на систему мировосприятия и миропонимания человека и общества. Последнее позволило предложить направления совершенствования государственной политики в сфере культуры и ее включение в систему обеспечения национальной безопасности.

Ключевые слова: культурная сфера, государственная политика в сфере культуры, стратегия национальной безопасности, система ценностей, стратегия культурной репрезентации.

Chechel Oleg, *PhD, Doctor of public administration, Professor of the Department of public administration and human sciences of National academy of managerial staff of culture and arts.*

State cultural policy as an element of the national security strategy of Ukraine

The purpose of the article is to study the development of state policy in the sphere of culture and its inclusion into the national security system. It was found that today this issue is relevant because the cultural environment significantly influences moral and ethical standards, means of perception by the person and the society of the situation, in which Ukrainian state has found itself after aggression by Russia. The methodology of the study consists in disclosure of the essence of the state policy in cultural sector as an element of national security. The **methodology** is based on the use of abstract and logical, systematic and structural, logical-legal and other methods. It was determined that state can and should actively influence, including imperatively, formation of cultural values system and orientations of the cultural environment of Ukraine. It was established that the main disadvantages of state policy in cultural sector are the lack of system, absence of the development priorities and the final vision of impact of the cultural sphere on the other aspects of national security system. The article is focused on the importance of state policy in the cultural sector in the conditions of globalization and Russian aggression. The work has established the necessity of preventing foreign influence on the national culture. The analysis of capabilities of state influence on cultural sphere in the conditions of globalization is provided. The analysis of the National Security Strategy of Ukraine was made. **Scientific novelty** of the work consists in the fact that the main directions of state influence on the cultural sector are detalized. The possibility of introducing program-target method in the field of state cultural policy was proved. **Conclusions**. The conclusion regarding the absence of such components as cultural safety or security in the field of cultural relations is made. It is established that culture is a kind of social phenomenon, which because of its general acceptability, originality and transformation capabilities is able to influence the system outlook and worldview of a man and society. The latter has made it possible to suggest areas of improvement of the state policy in the field of culture and its inclusion into the system of national security.

Keywords: cultural sector, state policy in cultural sector, national security strategy, system of values, strategy of cultural representation.

Актуальність теми дослідження. Сфера культури є специфічною площиною самореалізації людини, соціуму, нації. Культура це одночасно і спосіб сприйняття дійсності, і спосіб її розуміння через самовираз, тому відносини в сфері культури є специфічним проявом суспільної активності людини. У масштабах соціальної групи або країни в цілому культура покликана виконувати надзвичайно важливі функції: виховання та самоствердження нації через формування її національної ідентичності, особливостей, які виділяють її серед інших націй, навіть за умови певної етнічної чи соціокультурної спорідненості з іншими.

Останнім часом саме національна ідентичність української нації, її самосприйняття та самовизначення в цивілізаційному вимірі є основною рушійною силою в боротьбі за незалежність та демократичність існування української держави. В цьому контексті сфера культури потребує певного впорядкування та регулювання з метою вироблення єдиної національної стратегії, пошуку національної ідеї тощо. Це вимагає відповідної уваги з боку держави, зокрема щодо створення умов для захисту націо-

нальної культури, її розвитку, збереження ідентичності. Крім цього, в сучасних умовах існування української державності, національна ідентичність та культура виступає елементом системи національної безпеки. Це пояснюється тим, що через ворожу пропаганду з боку РФ та спекулювання на тему культурних процесів в Україні відбуваються спроби поділу суспільства, поширення панічних настроїв, формування стійкого сприйняття другорядності та залежності України від іншого культурного домінанта яким себе уявляє Росія.

Аналіз наукових досліджень. Проблематика розвитку державної політики в сфері культури в контексті забезпечення національної безпеки є досить новою для вітчизняної науки, однак вже знайшла своє відображення в працях таких вчених як В.М. Бакальчук, О.Л. Валевський, С.І. Здіорук, В.В. Карлова, К.К. Колин, О.М. Литвиненко, М.В. Максименко, Л.І. Малиновська, В.Г. Чернець та ін.

Метою статті є визначення стратегічних напрямів і форм державної політики в сфері культури як елементу зміцнення національної безпеки та єднання української нації.

Виклад основного матеріалу. Сфера культури загалом - це аморфне нематеріальне середовище, в якому відбувається створення специфічного культурного продукту. Цей культурний продукт у своєму кінцевому виразі може мати цілком матеріальну форму і, таким чином, впливати на збагачення нації, а також на процес формування її світоглядних принципів.

Сама по собі культура поліструктурна, поліваріативна, а тому досить важко уявити її в якості об'єкта управління з боку держави. Натомість якщо розглядати культуру крізь призму моральності, суспільних норм, соціальних орієнтирів чи критеріїв при створенні цілком матеріальних культурних об'єктів, то в цьому контексті держава має певні можливості для навіть імперативного впливу на культурний розвиток нації.

Зокрема, йдеться про запровадження програм розвитку певних культурних об'єктів, культурних явищ, стимулювання суто національних культурних продуктів, захист від засилля чужинської, інколи ворожої культури. При чому останнє максимально наближає культуру до одного із елементів національної безпеки, оскільки засобами культурного впливу формується світосприйняття людини і соціуму, особиста та суспільна свідомість, створюється система морально-етичних принципів, що в пливає на сприйняття особою реальності. Так, приклад 2004-2005 років продемонстрував, як засобами культурної детермінації та диференціації можна розділити державу і націю за мовною ознакою, за мовною характеристикою культури. Саме для недопущення подібних проявів, або таких явно екстремістських проявів як "руський мир" – держава повинна створювати належні умови: організаційні, інституційні, матеріальні, правові тощо, з метою забезпечення єдності культурного простору держави, при чому з урахуванням національних та етнічних особливостей населення України.

У цьому контексті слушною є думка І. Савчака, О. Левкової та Т. Біленької про те, що потреба в нових цінностях суспільства, про яку останнім часом все більше говорять в Україні, стає визначальною для розвитку країни. Все очевиднішою стає також необхідність розробки і впровадження інклюзивної культурної політики, яка визначатиме як напрями розвитку саме культурної сфери, так і бачення розвитку країни в цілому в довгостроковій і середньостроковій перспективі. У період докорінного перетворення суспільства – соціокультурного, політичного, економічного – культура є важливим інструментом розвитку, примирення та консолідації зусиль усіх суспільних груп і всіх спільнот. Адекватна таким завданням культурна політика приділятиме належну увагу подоланню постколоніального синдрому, повноцінному творенню "Нової країни і держави Україна". І в цьому ключі – розумінню та визначенню такого поняття як "національна культура". Формування національної, причому заснованої не тільки на етнічній базі, ідентичності, є одним із найважливіших завдань у плані консолідації суспільства. Культурна політика України повинна забезпечувати захист і належний розвиток української культури [6].

Отже, значення сучасної культурної політики держави, а також її призначення з точки зору національної безпеки України полягає в наступному: державна культурна політика формує певні межі для трансформації суспільства, його світоглядних позицій; культура створює єдиний простір, континуум у межах якого відбувається сприйняття та переосмислення суспільством ціннісних орієнтирів розвитку держави; культурна політика здатна одночасно як поєднати так і роз'єднати суспільство за різними ознаками в залежності від загальної мети та загальних детермінант системи цивілізаційних цінностей української держави, які як раз і проголошуються в межах культурного середовища та є одним із його проявів; культурна політика держави впливає на її сприйняття в світі.

Водночас, у своєму розвитку держава саме через культурні детермінанти може більш ефективно сприймати глобалізаційні процеси, але, в той же час, сама глобалізація несе в собі надзвичайні ризики для культурного середовища нації та власне і для всієї системи національної безпеки держави. Це пояснюється тим, що глобалізація передбачає боротьбу за право вільного розвитку між різними країнами в умовах максимальної відкритості національного соціокультурного, соціально-економічного та публічно-політичного середовищ. Так, оцінюючи ризики, які може мати для української культури глобалізація, С.І. Здіорук та О.М. Литвиненко зазначають, що Україна протягом своєї історії неодноразово ставала об'єктом зовнішніх культурних впливів і була включена у міжнародні культурні процеси. Перебування протягом сторіч в орбіті європейської культури привело до вироблення механізмів адаптації західних культурних впливів до місцевих традицій, через що ці впливи не викликали, як правило, такого масового нерозуміння, неприйняття й відторгнення, як у країнах, що ніколи не належали до єв-

ропейського культурного ареалу. Втім, зворотним боком цієї культурної близькості був брак резистентності щодо асиміляційних процесів, насамперед у тих випадках, коли внаслідок релігійної конверсії зникав останній запобіжник проти культурної асиміляції. Історичний досвід взагалі й український зокрема свідчить, що реальну загрозу для національної культури становлять не глобальні культурні впливи, а штучний і радикальний розрив із культурними та релігійними традиціями, спричинений прискореною, не підготовленою попереднім суспільним розвитком модернізацією, а також цілеспрямована експансія іншої національної культури, підтримувана відповідними політичними, ідеологічними, інформаційними, адміністративними, репресивними заходами [3].

Отже, важливість державної культурної політики в контексті формування стратегії національної безпеки України пояснюється ще й тим, що ця сфера в умовах глобалізації вимагає підвищеної уваги з боку держави. Вплив через культуру на механізм праворозуміння людиною і суспільством, на механізми сприйняття правової реальності є надзвичайно потужним джерелом небезпеки з точки зору соціально-економічної стабільності в суспільстві. У цьому контексті також можна зазначити, що можливості глобалізації в сфері впливу на культуру держава може використовувати і у власних інтересах. Зокрема йдеться про створення таких умов підтримки національної культури, за яких вона стане певним іміджевим "продуктом" держави, "експорт" якого в світову культуру створить відповідне сприйняття держави суспільствами інших країн.

К.К. Колін зазначає, що важливим з точки зору державної політики в сфері культури є поєднання стратегій культурного самозбереження та репрезентації. В умовах глобалізації шанси забезпечити собі найоптимальніші умови розвитку мають культури, здатні вписатися у світовий контекст не як екзотичні релікти, а як джерела нових творчих імпульсів, такі, що викликають до себе інтерес не лише оригінальністю, а й актуальністю своїх цінностей та ідей. Тому одним із пріоритетних напрямів державної політики має бути збереження, вивчення й актуалізація культурної спадщини як у національній, так і в міжнародній площині. Під культурною спадщиною розуміються не лише матеріальні об'єкти, артефакти, а й культурні традиції, практики, стилі, естетичні принципи [5].

Подібне твердження є надзвичайно слушним, але, разом з тим, воно демонструє, що державна культурна політика вимагає великих ресурсів, не лише матеріальних, а й організаційних, інституційних, адміністративних тощо. З цих позицій включення державної культурної політики в сферу національної безпеки дасть змогу більш раціонально використовувати наявні ресурси для задоволення основних цілей такої політики. Це пояснюється тим, що сама по собі сфера національної безпеки вже має належний рівень організаційного забезпечення.

Окрім того, на думку Л.І. Малиновської, у сучасних історичних умовах задоволення потреби в безпеці на всіх її рівнях (індивідуальному, суспільному, національному, міжнародному) передбачає застосування системного підходу для всебічного врахування сукупності факторів безпечного розвитку. Найважливішими серед них, на нашу думку, можна назвати: необхідність визначення базових цінностей; всебічне врахування діалектичної взаємодії соціального і національного, національного та інтернаціонального, індивідуального і колективного; важливість вибору такої стратегії національного розвитку, за якої досягається гармонія відповідального, соціального, екологічного ставлення; необхідність подальшого пізнання та врахування законів і закономірностей функціонування й розвитку природи, суспільства, індивіда; врахування ціннісних парадигм індивіда, соціуму. Одним із видів безпеки є культурна безпека соціуму, яка являє собою якісну характеристику функціонування і розвитку суспільства, стан, за якого відсутні реальні чи потенційні загрози його духовним і культурним цінностям [8].

В умовах протистояння України російській агресії можна стверджувати, що формування державної політики в сфері культурної безпеки або безпеки культурового середовища України все ж таки відбувається, але надзвичайно несистемно та повільно. Одним із суттєвих недоліків є те, що тривалий час національна безпека в сфері культури не отримувала жодного нормативно-правового, а відтак й інституційного визнання та визначення з боку держави.

Підтвердження цьому можна знайти в аналітичних роботах О.Л. Валевського, який зазначає, що Стратегія національної безпеки України визначає основні напрями державної політики в галузі національної безпеки, однак у документі не згадуються проблеми культурної політики в якості пріоритетних напрямів зміцнення національної безпеки. Водночас використовуються поняття, які пов'язуються із культурним процесом, зокрема, поняття цінностей. Так, у "Загальних положеннях" стверджується, що Україна захищатиме свої фундаментальні цінності, визначені Конституцією та законами України, – незалежність, територіальну цілісність і суверенітет, гідність, демократію, людину, її права і свободи, верховенство права, забезпечення добробуту, мир та безпеку. Крім того в документі використовується поняття "гуманітарний розвиток", яке можна розуміти як синонім "культурний розвиток". Стверджується, що серед основних цілей Стратегії національної безпеки є утвердження прав і свобод людини і громадянина, забезпечення нової якості економічного, соціального і гуманітарного розвитку [10, 2].

Але останні події в Україні, і, зокрема, агресивні дії Росії демонструють, що гуманітарний розвиток української держави перебуває під тиском агресивної зовнішньої політики сусідньої держави, яка, у поєднанні з проявами сепаратизму та колабораціонізму всередині України чинить суттєвий тиск не лише на культурну сферу, а й на систему суспільних цінностей і морально-етичного виміру сприйняття українською нацією своєї виключності та ідентичності. В свою чергу, такі, здавалося б, аморфні,

віртуальні процеси впливають на всі без виключення сфери національної безпеки засобами деморалізації та пригнічення населення, з тим, щоб підкорити волі агресора. Такі дії є актом прихованої агресії, що не підпадають під ознаки війни, але є проявом ворожості політики сусідньої країни, і того факту, що на сьогодні Україна зобов'язана створити власну систему протидії такій політиці, в тому числі і в сфері державного управління розвитком культури.

Базові документи, які визначають стратегію державної політики у сфері національної безпеки, потребують доповнень, зокрема, щодо ролі та функцій культури у безпековій сфері. Необхідно окремо відзначити, що культурна політика сприяє просуванню державою своїх національних інтересів і здатна впливати на реалізацію політики у різноманітних економічних, соціальних та регіональних сферах, а не тільки виконувати допоміжну інформаційно-ідеологічну функцію щодо підтримки загальної державної стратегії держави. Також варто визначити, що основним пріоритетом культурної політики в системі національної безпеки є збереження й розвиток цінностей, духовного та історичного надбання, національної ідентичності. Ця функція реалізується через виявлення та подолання внутрішніх і зовнішніх загроз сталому культурному розвитку [2].

Відтак, визначення напрямів реформування й цілеспрямованість в їх реалізації має стати основою в створенні концепції державної політики у сфері культури. Одним із таких напрямів реформування державного управління у сфері культури можна визначити застосування програмно-цільового підходу до реалізації державної політики у сфері культури як одного із засобів її оптимізації. Це передбачає розробку і здійснення цільових програм культурного розвитку і є ефективним механізмом реалізації державної політики у зазначеній сфері в умовах жорсткої обмеженості ресурсів. Поєднання зусиль усіх зацікавлених сторін у процесі розробки й здійснення державної програми сприятиме врахуванню й задоволенню культурних інтересів усіх суб'єктів культурної діяльності, значно посилюватиме обґрунтованість управлінських рішень, уможливлюватиме альтернативні шляхи розв'язання соціокультурних проблем і вибір оптимального варіанту реалізації державної політики у сфері культури [7].

Програмно-цільовий метод дасть змогу найбільшою мірою реалізувати ще один напрям підвищення рівня забезпеченості національної безпеки крізь призму стратегічного підходу держави до культурної експансії та модернізації. Україна в умовах агресії Росії повинна не лише захищатися, а й створювати умови для активної пропаганди своїх цивілізаційних цінностей, своїх дружніх намірів, орієнтуючись не на держави як суб'єкти глобальної міжнародної політики, а на конкретного масового споживача власних культурних продуктів – населення таких держав. Україна повинна позиціонувати себе як самодостатню державу, а націю – як самобутню і з великим культурним розмаїттям.

Включення в глобальні світові процеси культурного обміну та культурного збагачення дасть змогу мінімізувати вплив пропагандистської ворожої ідеї "руського миру", і, як наслідок, не лише протистояти агресії Росії, а й здійснювати адекватне відповідне реагування. Культурне самозбереження також має стати вирішальним і стратегічно важливим напрямом державної політики в сфері культури. По-перше, через те, що на сьогодні в умовах браку фінансових ресурсів відбувається занепад української культури, по-друге, через те, що лише засобами державного фінансування можливо розвивати не масову культуру, а культуру національного спрямування, тобто відроджувати традиційні для українців способи культурного самовираження.

Підсумовуючи викладене, можна прийти до важливих висновків не лише щодо місця державної політики в сфері культури в системі заходів забезпечення національної безпеки, а й щодо самого змісту стратегії держави по забезпеченню такого рівня розвитку культурного середовища, яке само здатне підсилювати засоби і заходи національної безпеки.

Встановлено, що культура є певним суспільним феноменом, який в силу своєї загально прийнятності, самобутності та трансформаційних можливостей здатен впливати на систему світосприйняття та світорозуміння людини і суспільства. Культура є ключовим чинником консолідації суспільства навколо цивілізаційних цінностей, які є традиційними або які є максимально прийнятними для нації. В цьому контексті державний вплив на культурну сферу вбачається, головним чином, у адекватності тих напрямів розвитку культурних процесів, які формуються на вимогу потребам часу.

Соціальні ризики та загострення демографічної ситуації, агресія з боку Росії та її підтримка сепаратистами в Україні – все це є, певним чином, наслідками деструктивних процесів в сфері культурного розвитку. Деформація культурного простору, роз'єднання української нації за мовними, релігійними та іншими детермінантами культурного буття негативним чином впливають не лише на національну ідентичність та саморозвиток українського суспільства, а й несуть в собі загрози для національної безпеки. Наслідком цього і стала відкрита агресія щодо України з боку Росії.

Вимагає перегляду та переосмислення сучасна концепція національної безпеки України, в якій гуманітарній сфері, і, зокрема, сфері культури приділяється незначна увага або жодної уваги взагалі. В цьому контексті необхідним є запровадження програмно-цільового методу в сфері державного управління культурним розвитком з метою формування дієвих засобів і механізмів управління культурною сферою, створення належного організаційного забезпечення.

Вимагають широкого запровадження такі стратегії державної політики, як стратегії культурного самозбереження, репрезентації, експансії тощо. Так стратегія культурного самозбереження передбачає створення належних умов для розвитку та підтримки національних культурних традицій, збере-

ження культурної спадщини. Стратегія репрезентації передбачає створення позитивного іміджу України в світі, поширення українського національного культурного продукту. Стратегія експансії передбачає активну пропагандистську роботу щодо інших держав, зокрема, тих, що ведуть агресивну полеміку або вчиняють агресивні недружні дії по відношенню до України.

Відтак, новий погляд на державну політику в сфері культури спрямований на перетворення її в потужний засіб формування безпекового середовища на рівні самосвідомості та суспільної свідомості української нації, що дасть змогу згуртувати українську громаду в прагненні досягнення цілей цивілізаційного розвитку та протистояння зовнішній агресії з боку Росії.

Література

1. Бакальчук В.М. Культурна самобутність як фактор національної безпеки України: гуманітарний аспект / В.М. Бакальчук// Стратегічні пріоритети. – № 2 (23). – 2012. – С.167-171.
2. Валевський О.Л. Пріоритетні напрями розвитку державної культурної політики в системі національної безпеки: Аналітична записка / О.Л. Валевський // Гуманітарний розвиток. – № 27. – 2015. – С. 98-108.
3. Здіорук С.І. Пріоритети української державної культурної політики в умовах глобалізації / С.І. Здіорук, О.М. Литвиненко // Стратегічні пріоритети. – № 2 (23). – 2012. – С.149-154.
4. Карлова В.В. Реформування управлінських структур у сфері культури як необхідна умова створення дієвих механізмів реалізації державної культурної політики / В.В. Карлова // Вісник УАДУ. – 2002. – № 3. – С. 315-320.
5. Колин К.К. Неоглобализм и культура : новые угрозы для национальной безопасности / К.К. Колин // Знание. Понимание. Умение. – 2005. – № 3. – С. 80-87.
6. Концепція нової національної культурної політики України: розробники І. Савчак, О. Левкова, Т. Білецька. – К.: ГО "Центр культурного менеджменту", 2015. – 28 с.
7. Максименко М.В. Державна політика у сфері культури: особливості реалізації в сучасних умовах / М.В. Максименко // Державне управління. – № 4 (136). – 2015. – С. 32-38.
8. Малинівська Л.І. Культура безпеки, як структурний компонент базової культури особистості і невід'ємна складова професійної культури майбутнього фахівця / Л.І. Малинівська// Психолого-педагогічні проблеми в освітньому процесі: Збірник наукових статей. – Х.: ХОГОКЗ, 2012. – С. 161-167.
9. Малімон В.М. Культурна безпека як мета культурної політики держави / В.М. Малімон // Вісник Національної академії державного управління при Президентові України. – 2006. – № 4. – С. 222-228.
10. Указ Президента України Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 6 травня 2015 року "Про Стратегію національної безпеки України" // [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/287/2015
11. Чернець В.Г. Держава і культура: онтологія теоретичного й історичного виміру : моногр. / В.Г. Чернець. – К.: НАКККіМ, 2016. – 552 с.

References

1. Bakalchuk, V.M. (2012), Cultural Identity as a Factor of National Security of Ukraine: Humanitarian Aspect. Strategic Priorities, 2(23), 167-171 [in Ukrainian].
2. Velevskyi, O.L. (2015), Priorities of Public Cultural Policy in the National Security System: Analytical Report. Humanitarian Development, 27, 98-108 [in Ukrainian].
3. Zdioruk, S.I., Lytvynenko, O.M. (2012), Priorities of Ukrainian Public Cultural Policy in Terms of Globalization. Strategic Priorities, 2(23), 149-154 [in Ukrainian].
4. Karlova, V.V. (2002), Reforming Administrative Structures in the Cultural Field as a Necessary Condition for the Creation of Effective Mechanisms for Implementation of the Public Cultural Policy [Text]. Bulleting of the National Academy for Public Administration, 3, 315-320 [in Ukrainian].
5. Kolin, K.K. (2005), Neoglobalizm and Culture: New Threats to National Security. Znanie. Ponimanie. Umenie, 3, 80-87 [in Russian].
6. Savchak, I., Levkova, O., Biletska, T. (2015), The Concept of a New National Cultural Policy of Ukraine, Center of Cultural Management Public Institution, 28 [in Ukrainian].
7. Maksymenko, M.V. (2015), Public Policy in the Cultural Field: Specifics of Implementation in the Modern Conditions. Public Administration, 4 (136), 32-38 [in Ukrainian].
8. Malynivska, L.I. (2012), Security Culture as a Structural Component of Basic Personal Culture and an Integral Part of the Professional Culture of a Future Specialist. Psychological and Pedagogical Problems in Education: Collection of Scientific Papers, KhOHOKZ, Kharkiv, 161-167 [in Ukrainian].
9. Malimon, V.M. (2006), Cultural Security as an Objective of Cultural Policy of the State. Bulletin of the National Academy of Public Administration under the President of Ukraine, 4, 222-228. [in Ukrainian].
10. Decree of the President of Ukraine On the Resolution of the National Security and Defense Council of Ukraine dated May 6, 2015 "On National Security Strategy of Ukraine". Retrieved from: http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/287/2015 [in Ukrainian].
11. Chernets, V.G. (2016). State and Culture: Theoretical and historical ontology measurement. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.03.2017 р.

УДК 398.2 (477):008

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

ІНТЕРНЕТ-МЕМИ ЯК ЗАСІБ ПОСТФОЛЬКЛОРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Мета дослідження – вивчення мемів як об'єктів інтернет-творчості, що за жанровою типологією належать до постфольклору та постфольклорного типу комунікації в інтернет-мережі. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, семіотичного та культурологічного методів у вивченні візуально-графічних та вербальних типів інтернет-мемів, які завдяки змістово-комунікативним характеристикам здатні утворювати інші види постфольклорних текстів. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше досліджено інтернет-меми як жанровий різновид постфольклору та засіб постфольклорної комунікації в інтернеті; проаналізовано сегмент мемів українського інтернет-простору та джерела їх утворення. **Висновки.** В результаті дослідження встановлено, що мем як феномен постфольклорної інтернет-творчості є як вербальним, так і графічно-візуальним та креолізованим текстом, що володіє жанровим та структуроутворюючим потенціалом у побудові інших семіотично ускладнених текстів постфольклору. Інтернет-меми зароджуються переважно в середовищі соціальних мереж та спільнот, поступово поширюючись рештою каналів комунікації. На популярність і поширюваність мема впливає його здатність використовуватися у багатьох значеннях і різних комунікативних ситуаціях. За своїм змістовим наповненням меми належать до прецедентних феноменів, які в стисненому вигляді містять інформацію про актуальні події та явища суспільної дійсності, формуючи відповідний контекст. В процесі комунікації впізнавання і "читання" цих конотацій мема забезпечує очікуваний результат досягнення головної ідеї тексту, що, в свою чергу, може слугувати джерелом для подальшого креативу. Меми стають джерелами постфольклорної творчості в інтернеті, а самі постфольклорні тексти є засобами міжкультурної комунікації, за допомогою яких висловлюється як певна думка, так і підтверджується власна референтність у межах комунікативного середовища.

Ключові слова: мем, постфольклор, постфольлорна комунікація, інтернет-середовище, креолізований текст.

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

Интернет-мемы как средство постфольклорной коммуникации

Цель исследования – изучение мемов как объектов интернет-творчества, по жанровой типологии относящихся к постфольклору и постфольклорному типу коммуникации в сети интернет. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, семиотического и культурологического методов в изучении визуально-графических и вербальных типов интернет-мемов, которые благодаря содержательно-коммуникативными характеристикам способны образовывать другие виды постфольклорных текстов. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые исследованы интернет-мемы как жанровая разновидность постфольклора и средство постфольклорной коммуникации в интернете; проанализирован сегмент мемов украинского интернет-пространства и источники их образования. **Выводы.** В результате исследования установлено, что мем как феномен постфольклорного интернет-творчества является как вербальным, так и графически-визуальным и креолизованным текстом, обладает жанровым и структурообразующим потенциалом в построении других семиотически усложненных текстов постфольклора. Интернет-мемы зарождаются преимущественно в среде социальных сетей и сообществ, постепенно распространяясь остальными каналами коммуникации. На популярность и распространенность мема влияет его способность использоваться во многих смыслах и различных коммуникативных ситуациях. По своему смысловому наполнению мемы относятся к прецедентным феноменам, которые в сжатом виде содержат информацию об актуальных событиях и явлениях общественной действительности, формируя соответствующий контекст. В процессе коммуникации узнавание и "чтение" этих коннотаций мема обеспечивает ожидаемый результат достижения главной идеи текста, что, в свою очередь, может служить источником для дальнейшего креатива. Мемы становятся источниками постфольклорного творчества в интернете, а сами постфольклорные тексты являются средствами межкультурной коммуникации, с помощью которых выражается как определенное мнение, так и подтверждается собственная референтность в пределах коммуникативной среды.

Ключевые слова: мем, постфольклор, постфольклорная коммуникация, интернет-среда, креолизованный текст.

Denysyuk Zhanna, *Ph.D. in Culturjlogy, Head of research and publishing activity of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Internet memes as a means of post-folklore communication

The purpose of the research is the study of memes as objects of Internet creativity, according to the genre typology related to post-folklore and post-folklore type of communication in the Internet. The **methodology** consists in the application of analytical, semiotic and culturological methods of study of visual-graphic and verbal types of Internet memes, which, thanks to the content-communicative characteristics, are capable of forming other kinds of post-folklore texts. The **scientific novelty** of the research is that for the first time Internet-memes have been studied as a genre variety of post-folklore and a means of post-folklore communication on the Internet; The segment of memes of the Ukrainian

© Денисюк Ж. З., 2017

Internet space and the sources of their formation are analyzed. **Conclusions.** As a result of the research it was established that meme as a phenomenon of post-folklore Internet creativity is both verbal, graphical-visual and creolized text, has genre and structure-forming potential in constructing other semiotic complicated post-folklore texts. Internet-memes originate mainly in the environment of social networks and communities, however, gradually spreading by other channels of communication. The popularity and spread of the meme is influenced by its ability to be used in many senses and various communicative situations. According to their semantic content, memes refer to precedent phenomena, which in a condensed form contain information about actual events and phenomena of social reality, forming the appropriate context. In the process of communication, recognizing and "reading" these connotations of the meme provide the expected result of reaching the main idea of the text, which, in turn, can serve as a source for further creativity. Memes become sources of post-folklore creativity on the Internet, and the post-folklore texts themselves are means of intercultural communication, with the help of which a definite opinion is expressed, and its own reference within the communicative environment is confirmed.

Key words: meme, post-folklore, post-follore communication, Internet environment, creolized text.

Актуальність теми дослідження. Інтенсивність і різноманітність комунікації інтернет-мережі зумовлює породження нових символів і культурних артефактів, які водночас виконують функцію засобів графічно-візуальної комунікації у повсякденних комунікативних практиках людини. Активна участь користувачів завдяки технологічним можливостям у створенні і поширенні постфольклорних текстів інтернет-мережі сприяє надшвидкісному розповсюдженню і популяризації цих культурних об'єктів, що, в свою чергу, призводить до особливого типу комунікативної взаємодії, що ґрунтується на творах постфольклорної комунікації, які завдяки розтиражованості стають пізнаваними та формують окремий сегмент інтернет-культурного середовища. Превалюючим типом візуальних простфольклорних об'єктів комунікації за популярністю, ступенем поширення та потенціалом подальшої видозміни є інтернет-меми, які в різній якості присутні в інформаційно-розважальному контенті інтернету. Інтернет-мем являє собою семіотично ускладнений текст, що зародився й опосередковується інтернет-комунікацією та здатен до спонтанного розповсюдження різними засобами і каналами комунікації. Підвищена лаконічність, інформаційність, універсальність робить їх структуроутворюючими елементами для низки інших, семіотично складніших, постфольклорних текстів (демотиватори, комікси, картинки-фотожаби тощо). Окрім цього, важливу роль відіграє ступінь комічності, можливість численної креативної видозміни й наповнення мему актуальною для користувачів мережі інформацією та новими контекстами. Більшість популярних мемів стають шаблонами для висловлення власних креативних думок, сентенцій, утворюючи нові твори постфольклорного типу, які постійно поширюються в інтернет-мережі.

Мета дослідження – вивчення мемів як об'єктів інтернет-творчості, що за жанровою типологією належать до постфольклору та постфольклорного типу комунікації в інтернет-мережі.

Аналіз досліджень і публікацій. У рамках еволюційних досліджень вивченню міметики загалом як науки, яка досліджує структурні одинці інформації (в тому числі культурної), що реплікується і передається/поширюється в людському суспільстві, присвятили праці С. Блекмор [4], Р. Броуді [5], Р. Докінз [9], Е. Тірон [18]. Вивчення мемів як феномена інтернет-комунікації та в контексті жанрової типології постфольклору здійснювали К. Бокхаг [21], Л. Борсеї [22], Л. Весік, В. Естеві [23], М. Койва, М. Фут, К. Чен [24]. Серед вітчизняних дослідників окресленої проблематики та науковців ближнього зарубіжжя – В. Бережний [3], О. Горошко, С. Катаєв [12]; Ю. Данилова [7], О. Замазнєва [10], Н. Ісаєва [10], С. Канашина [11], О. Нежура [13], Д. Нурієва [7], Д. Радченко [15], Т. Савицька [16], Ю. Щуріна [19; 20].

Виклад основного матеріалу. Інтернет-меми, які першу популярність у межах пострадянського, в тому числі українського, інтернет-простору почали здобувати в середині першого десятиліття XXI ст., на сьогодні є важливим складником соціокультурної взаємодії й комунікації. Як феномен інтернет-комунікації вони вперше зародилися в середовищі японського і англомовного сегмента інтернету на спеціальних ресурсах – іміджбордах (англ. imageboard – "дошка зображень"), які являли собою різновид веб-форуму з можливістю прикріплення до повідомлень графічних файлів різного змісту. Найбільшим і популярним серед іміджбордів Японії є Futaba Channel, в сегменті англомовних іміджбордів – 4chan (Фочан, Форчан), галерея Danbooru. Веб-форум 4chan був створений за японським аналогом (невдовзі його перевершивши за популярністю і трафіком) у 2003 р. Крістофером Пулом. Ресурс містить близько 60 розділів різноманітної тематики та шаблонів, які часто бувають пов'язані з певною субкультурою (аніме, манга). Фактично всі найбільш відомі меми, що здобули світове поширення, походять з цього ресурсу, відтак спонукаючи користувачів до формування локальних ресурсів, що засновувалися б на специфіці й особливостях культури певної етнічності, регіону чи спільноти.

За визначенням Е. Тірона, мем – це символ, що не вимагає роз'яснень, та який може приймати форму слів, дій, звуків, малюнків, що передають певну ідею [18]. Перші меми, що з'явилися в інтернет-просторі, являли собою графічні, часто схематичні зображення чоловічків або так звані "емоційні пики", які виражали певну емоцію або характер, та з яких вибудовувалися аматорські коротенькі комікси з нескладним сюжетом. Найбільш вживані "мемо-пики" стали уніфікованим і поширеним засобом спілкування в інтернет-мережі, за допомого яких висловлювали власні емоції (на кшталт смайликів), створюючи різні комічні історії.

До таких відноситься відомий інтернет-мем "Fuck that" – чорно-біле зображення усміхненої людини, яка вимовляє фразу "Fuck that" ("Та пофіг, та забити"). Прототипом мему стало обличчя ки-

тайського баскетболіста Яо Міна під час інтерв'ю в травні 2009 р., де у відеоролику він робить кумедно-емоційний вираз обличчя, який став основою мему (Рис.1).

Мем – обличчя троля або Trollface – застосовується щодо тих осіб в інтернеті, яких називають тролями. Зазвичай тролінг відбувається так: коли одна людина задає питання, на які складно відповісти, чи просто знущається над іншим, доцільним є використання в повідомленнях мему у вигляді криво і широко всміхненого чоловічка, що, власне, й став символом тролінгу.

Інтернет-мем "Fffuuu" (у варіаціях фууу, FFFFUUUU, fuuuuu) зображає голову чоловічка, що всіма своїми емоціями показує негатив і відразу; часто використовується в комiксах, де зображується герой, який відчуває розчарування, невдоволення або гнів. Вперше даний персонаж з'явився в коміксі, що показує неприємну ситуацію в туалеті.

Жіночий мем Derpina (Дерпіна) пов'язаний в основному з персонажами коміксів, хоча є кілька варіацій персонажа з різною мімікою. Дерпіна найчастіше зображується косоокою або з посмішкою в стилі японського смайлика (^ ^).

Окремі меми генеруються з фото, що потрапляють в мережу, а також з кадрів телепередач, кінофільмів. Такому походженню завдячують меми Not Bad (Непогано), що зображує обличчя Барака Обами з фото, зробленого під час його візиту в травні 2011 р. до Букінгемського палацу у Великобританії.

Мем з американським актором Н. Кейджем "Та невже?" ("Та що ти кажеш?") – кадр з участю актора у фільмі "Поцілунок вампіра" (1988 р.), зазвичай використовують для підкреслення сарказму, коли дії буди передбачувані чи відповідь була очевидною.

Рис. 1. Типи мемів

Чимдалі структура мемів ускладнювалася, а вони самі ставали графічними компонентами креолізованих текстів інтернет-комунікації. В розумінні мема як креолізованого тексту інтернет-середовища дослідниками робиться наголос на двох складових, які утворюють єдине цілісне поле такого твору, – вербальній (текст) та невербальній (шрифт, малюнок). Разом з тим, електронно-віртуальне середовище побутування і поширення креолізованих текстів відрізняє їх як від доінтернетних аналогів (рекламних плакатів, банерів), так і від інших різновидів креолізованих текстів в інтернеті, оскільки інтернет-мем відрізняється від них своєю масовістю і високою адресністю, а можливості інтернету дозволяють йому стати мегапопулярним за лічені дні, на відміну від інших креолізованих текстів [11, 79].

До того ж, інтернет-мем володіє унікальними властивостями до утворення інших жанрів постфольклору в інтернет-мережі – демотиваторів, коміксів, фотожаб, в першу чергу, завдяки технологічним інструментам їх створення та поширення. Як слушно підкреслює Д. Радченко, "найбільш затребуваними виявляються тексти і знаки (меми), що несуть в собі максимум інформації і вимагають мінімум

часу для її сприйняття. Вони не тільки активно поширюються, але і беруть участь в процесі виробництва текстів як готові блоки (або, вірніше, щільні упаковки) смислів" [15].

Наявні різновиди інтернет-мемів дозволяють виокремлювати їх в певні групи за типом і характером складових основного змісту. Так, дослідниця Ю. Щуріна пропонує класифікувати меми в групи: 1) текстові меми, що складаються з слова/фрази; 2) меми-картинки; 3) відеомеми; 4) креолізовані меми, що складаються з текстової та візуальної частини [19, 136]. Разом з тим, практика показує, що майже завжди окрема візуальна картинка "обростає" текстом, утворюючи креолізований мем. Т. Савицька цілком слушно вважає мем явищем комплексним, в якому поєднуються елементи постфольклору електронної формації, (або так званої "вторинної усності"), субкультур мережевого андеграунду, нової "видовищної культури", яка увійшла в масовий обіг завдяки відредагованим фото, фотомонтажам і відеороликам та небаченим можливостям миттєвого поширення і безмежного тиражування завдяки інформаційній революції [16].

Особливістю мемів є також те, що майже всі вони являють собою прецедентні феномени, будучи певними фразами, вирізаними кадрами, та відсилаючи до конкретного культурного контексту (події, явища). Відтак, меми в "стислому вигляді здатні передати інформацію про текст-джерело або про цілу культурну / історичну подію, та володіють особливим типом конотацій, наявність яких забезпечує можливість ідентифікації прецедентного феномена адресатом" [20, 41].

Серед мемів, які можна віднести до креолізованих текстів, та які створюються вже за готовими шаблонами, найбільш популярними в мережі є ті, які дають найбільші можливості для різноманітного креативу як в графічній, так і в усній формі, породжуючи численні варіації інтернет-творчості. Тематично це картинки універсального характеру, однаково зрозумілі в будь-якому культурному контексті за наявності текстового змісту. За популярністю часто використовуваними є такі меми: "Вжух. Кіт-маг", "Роберт Дауні. Моє обличчя", "Тоні Старк", "Острів Проклятих", "Леонардо ді Капріо з келихом", "Боромир. Не можна просто так взяти..", "Жан-Клод ван Дамм танцює", "Ванга", "Великий вчитель", "Анджеліна Джолі сміється", "Це Спарта!" "Сталонне і Шварценеггер в лікарні" та ін.

Походженням з суто українського контенту є мем "Сашко" – кадр із заплаканим хлопцем Сашком Фокіним, що є залежним від інтернет-ігор, став хітом мережі в 2011 р. під час зйомок передачі "Люба, ми вбиваємо своїх дітей" на телеканалі СТБ. Інтернет-мем "Астанавітєсь!" – кадр з відеозвернення колишнього президента України В. Януковича в червні 2014 р. також породив численну мережеву постфольклорну творчість.

Особливу популярність серед користувачів мережі має також мем "Кличко" після його обрання мером столиці. Фото В.Кличка (в різних варіаціях) зазвичай доповнюється його ж фразами-обмовками, які, власне, й створюють комічний ефект.

Останнім хітом інтернет-мережі став візуальний мем "Почекун" (рос. "Ждун"), який з'явився в кінці 2016 р. Своїм походженням він завдячує голландській художниці М. Ван Бріфорт, яка створила збірний образ "гумункулус локсодонтус" у вигляді поєднання зображення людини, слона та тюленя, надихнувшись образами людей, яких постійно можна зустріти в чергах та залах очікування. В творчості інтернет-користувачів, особливо пострадянського простору, цей мем у вигляді безформної та безногої істоти зі складеними на животі руками "вписався" в численні фотоколажі, демотиватори, фотожаби, актуалізувавши суспільно значимі месиджі, обіграючи певні події та відомих осіб політикуму та медіапростору.

Якщо розглядати вербальні меми, то варто зазначити, що вони більше пов'язані з прецедентними феноменами, оскільки джерелом їхнього утворення є слова, фрази з конкретного контексту, пов'язані так чи інакше з подіями суспільно-політичного й культурного життя та певними особами; також в більшості вони мають власні історії походження. Слова-новотвори, сленг з'являються інколи як реакція соціальних мереж на суспільно-значиму інформацію, яку можна обігравати в подальшій креативній інтернет-творчості.

Так, меми "любі друзі", "ці руки нічого не крали" потрапили в медійний та інтернет-простір часів президентства В.Ющенка. До того ж періоду відноситься більш "технологічна" фраза-мем "Як пропатчити KDE2 під FreeBSD?", задана під час прес-конференції В. Ющенку в грудні 2007 р., на що була отримана відповідь: "Шановні друзі, пропатчити можуть допомогти програмісти Секретаріату Президента у різних операційних системах. Другий варіант – радив би користуватися новим програмним забезпеченням і не морочити собі голову" [14].

Подальший розвиток українського сегменту інтернет-мемів переважно пов'язувався з реаліями суспільно-політичного життя, події якого утримувати пальму першості за актуальністю та увагою до них з боку користувачів інтернет-мережі. Тут варто згадати про такі меми, як "Проффесор", який став вживатися в сенсі "неосвіченої людини", зокрема, задля іменування В. Януковича. Мем "Покращення" поширився в українському сегменті інтернету також після початку президентства В.Януковича. Уживали його із іронічним підтекстом для позначення прямо протилежного за змістом явища погіршення. Мем "Азіров" – прізвище М. Азарова, що своїм походженням завдячує особливому феномену мовного суржику, який отримав в народі назву "азірівка". Згодом цей мем трансформувався в новий – "Кілябімба", який "з'явився після подій 11 та 12 грудня 2013 р. в Києві, коли центральні станції метро не працювали через нібито анонімного дзвінка до міліції про замінування, і анонім з дивних причин не був

знайдений. З'явилося безліч демотиваторів, в яких натякали на авторство хулігана ("Альо, міліція? У вагіні бімба!" – "Микола Янович, це ви?" – "Ні, ці анінім")" [1]. З його мовної практики утворився інший мем "кровосісі", що походить з вислову М. Азарова (2010 р.): "в Україні сформувався цілий прошарок кровосісів бюджетних коштів" (www.youtube.com/watch?v=2RSrvY_QdcU).

Мем-кричалка київських футбольних вболівальників "Спасибо жителям Донбасса…" набув особливої популярності після спроб обмежити його розповсюдження з боку влади. В 2014 р. хітом цього жанру стала пісня-кричалка "Путін-ху#ло!", що належить вболівальникам харківського футбольного клубу "Металіст".

Окремі меми виникали з різних гасел передвиборчих компаній, які давали вибуховий простір для інтернет-творчості. Так, мем-самоназва "Вона" походить з передвиборчої компанії 2009 р. Ю. Тимошенко, що був розміщений на ряді бігбордів: "Вони – блокують, Вона – працює", "Вони – балакають, Вона – працює". Втім, відразу з'явилися цілі блоки народної інтернет-творчості: "Народ бідує – вона працює", "Президент контролює, як вона працює", "Навіть миша не чує, як вона працює", "Лозинський полює – вона працює". Були також куплетні переспівки з популярних пісень ("Плач Єремії"): Завтра прийдуть до Кабміну / Кілька друзів і Турчинов, / Вип'ють мінералки літрів два / Гляне хтось в бюджет нещасний, / Скаже хтось: "Життя прекрасне!" / Так, життя прекрасне. А Вона: / А Вона, а Вона працює лиш одна / І усе на світі знає, і встигає все Сама / Нам було б усім прекрасно, ми б співали всі пісні / Якби було в Україні працьовитих хоча б дві! [6].

Іншим мемом стала фраза з агітаційної передвиборчої промови-відеоролика Н. Королевської 2012 р. "У мене є мрія", що також породила безліч картинок-фотожаб та демотиваторів.

Пласт нових мемів в українському сегменті інтернету з'явився після Революції Гідності та початку подій російсько-української війни на Сході України в 2014 р. Поповнення мовного лексикону новими словами та поняттями, якими насичувався інформаційний простір, зайшло відголосок також і в численній інтернет-творчості. Найбільш уживаними стали меми-імена протиборчих сторін – "укропи", "хунта" – як загальна назва для українців та представників української армії й влади; та "ватники" (прибічники зближення з Росією), "колоради" (ті ж "ватники", але з георгіївськими стрічками). В цьому ряді також доречно згадати "синонімічні" за значенням меми – "карателі" – різновид назви українських силовиків; мем "жидобандерівці" – іменування українських патріотів єврейської національності; протилежний мем "дідивоювали" (рос. "дедываевали") – виражає зневажливе ставлення "бандерівців" до "ватників", які люблять до місця і не до місця апелювати до історичної пам'яті про Велику Вітчизняну війну [2].

Один з популярних мемів, що утворив навіть окрему спільноту, – "цинічні бандери" з'явився вперше в медіа-просторі як обмовка Президента України П. Порошенка під час розповіді про вбивство під Волновахою офіцера української спецслужби Віктора Манзика 25.03.2015 р.: "Цинічні бандери... бандити в мілітарній формі зі зброєю в руках грабували українців" (Джерело: www.youtube.com/watch?v=LBXjc20oIKo).

Тематично близькими за інформаційною дотичністю є меми, що стали виникати як реакція на фейки та пропаганду російського телебачення в інформаційному просторі. В цій серії варто загадати такі популярні меми, що породили численну інтернет-творчість, як мем "клаптик землі і два раба" – походить з сюжету на російському каналі ОРТ про "звірства карателів фашистської хунти", де журналіст сенсаційно повідомляє, що українські бійці отримали наказ вбивати мирне населення, а воюють вони за обіцянку отримати винагороду – "клаптик землі і два раба". (Джерело: http://censor.net.ua/v310035). Мем "візитка Яроша" з'явився в 2014 р. після заяви міністерства закордонних справ РФ щодо нападу в пасхальну ніч "бойовиків" Правого сектора на блокпост в Слов'янську. Російські журналісти стверджували, що в "спалених бойовиками автомобілях проросійських громадян Слов'янська", крім зброї та доларів, були знайдені візитки лідера "Правого сектора" Дмитра Яроша. З російського інформпростору походить також мем "розіп'ятого хлопчика" – героя пропагандистського сюжету, не підкріпленого жодними фактами, який розповідала одна з псевдо постраждалих жительок того регіону. Реакція соцмереж на подібну недостовірну інформацію виливалася в численні креативні твори інтернет-фольклору, породжуючи навіть каламбури на кшталт: хто хлопчиків не розпинав – за рабами черги не займати. Останнім з хітів мережі став мем "зоряні шкіряки", що теж пов'язується з "ляпом" росТБ (лютий 2017 р.), в результаті якого радник глави Нацполіції України Зорян Шкіряк став двома різними людьми, яких назвали "замовниками" вбивства бойовика ДНР Гіві (Джерело: https://news.online.ua/ 767652/zoryani-shkiryaki-set-prodolzhaet-smeyatsya-nad-ubiytsey-boevika-givi/).

Не менш плідним для утворення нових мемів є й сучасний український політикум з різними перипетіями суспільного буття. З цього середовища з'явилися такі яскраві меми, як "куля в лоб" (вислів А. Яценюка на Майдані Незалежності під час Революції Гідності в 2014 р.), "нога парасюка" (бере початок від бійки В. Прасюка і генерала СБУ В. Пісного, 2015 р.), "банка чауса" (хабар судді Дніпровського району м. Києва, 2016 р., який був захований в скляній банці), "собача будка" (словосполучення з промови Президента П. Порошенка 3 березня 2017 р. під час відвідування Харківського тракторного заводу, де він зробив заяву, в якій звинуватив людей, які і будки не збудували, а вже намагаються дестабілізувати ситуацію в країні [17]), "ковдра насірова" (події, пов'язані з арештом Голови ДФС України Р. Насірова, березень 2017 р.).

Висновок. Ми навели лише незначну частину мемів, які утворюються користувачами в середовищі інтернет-простору з джерел суспільно-значимої інформації та подій, які потрапляють в медіа-

фокус. В результаті дослідження встановлено, що мем як феномен постфольклорної інтернет-творчості є як вербальним, так і графічно-візуальним та креолізованим текстом, що володіє жанровим та структуроутворюючим потенціалом у побудові інших семіотично ускладнених текстів постфольклору. Інтернет-меми зароджуються переважно в середовищі соціальних мереж та спільнот, втім, поступово поширюючись рештою каналів комунікації. На популярність і поширюваність мема впливає його здатність використовуватися в багатьох значеннях і різних комунікативних ситуаціях. За своїм змістовим наповненням меми належать до прецедентних феноменів, які в стисненому вигляді містять інформацію про актуальні події та явища суспільної дійсності, формуючи відповідний контекст. В процесі комунікації впізнавання і "читання" цих конотацій мема забезпечує очікуваний результат досягнення головної ідеї тексту, що, в свою чергу, може слугувати джерелом для подальшого креативу. Меми стають джерелами постфольклорної творчості в інтернеті, а самі постфольклорні тексти є засобами міжкультурної комунікації, за допомоги яких висловлюється як певна думка, так і підтверджується власна референтність в межах комунікативного середовища.

Література

1. Азаров [Электронный ресурс]. – Электронный дан (1 файл). – Режим доступа: http://lurkmore.to/%D0%90%D0%B7%D0%B0%D1%80%D0%BE%.

2. Азаров Д. Ватники, Онижедети и Зеленые человечки – новые фразы и мемы 2014-го / Д. Азаров. [Электронный ресурс].– Электронный дан (1 файл). – Режим доступа: http://www.sq.com.ua/rus/news/politika/29.12.2014/vatniki_onizhedeti_i_zelenye_chelovechki_novye_frazy_i_memy_2014_go/.

3. Бережной В. А. Интернет-мем и анекдот: к постановке проблемы / В. А. Бережной // Вісник Запорізького національного університету. – 2014. –№1. – С.135–144.

4. Блэкмор С. Третий репликатор эволюции: гены, мемы – что дальше? / С. Блэкмор // New Scientist. – 2009. – Вып. 2719. [Электронный ресурс]. – Электронный дан (1 файл). – Режим доступа: http: //sites.google.com/site/mememediavirus/4-ssylki/5-suzen-blekmor-susan-blackmore-tretij-replikator-evolicii-geny-memy---cto-dalse.

5. Броуди Р. Психические вирусы. Как программируют ваше сознание. / Пер. с англ. Л. В. Афанасьевой. – М. : Поколение, 2007. – 304 с.

6. "Вона – працює". Тимошенко порадовала народ своей рекламой [Электронный ресурс]. – Электронный дан (1 файл). – Режим доступа: http: //www. news.pn/ru/politics/15790.

7. Данилова Ю. Ю., Нуриева Д. Р. Мем как структурное, функциональное и визуально-коммуникативное целое / Ю. Ю. Данилова, Д. Р. Нуриева // Наука и мир. Международный научный журнал. – Волгоград: Научное обозрение. – 2015. – № 1(17). – Т. 2. – С. 37–41.

8. Денисов И. Мем-генератор: как использовать поп-звезд, демотиваторы и упоротую лису / И. Денисов [Электронный ресурс]. – Электронный дан (1 файл. – Режим доступа: http://www.hopesandfears.com/hopesandfears/ideacloud.

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

10. Змазнева О. А., Исаева Н. В., Феномен интернет-мема / О. А. Замазнева, Н. В. Исаева // Русская речь. – 2014. – № 3. – С.62–67.

11. Канашина С. В. Текстовые категории модальности и темпоральности в интернет-меме как образец современного креолизованного текста / С. В. Канашина // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина. – 2016. – №1 (50). – С.79–87.

12. Катаев С. Л. Мем "бендеровец" как вирус ментальной эпидемии на Донбассе / С. Л. Катаев // Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства. – 2014. – Вип. 20. – С.165–167.

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

14. Перелік інтернет-мемів [Електронний ресурс]. – Електрон. дан (1 файл). – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BB%D1%96%D0%BA_%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B5%D1%82-%D0%BC%D0%B5%D0%BC%D1%96%D0%B2.

15. Радченко Д. Кросскультурная адаптация персонажей сетевого фольклора: от Гипножабы до Зойча / Д. Радченко // Антропологический форум. – 2013. – №18-online. – С.28–43 [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/018online/radchenko.pdf.

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

17. "Собачья будка" Порошенко взорвала соцсети. Откуда взялся этот мем [Электронный ресурс]. – Электронный дан (1 файл). – Режим доступа: http://112.ua/mnenie/sobachya-budka-poroshenko-vzorvala-socseti-otkuda-vzyalsya-etot-mem-375978.html.

18. Тирон Е. Мем – это "вирус ума" / Е. Тирон [Электронный ресурс]. – Электронный дан (1 файл). – Режим доступа: http://www.advertology.ru/article72035.htm.

19. Щурина Ю. В. Интернет-мемы как источник комизма / Ю. В. Щурина // Человек, язык и текст : К юбилею Т.В. Шмелевой : сб. ст. / редкол.: Т.Л. Каминская [и др.]; отв. ред. Т. Л. Каминская, А. Н. Сперанская. – Великий Новгород, 2011. – С.133–142.

20. Щурина Ю. В. Классификация комических речевых жанров коммуникативного пространства Интернета // Известия ВГПУ. – 2014. – № 2 (87). – С.39–43.

21. Bauckhage C. "Insights into Internet Memes". Proceedings of the Fifth International. AAAI Conference on Weblogs and Social Media. 17–21 July 2011, Barcelona. Association for the Advancement of Artificial Intelligence, 2011.

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

23. Esteves V. Internet memes: transnational products of (home-made) cyberculture http://www.inter-disciplinary.net/critical-issues/wp-content/uploads/2014/04/estevescyberpaper.pdf.

24. Chen C. The Creation and Meaning of Internet Memes in 4chan: Popular Internet Culture in the Age of Online Digital Reproduction // Habitus. – 2012. – Vol. III. – PP.6–20.

References

1. Azarov. Retrieved from: http://lurkmore.to [in Russian].

2. Azarov, D. (2015). Wreaths, Oniges and Green Men – New Phrases and Memories of 2014. Retrieved from http://www.sq.com.ua/rus/news/politika/29.12.2014/vatniki_onizhedeti_i_zelenye_chelovechki_novye_frazy_i_memy_2014_go/[in Russian].

3. Berezhnoi, V.A. (2014). Internet meme and anecdote: to the formulation of the problem. Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu, 1, 135-144 [in Russian].

4. Blackmore, S. (2009). The third replicator of evolution: genes, memes – what's next? Retrieved from //sites.google.com/site/mememediavirus/4-ssylki/5-suzen-blekmor-susan-blackmore-tretij-replikator-evolicii-geny-memy---cto-dalse. [in Russian].

5. Brody R. Psychic viruses. How to program your mind. M.: Pokolenye [in Russian].

6. "She is working".Tymoshenko pleased the people with her advertising. Retrieved from http: //www. news.pn/ru/politics/15790 [in Russian].

7. Danilova, Yu.Yu., Nurieva, D.R. (2015). Mem as a structural, functional and visual-communicative whole. Nauka i mir. Mezhdunarodnyi nauchniy zhurnal, 1 (17), vol. 2, 37-41 [in Russian].

8. Denisov, I. Mem-generator: how to use pop stars, demotivators and abutted fox Retrieved from http://www.hopesandfears.com/hopesandfears/ideacloud [in Russian].

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

10. Zmazneva, O.A, Isaeva, N.V. (2014). The phenomenon of the Internet meme. Russkaia rech, 3, 62-67 [in Russian].

11. Kanashina, S.V. (2016). Text categories of modality and temporality in the Internet-meme as an example of modern creolized text. Vestnyk Riazanskoho hosudarstvennoho universiteta im. S.A. Esenina, 1 (50), 79-87 [in Russian].

12. Kataev, S.L. (2014). Memer "Benderov" as a virus of mental epidemic in Donbass. Metodolohiia, teoriia ta praktyka sotsiolohichnoho analizu suchasnoho suspilstva, 20, 165-167 [in Russian].

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

14. The list of Internet memes. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki. [in Ukrainian].

15. Radchenko, D. (2013) Cross-cultural adaptation of the characters of network folklore: from Hypnozhaba to Zoich. Retrieved fromhttp://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/018online/radchenko.pdf.

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

17. "Dog house" Poroshenko blew up sotsseti. Where did this meme come from. Retrieved from: http://112.ua/mnenie/sobachya-budka-poroshenko-vzorvala-socseti-otkuda-vzyalsya-etot-mem-375978.html. [in Russian].

18. Tiron, E. Mem is a "mind virus". Retrieved from: http://www.advertology.ru/article72035.htm. [in Russian].

19. Shhurina, Ju. V. (2011 Internet memes as a source of comic. Man, language and text: To the anniversary of TV. Shmelovoy. Velykyi Novhorod) pp. 133-142[in Russian].

20. Shhurina, Ju. V. (2014). The Classification of comic speech genres communicative Internet space. Izvestija VGPU, 2, 39–43 [in Russian].

21. Bauckhage, C. (2011 "Insights into Internet Memes". Proceedings of the Fifth International. AAAI Conference on Weblogs and Social Media. 17–21 July 2011, Barcelona. Association for the Advancement of Artificial Intelligence). [in Spain].

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

23. Esteves, V. (2014). Internet memes: transnational products of (home-made) cyberculture. Retrieved from http://www.inter-disciplinary.net/critical-issues/wp-content/uploads/2014/04/estevescyberpaper.pdf. [in English].

24. Chen, C. (2012). The Creation and Meaning of Internet Memes in 4chan: Popular Internet Culture in the Age of Online Digital Reproduction. Habitus, III, 6–20 [in English].

Стаття надійшла до редакції 21.03.2017 р.

UDC 94(477)

Doyar Larisa
Candidate of Historical Sciences,
Associate Professor
lardo07@rambler.ru

EDUCATIONAL COMPONENT OF CULTURAL PARADIGM OF MODERN UKRAINIAN NATION IN THE POST-REVOLUTIONARY EMIGRATION ACTIVITIES IN CZECHOSLOVAK REPUBLIC (1920)

This article explores the problem of cultural activities of Ukrainian political emigration in the 1920s in the territory of Czechoslovakia. The author argues that for the exile members of the Ukrainian revolution, crushed by its defeat and weakened by the internal strife, only modern cultural paradigm underlying the further liberation struggle of Ukrainian people had consolidating potential. The purpose of the article is to outline the educational content in the cultural paradigm of modern Ukrainian nation, formulated by the Prague group of post-revolutionary emigration, especially by its SR wing led by M.U. Shapoval. The **methodology** of the study is based on the principles of historicism, comprehensiveness and objectivity. The researcher uses general scientific dialectical method, which provides fact-finding and specific historical scientific methods, namely historical and typological, historical and systematic, historical and comparative methods. In the course of work the author was following the axiological and cognitive approaches. **Scientific novelty** of the research consists in updating the expat community's principles of national education during the interwar period, presenting the author's conception of modern cultural code and analyzing the components of the educational component of contemporary cultural activities of Ukrainian emigration. The **conclusions** generalize the study results and include statements about the decisive role of the Ukrainian Social Institute in implementing the national educational program outside the territorial borders of Ukraine.

Key words: Ukrainian political emigration, cultural paradigm of modern Ukrainian nation, the Ukrainian Social Institute.

Дояр Лариса Василівна, *кандидат історичних наук, доцент*

Освітня складова культурної парадигми української модерної нації у діяльності постреволюційної еміграції на території Чехословацької Республіки: 20-ті роки XX століття

Метою статті є розкриття освітнього контенту в культурній парадигмі української модерної нації, сформульованій празькою групою постреволюційної еміграції, зокрема її есерівським крилом на чолі з М. Ю. Шаповалом. **Методологія** дослідження грунтується на принципах історизму, всебічності та об'єктивності. Застосовано загальнонауковий діалектичний метод, що забезпечує встановлення причинно-наслідкових зв'язків, а також спеціальні історичні наукові методи: історико-типологічний, історико-системний, історико-порівняльний. У виконанні роботи автор дотримувався принципів аксіологічного та когнітивного підходів. **Наукова новизна** полягає в актуалізації діаспорівських принципів організації національної освіти у міжвоєнний період, в представленні авторської концепції модерного культурного коду та аналізі компонентів освітньої складової культурної діяльності української еміграції. **Висновки** узагальнюють отримані результати і містять твердження про визначальну роль Українського інституту громадознавства у реалізації національної освітньої програми поза територіальними межами України.

Ключові слова: українська політична еміграція, культурна парадигма української модерної нації, Український інститут громадознавства.

Дояр Лариса Васильевна, *кандидат исторических наук, доцент*

Образовательная составляющая культурной парадигмы украинской модерной нации в деятельности постреволюционной эмиграции на территории Чехословацкой Республики: 20-е годы XX века

Целью статьи является освещение образовательного контента в культурной парадигме украинской модерной нации, сформулированной пражской группой постреволюционной эмиграции, в частности ее эсеровским крылом во главе с Н.Е. Шаповалом. **Методология** исследования базируется на принципах историзма, всесторонности и объективности. В работе использован общенаучный диалектический метод, позволяющий установить причинно-следственные связи, а также спецыальные исторические научные методы: историко-типологический, историко-системный и историко-сравнительный. При выполнении работы автор придерживался принцыпов аксиологического и когнитивного подходов. **Научная новизна** состоит в актуализации диаспоровских принципов организации национального образования в межвоенный период, в представлении авторской концепции модерного культурного кода и анализе компонентов образовательной составляющей культурной деятельности украинской эмиграции. **Выводы** обобщают полученные результаты и содержат утверждение об определяющей роли Украинского института обществоведения в реализации национальной программы образования вне территориальных просторов Украины.

Ключевые слова: украинская политическая эмиграция, культурная парадигма украинской модерной нации, Украинский институт обществоведения.

After the defeat of the liberation struggle of 1917-1919 biennium Ukrainian political emigration had a geographically and ideologically scattered appearance. The representatives of various conflicting parties, supporters of irreconcilable bourgeois and socialist ideas got into the emigrant community at the same time. The situation of split was complicated by the fierce competition with the Russian political emigration, which cleverly intrigued during the inter-party disputes and personal conflicts of Ukrainian emigration figures. Subversive and terrorist activities of the Bolsheviks abroad served as a split factor. Under such conditions

© Doyar L., 2017

Ukrainian emigration desperately needed consolidating foundations, on which it could resume its political activities despite all the existing ideological differences of opinion and party programs.

In our view, only national cultural paradigm, established in late XIX – early XX century as part of the general concept of Ukrainian historic (state) nation development had a considerable and in fact the only consolidating potential. It, in particular, provided the basis for educational activities of Ukrainian emigration in Czechoslovakia in the 20's of the last century.

It should be noted that the emigrant education cultivated relevant to modern Ukraine principles of organization and operation, such as: the autonomy of institution, its democratic governance, academic freedom for scientists, lack of regulatory disciplines for students, their right to elect training courses, etc. Therefore, the study of this activity today is socially significant. The chosen by the author context of educational activities of Ukrainian diaspora, namely its compatibility with the cultural paradigm of the modern nation makes this topic scientifically relevant.

The problem of cultural activities of Ukrainian diaspora was studied by many scientists. Back in 1942 there was published a monograph by a diaspora historian S. Nariznyi [4]. In Soviet historiography it was a taboo subject, therefore, a real boom of research on the subject began only after Ukraine had gained its independence. Since then, various aspects of the topic were studied by S.V. Vidniansky, M.V. Kuhutyak, O.V. Danilenko, M.G. Palienko and others. Thus, the historian S.V. Vidniansky explored the cultural, educational and scientific activities of Ukrainian emigration in Czechoslovakia through the example of Ukrainian Free University in Prague and analyzed the factors enabling this activity, namely, the friendly attitude of the President and the Government of Czechoslovakia towards the Ukrainian emigration [1]. Such researchers as M.V. Kuhutyak [3] O.V. Danilenko [2] studied the activity of the Ukrainian public committee, which was a key player in the organization of scientific and educational activities of the Ukrainian Diaspora in the first half of the 1920s. The scientist M.G. Palienko researched archival centers of the Ukrainian emigration, in particular, Ukrainian National Museum-Archive, Ukrainian historical study room and Museum of liberation struggle of Ukraine, founded in Prague as centers of cultural and educational activities of the Ukrainian diaspora [5].

However, given the permanent urgency of the problem and the lack of generalized studies on the issues of implementation of the cultural paradigm of modern Ukrainian nation in the educational activities of the Ukrainian diaspora, we consider it appropriate to explore the issue in the given research. The purpose of our study is the aspect analysis of of the given paradigm in its educational perspective, reflected in the activity of domestic diaspora in the territory of Czechoslovakia 1920.

It should be noted that the basis of the cultural paradigm of modern Ukrainian nation is Cossack democracy, rule of people, denial of all forms of oppression (social, national, religious), the recognition of the natural right of every nation for its own forms of national and cultural life. The defining features of modern cultural code of our nation were the following our traditional values: 1) categoric denial of the utilitarian mentality inherent in Western countries – Ukrainian emigrants, respecting pragmatic "educational mind", sincerely kept faith to the "cult of the Heart" started by Gregory Skovoroda and approved by the national philosophy of the nineteenth century. (No wonder the student society in Prague bore the name of G. Skovoroda); the basis of human relations in exile, despite all the emotional clashes, insults, abuse and even hatred was mutual aid and solidarity – Ukrainian actor Karpenko, sending letters from the USA, necessarily put "dollars" into the envelope and proudly noted that he had not become "yankeefied" yet and was ready to share the last; 2) focus on the person, respect for his fine mental organization and inner beauty; Ukrainian ideology of individualism has always been devoid of Western selfishness and based solely on the recognition of human right to live under the parent traditions and laws, which provided the harmonious unity with the nature and understanding of the community; 3) respect for the Orthodox world, democratic in content and ceremony. We should note that ethnocultural positions of individualism and religion were the most "attacked" by the categorical "Kulturkampf" of the Bolsheviks, who, as the dogma of cultural development had outright antipodes to our paradigm – collectivism and militant atheism and historically justified nationalism of suffering stateless Ukrainian nation was replaced by pure class concept of internationalism.

It should be emphasized that the specific feature of the cultural paradigm of modern Ukrainian nation was its complete subordination to the political task, because the condition of its final implementation was getting by the Ukrainian people their own statehood. However, premeditated paradigmatic concept was the "body in itself" and, as evidenced by the previous pre-revolutionary experience could be carried out under conditions of statelessness. So, not surprisingly, unemployed, and therefore hungry and demoralized, Ukrainian emigration, united in the party cells, was primarily engaged in cultural affairs, which gave rather quick in the course time and tangible in space result because, unlike all other kinds of activity could be really fulfilled with a little effort. Immigrants themselves admitted that while abroad, their work was productive only in the cultural field. In our opinion, it was cultural activity that saved Ukrainian political emigration from degradation and despair.

Ideological support for practical implementation of Ukrainian cultural paradigm was the promotion of the liberation movement values, based on recognition of the fact that the national culture is the key to the success of state-building aspirations of Ukrainian people. Leader of Ukrainian Socialist in Prague M. Shapoval emphasized that there were two ways of struggle for the liberation of the nation – "armed and

cultural-political" [9, p. 5]. Having entered the modern stage of its development Ukrainian nation should finally learn its own millennial experience, achievements and assure itself of rightful position in the history and finally get rid of the psychology of humiliation, neglect and ignoring of its national achievements. Therefore, we consider the statements found by the author in the emigrant archival funds about the political apathy of Diaspora's cultural work [13, p. 3; 14, p. 2] desirable, but not implemented. Statement about political apathy, in our opinion, was made for consolisation of emigrant circles within their compact living area – such territory in 1920s was Czechoslovak Republic. As to the direct diaspora education activity it is a priori could not be apolitical. One of the message Ukrainian Working University said: "Have you signed up to UWU, the first high school of extra-mural training, which gives truthful, pervert neither by Polish, nor by Moscow censorship knowledge needed for the liberation cause. You will help the big Ukrainian cause. No stranger will teach us how to build our own national freedom and no stranger will free us. We have to do everything ourselves" [10, p. 63].

The objects for practical implementation of the educational content of the cultural paradigm of modern Ukrainian nation in the territory of the First Czechoslovak Republic were schools, established in Prague and Podebrady in early 1920s. Since October 1921 in the capital of Czechoslovakia the Ukrainian Free University sterted its work, moved here from Vienna. Ukrainian High Pedagogical Dragomanov's Institute worked in Prague since 1923, and since 1924 – Ukrainian Social Institute. In 1922 Ukrainian Economic Academy was established in Podebrady. In general, the aforementioned research and educational centers demonstrated compliance with human values that coincide with the fundamental parameters of cultural paradigm of modern Ukrainian nation, such as: democratic system, civil equality, ethnic parity, etc. Meanwhile, activities of Ukrainian universities in Czechoslovakia reflected the ambitious hopes for triumphal transfer of their institutions to the native land and the exclusive role in preserving the scientific potential of the nation and training of its qualified personnel. In addition, the educational component of the cultural paradigm reflected the latest at that time forms of educational process, which provided favorable conditions for its practical implementation.

In general, the educational component of the cultural paradigm of modern Ukrainian nation in the theoretical presentation and practice of the Ukrainian diaspora in the territory of Czechoslovakia in 1920s included the following components: 1) comprehensive nature of higher education (the latter was designed for all levels of colorful Ukrainian emigration and youth of Ukrainian society of that time in Great Ukraine); 2) integrated character of education levels (universities and academies founded by the figures of Ukrainian emigration consisted of real grammar schools, secondary education courses, etc.); 3) flexible admission rules to foreign Ukrainian universities (persons without secondary education had the right to get higher education; first they studied according to the high school program, and then became "real" students of universities and academies); 4) availability of education (availability of various forms of training (full-time, part-time), free training or regulated by price, various forms of financial assistance to students (scholarships, cooperative canteens, dormitories, etc.); 5) defining role of social sciences in the education process, which was generally consistent with the conceptual foundations of the cultural paradigm of modern nation, as in particular social sciences provided young students with the knowledge necessary for the urgent tasks of "national cause" and prepared them for building their own state; 6) applied character of education, due to the need to develop modern Ukrainian economy on the basis of its own human resources, assuming that Ukrainian engineers would not only manage the various branches of industry and agriculture, but also would be engaged in meaningful "public affairs"; 7) the opportunity for self-education, development of intestinal necessity for acquiring new knowledge and individuality through the deep self knowledge and implementation of "a goal in oneself".

The above paradigm, in a varying degree was effective in all Ukrainian foreign institutions. It is confirmed by numerous archival documents from the available funds of Ukraine. However, in the content defined by the author the above component characteristic was the most clearly reflected in the activities of the Ukrainian Social Institute, which unlike the others, was not only founded the by SR-immigrants, but was under their influence even after the death of the leader of the Prague group UPSR M. Shapoval (1882-1932). As is known, the Ukrainian Socialist Revolutionaries in Prague, acting through the Ukrainian Public Committee managed to establish a constructive dialogue with the president and the government of the then Czechoslovakia, for the money of which Ukrainian universities became a reality. As organizers, Ukrainian Socialist Revolutionaries became the founders of the educational paradigm of the nation struggling for its liberation. And, despite this, the Ukrainian Diaspora for the most part, did not show particular regard for the UPSR and personally Mikita Shapoval. Ideological beliefs of Prague SRs were in sharp confrontation with the convictions of Petliura, Skoropadsky and even Hrushevsky, who was a member of the UPSR. Given these circumstances, while studying the educational components of the cultural paradigm we refer to the positions adopted by the circle of "shapovalivtsy", especially because in Ukrainian historiography this topic remains undeveloped .

It should be noted that the Ukrainian Social Institute had branched structure and was open to any educational innovation. The specificity of the institution was its scientific orientation: unlike in universities and academies, in USI there weren't ordinary students. Academic members and "studying persons" worked there [7, p. 50]. The latter independently chose a field of study. The institute did not give them traditional diplomas

and only limited to the "studies completion certificate". USI had no faculties and departments, and there were 4 divisions led by their directors [8, p. 16]. The divisions of sociology and politics, ethnology, economics and technology and legal science were included into the scientific board of the Institute. Division's departments were workshops and cabinets corresponding to the speciality. In sociology and political division it was a sociological seminar and village and city cabinet; in ethnology department – methodical and educational seminars, Belarus, Kuban cabinets and Slavonic cabinet; in economics and technology department – national economic seminar and cabinet of the economy of Ukraine; in legal science department – seminar of the Ukrainian law. Its own library and publishing house were at the researches' and studying persons' disposal. Thus, the institution demonstrated democratic approach to the organization of teaching process and created opportunities for individual development and self education of young people – studying persons tended to get knowledge, rather than diplomas, which was generally consistent with the principles of cultural paradigm of modern Ukrainian nation.

It should be noted that in the USI there were also institutions that issued certificates, including Ukrainian high school of Social Studies and Ukrainian Working University [6, p. 73-75]. Admission procedure to the institution supposed the existence of two student's status: full students were those with secondary or higher education, free students were persons without secondary education. The former after two years of study and exams received diplomas, the latter – certificates. The Working University provided education to the "citizens without prior school training" and they received certificates, having studied "a particular course or session" [6, p. 74-75].

The Ukrainian Working University, as already noted, was the first in the country's history part-time institution. It trained all and from everywhere: students were residents of Great Ukraine, Romania, Poland, Czechoslovakia, Belgium, France, Canada, USA, Brazil, Argentina and Palestine [10, p. 34]. In UWU there were such units as: 1) faculty of social sciences; 2) graduation and teacher's courses; 3) foreign languages courses; 4) technical courses [10, p. 34]. The notice about the enrolment in the Graduation courses said that it was possible to get secondary education by paying tuition of $ 10 for a separate class, for 6th grade – $ 22 and for the final 8th grade of a real school – $ 30 [10, p. 18]. Within the Graduation courses there worked an extra course that trained personnel for teaching "writing Ukrainians" [10, p. 49]. In 1928 UWU opened technical courses, where they studied mathematics, physics, chemistry, electrical engineering, mechanics, metallurgy, mining, topography, geodesy, drawing, agriculture, commerce, harbarstvo, automobile engineering, tractors, bridges and highways, strength of materials , architecture and railways [10, p. 49].

UWU was focused on person's self perfecting and search for "a purpose in oneself". It was expected that its students would study being tremendously aware of national and cultural needs of their people and optimistically looking to the future. University's agitational poster "Higher Ukrainian Science for All" stated that "Ukrainian peasants and workers need education and science, which would help them to get better future and build their own free working state" [10, p. 34]. Since syllabus was freely elected, students were given the opportunity to harmonize their own needs, abilities and attraction to "work at the call of the soul" with the public interests. Filing a standard application in the form of a postcard with the UWU address on the back was considered an actual entry. [11, p. 16]. The text of the statement said that a prospective student may be simultaneously enrolled in the training programs of three departments (Ukrainian study, Social Science and Contemporary Politics) and that he can order the corresponding lectures. Tuition fee for Ukrainian study course was $ 30, Social Science – $ 25, Contemporary Politics and how to teach children and how to become a writing Ukrainian – $ 20 each, in addition, they had to pay $ 2 for "inclusion" [10, p. 6]. Management of UWU advised students to master all areas of study, however, did not allow any pressure on educational process. Moreover, UWU management did not require any advance payment for the sent lectures, showing their countrymen high level of confidence. However, as experience had shown, their hopes for the consciousness of students failed. Only 246 out of five hundred students of the first enrollment paid for the sent lectures [12, p. 2-3]. Over the next years, the number of students increased, but not the cash receipts from lectures – report on the activities of UWU for 1927-1931 years stated that the payments for sent lectures were coming improperly and not in full, therefore the management after several reminders cut the amount of work, and then completely stopped printing and sending lectures. It was decided that "future lectures will be made only in the form of individual lithographs and only after prior subscription, and will be sent in case of prepayment" [12, p. 3-4]. Of course, poor payment for lectures could be explained by the extreme poverty of students, but only in some cases, as the price of skilled teaching job was too low. Thus, 6-page lecture of Arcadiy Zhyvotko cost 1 CZK, accounting for 0.05 US dollar and 28-page lecture by a prominent professor of philology Leonid Bielecki cost students 4.20 CZK or 0.15 US dollar [10, p. 53].

Therefore, USI management demonstrated good awareness of global education experience, adapting the latter to the implementation of cultural paradigm in the modern development of their own nation. Ukrainian Working University, as a USI subsidiary had students from three continents and acted within the innovative for that time correspondence training, common in the United States. Thus, the activities of the Ukrainian Social Institute displayed mentioned above constituents of educational component of the cultural paradigm of modern Ukrainian nation, developed by the post-revolutionary emigration of the 1920s.

Література

1. Віднянський С.В. Культурно-освітня і наукова діяльність української еміграції в Чехословаччини: Український вільний університет (1921-1945) /Віднянський С.В. – Київ: Вид-во Київ ун-ту, 1994. – 84 с.

2. Даниленко О.В. Український громадський комітет в Чехословаччині (1921-1925): Автореф… дис. канд-та іст. наук: 07.00.01 /Даниленко О.В. – Київ. нац. ун-т, 2004. – 18 с.

3. Кугутяк М.В. Діяльність Українського громадського комітету в Чехословаччині / Кугутяк М.В. // Українська еміграція. Історія і сучасність. Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 100-річчю еміграції українців до Канади. – Львів: Вид-во Львівського ун-ту, 1992. – С. 309-319.

4. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Ч. 1 / Наріжний С. – Прага, 1942. – 372 с.

5. Палієнко М.Г. Архівні центри української еміграції (створення, функціонування, доля документальних колекцій) /Палієнко М.Г. – Київ: Темпора, 2008. – 688 с.

6. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України (далі ЦДАВОВ України). – Ф. 3793 "Український соціологічний інститут у Празі". – Оп. 1. – Спр. 9 "Статут Українського інститута громадознавства в Празі 1925 р.". – 109 арк.

7. ЦДАВОВ України. – Ф. 3793. – Оп. 1. – Спр. 82 "Листування з товариством допомоги Українським культурним силам 1926-1928 рр.". – 62 арк.

8. ЦДАВОВ України. – Ф. 3793. – Оп. 1. – Спр. 117 "Статут Українського інституту громадознавства, Українського Музея-Архіва, Українського робітничого університету та правила добору і підвищення наукового персоналу УІГ" 1928 р. – 37 арк.

9. ЦДАВОВ України. – Ф. 3793. – Оп. 2. – Спр. 3 "Матеріали про діяльність буржуазно-націоналістичного Українського інституту громадознавства в Празі. Т. 3". – 77 арк.

10. ЦДАВОВ України. – Ф. 3794 "Український Робітничий Університет". – Оп. 1. – Спр. 2 "Оголошення, листи та оповістки організаційного комітету про організацію, мету і завдання та умови навчання в університеті 1927 р." – 68 арк.

11. ЦДАВОВ України. – Ф. 3794. – Оп. 1. – Спр. 4 "Тимчасовий статут, штати та учбовий план університету" 1927 р. – 39 арк.

12. ЦДАВОВ України. – Ф. 3794. – Оп. 1. – Спр. 6 "Звіти про діяльність університету з 1927 по 1 липня 1931 р.". – 10 арк.

13. ЦДАВОВ України. – Ф. 3928 "Український академічний комітет". – Оп. 1. – Спр. 4 "Листування з установами, організаціями та окремими особами в справі надсилки відомостей про роботу цих установ та одержання "Бюлетенів Українського академічного комітета" 1929 р.". – 53 арк.

14. ЦДАВОВ України. – Ф. 3928. – Оп. 1. – Спр. 6 "Статті до Бюлетеню Академічної громади з історії та життя Української академічної громади в Празі, Українського історико-філологічного товариства, товариства українських економістів, товариства українських агрономів в ЧСР, товариства прихильників книг в ЧСР". – 20 арк.

References

1. Vidniansky S.V. (1994) Cultural and educational and scientific activities of Ukrainian emigration in Czechoslovakia Ukrainian Free University (1921-1945). Kyyiv: Vid-vo Kyyiv. un-ty [in Ukrainian]

2. Danilenko A.V. (2004) Ukrainian Public Committee in Czechoslovakia (1921-1925). Kyyiv: Kyyiv. un-t [in Ukrainian]

3. Kuhutyak M.V. (1992) Activities Ukrainian Public Committee in Czechoslovakia. L'viv: Vid-vo L'viv un-ty [in Ukrainian]

4. Nariznyi S. (1942) Ukrainian emigration. Ukrainian Cultural labor migration between the two world wars. Prague [in Ukrainian]

5. Palienko M.G. (2008) Archived Ukrainian emigration centers (creation, operation fate documentary collections). Kyyiv: Tempora [in Ukrainian]

6. The Central State Archive of higher authorities and management of Ukraine. – F. 3793 "Ukrainian Institute of Sociology in Prague". – D. 1. – C. 9. "Charter Ukrainian Social Institute in Prague in 1925". – 109 p.

7. CSAHAM of Ukraine. – F. 3793. – D. 1. – C. 82 "Correspondence with Relief Ukrainian cultural forces 1926-1928 years.". – 62 p.

8. CSAHAM of Ukraine. – F. 3793. – D. 1. – C. 117 "Charter Ukrainian Social Institute, Ukrainian Museum-Archives, University and working Ukrainian selection rules and increasing the scientific staff USI 1928". – 37 p.

9. CSAHAM of Ukraine. – F. 3793. – D. 2. – C. 3 "Materials on the activities of the bourgeois-nationalist Ukrainian Social Institute in Prague. T. 3". – 77 p.

10. CSAHAM of Ukraine. – F. 3794 "Ukrainian Working University". – D. 1. – C. 2 "Letters and Message organizing committee of the organization, goals and objectives and conditions for university studies in 1927". – 68 p.

11. CSAHAM of Ukraine. – F. 3794. – D. 1. – C. 4 "Statute, states and curriculum of the University 1927" – 39 p.

12. CSAHAM of Ukraine. – F. 3794. – D. 1. – C. 6 "Reports on the activities of the university from 1927 to July 1, 1931". – 10 p.

13. CSAHAM of Ukraine. – F. 3928 "Ukrainian Academic Committee". – D. 1. – C. 4 "Correspondence with institutions, organizations and individuals in the case information on the work of these institutions 1929". – 53 p.

14. CSAHAM of Ukraine. – F. 3928. – D. 1. – C. 6 "Articles in the Newsletter academic community on the history and life of the Ukrainian academic community in Prague, the Ukrainian Historical and Philological Society, Ukrainian Society of economists, agronomists Ukrainian company in Czechoslovakia, Friend of books in Czechoslovakia". – 20 p.

Стаття надійшла до редакції 21.04.2017 р.

UDC 008(477)

Diachenko Roksolana
Ph.D. in Study of Art,
Kyiv National University of Culture and Arts

HOTELS AND RESTAURANTS OF LVIV IN THE CONTEXT OF HOSPITALITY: PAST AND PRESENT

Purpose of the research. The main purpose of the article is to analyse cultural and partly art peculiarities of Lviv establishments of hospitality through the examples of the old hotel and restaurant complexes, which are functioning today and attracting many tourists. **Methodology.** The research is based on the principles of historicism and authenticity. The culturological and art approach gives an opportunity to distinguish the special characteristics of the evolution of the establishments of hospitality as artistic and imaginary reflection of the sociocultural phenomena. It also allows reviewing the special interpretation and implementation of the new forms of social life in Ukraine. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the article lies in the attempt of objective analysis of Lviv establishments of hospitality, which help to attract tourists. The author pays great attention to the development of Lviv establishments, which have saved their specialization to nowadays. **Conclusions.** In our opinion, Lviv fairly has been ranking first among the Ukrainian tourist cities for several years. Ukrainians and foreigners want to visit it. The city successfully combines cultural-historical advantages with modern decisions as for the conceptualization of the ideas about comfortable and interesting places of dining, accommodation and recreation for tourists and guests.

Keywords: hotels, restaurants, Lviv, tourism, hospitality, interior.

Дьяченко Роксолана Вікторівна, *кандидат мистецтвознавства, старший викладач Київського національного університету культури і мистецтв*

Готельно-ресторанні заклади Львова у контексті гостинності: минуле і сучасність

Мета дослідження – проаналізувати культурні та почасти мистецькі особливості закладів гостинності міста Львова на прикладі старовинних готельних і ресторанних комплексів, які діють сьогодні та продовжують захоплювати увагу туристів. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципах історизму і достовірності. Культурно-мистецтвознавчий підхід дає змогу виявити характерні особливості еволюції закладів гостинності як художньо-образного відображення соціокультурних явищ, розглянути їх як своєрідну інтерпретацію та практичне втілення нових форм суспільного побутування в Україні. **Наукова новизна** полягає у спробі неупередженого аналізу закладів гостинності Львова, які, напевно, дають йому змогу здобувати симпатії туристів. Особливо цікавою у цьому контексті уявляється генеза та побутування тих закладів, які зберегли свій основний функціональний профіль і сьогодні. **Висновки**. Львів, на нашу думку, справедливо декілька років поспіль займає перші місця у рейтингу найкращого туристичного міста України, яке мають бажання відвідати не лише українці, а й зарубіжні гості. Місто вдало синтезує культурно-історичні переваги з сучасними рішеннями щодо концептуалізації уявлень про цікаві й комфортні місця для харчування, проживання та відпочинку подорожуючих та гостей міста.

Ключові слова: готельно-ресторанні заклади, Львів, туризм, гостинність, інтер'єр.

Дьяченко Роксолана Викторовна, *кандидат искусствоведения, старший преподаватель Киевского национального университета культуры и искусств.*

Отельно-ресторанные заведения Львова в контексте гостеприимства: прошлое и современность

Цель исследования – проанализировать культурные и отчасти художественные особенности заведений гостеприимства Львова на примере старинных гостиничных и ресторанных комплексов, которые действуют сегодня и продолжают удерживать внимание туристов. **Методология исследования** основывается на принципах историзма и достоверности. Культурно-искусствоведческий подход позволяет выявить характерные особенности эволюции заведений гостеприимства как художественно-образного отражения социокультурных явлений, рассмотреть их как своеобразную интерпретацию и практическое воплощение новых форм общественной жизни в Украине. **Научная новизна** заключается в попытке беспристрастного анализа заведений гостеприимства Львова, которые, наверное, дают ему возможность приобретать симпатии туристов. Особенно интересным в этом контексте представляется генезис и существование тех заведений, которые сохранили свой основной функциональный профиль и сегодня. **Выводы**. Львов, по нашему мнению, справедливо несколько лет подряд занимает первые места в рейтинге лучшего туристического города Украины, которое хотят посетить не только украинцы, но и зарубежные гости. Город удачно синтезирует культурно-исторические преимущества с современными решениями по концептуализации представлений об интересных и комфортных местах для питания, проживания и отдыха путешественников и гостей города.

Ключевые слова: отельно-ресторанные заведения, Львов, туризм, гостеприимство, интерьер.

Formulation of the Problem. Tourism appeared in ancient times. Despite some pragmatic goals of the traveling such as visiting holy places, attending Olympic Games, tourism continued developing. In any case, such travellers needed shelter, food and rest. It explains why the spread of hotel and restaurant business and the history of its rapid development is closely connected with the intensification of traveling and expansion of services. Particularly, it is important at the present stage of social development because its association with the concept of hospitality as well as service.

Relevance and purpose of the study. In May of 2017, our country hosts many tourists who intend to attend the 62nd Annual Song Contest "Eurovision-2017". Due to Jamala's victory in Stockholm, it will take place in the capital of Ukraine – Kyiv. It is known, the several biggest cities of Ukraine have fought for the

© Diachenko R., 2017

right to host the contest. In May 19 2016 5 five cities of Ukraine – Kyiv, Odesa, Lviv, Dnipro, Kherson, Kharkiv expressed their desire to organize the contest.

The capital of Ukraine won the competition. We do not focus on all qualifying points, related to selection. We only note that the fiercest fighting was between Kyiv and Lviv. Lviv has been occupying the first place in the category of "the best tourist city in Ukraine", that is why that situation was not surprised, especially for ordinary citizens, who were out of the different special technical features and pragmatism of the organizers.

To understand properly the cultural peculiarities of Lviv, which has been the most popular city among tourists, we should to make a brief historical overview, associated with the emergence of the establishments of hospitality in the city. Thus, the purpose of the research is to analyse cultural and artistic features of hospitality Lviv establishments of hospitality on the examples of old hotels and restaurants that act now and continue to attract tourists. Particularly, we are interested in the genesis of the establishments that have retained their basic functional profile.

First of all, we should analyse the background of the appearance of the hospitality establishments in Western ethnic regions of our country. They can be considered as the first establishments of this sphere. Exploring the origin of Ukraine in hotel and restaurant economy of hospitality, we can prove that they were contributed by the European orientation of Western regions of the country.

Main Part. In 1672, the first coffee cafe began working in Kamenetz-Podolsk. This fact is documented. Finally, during the XVII century many coffee houses, appeared in Lviv and in Galicia in general.

In general, as for the western part of Ukraine the scientists found more than 20 thousand inns in Galicia at the beginning of the twentieth century. For poor people who traveled to Galicia, they were surely in handy. It is clear that the main visitors of such establishments were local residents, but travelers also often used them. It was very convenient for poor travelers to stay at the inn because food and drinks were usually quite cheap (although the range was very limited). The travelers could spend night free of charge. The buildings of hospitality were mostly wooden or mud. In winter, they were lined by sheaves for insulation. The roofs were thatched.

In general, the active development of coffee houses dates back to the first decade of the twentieth century. Thus, at the beginning of 1906 there were 25 coffee cafes in Lviv. In 1911 there were 46. At this time, the owners began to pay more attention to the interior. The "Vienna" type of coffee houses changed to "Warsaw" one.

Unfortunately, later the most part of the first hotels in the city was closed and rebuilt their interiors. The most of old "tsukernyas", restaurants and "knaipps" also disappeared in Lviv. There are establishments among thousands of restaurants, which have managed to survive in the hard period. For example, restaurants, which have been functioning for decades, continue working. Although they repeatedly changed their names, owners and clients, but they survived to our times and created their new interior with own traditions and cuisine. We can see among these establishments such as "Vienna coffee house", "Academic", "Theatrical", "Delicious gossip", "Centaur", "Kumpel", "Blue Bottle", "Split", "Puzata hata" and others [4].

"Viennese coffee house" is one the first cafes and the most popular cafes of Lviv. It is situated with the hotel "Viennese coffee house" in the Svoboda avenue, near the monument of Taras Shevchenko, the Theatre of Opera and The Square-Rynok.

The construction of the hotel "Vienna" and "Viennese coffee house" was started in 1829 by Karl Hartmann, a merchant. Later his wife and daughter continued it. At that period there were guest rooms in the hotel. In 1870 Antonio and Henovefa Zieber bought the coffee house and opened a buffet there. In their café they sold delicious Viennese strudel and croissants of their own production.

After The First World War, the hotel "Vienna" and "Viennese coffee house" could lose its name because of the desire to erase all traces of Austrian regime. However, they managed to maintain themselves and they became a label of the city.

After reconstruction in autumn 2005 the tourists liked "Vienna" (Figure 1) as a small family hotel, which combines a high level of service and a loyal pricing policy. "Only we have the Austrian sophistication and Ukrainian hospitality, historical sites and best location" – the site of the hotel says.

In "Viennese coffee house" traditionally, like many years ago, appoint business meetings and in the street lovers, couples and students meet under the clock [1].

By the mid-twentieth century in Lviv and its region, 47 hotels and 4 motels functioned. The most famous of them were city hotels "Grand Hotel", "Dniester", "George", "Lion's Castle", "Lviv", "Carpathians", "Tustan" [7].

In the range of XIX-XX centuries the style of modern was popular in the European architecture. In Austro-Hungary, it was well-known as a style of "Secession". Among the most famous historical city hotels during the Austro-Hungarian regime we should mention the first hotel "George", built in 1796. Then it was entitled " De La Rus" (it was called because it was the main place of hostility for travelers in the direction East – West and vice versa). Later, the hotel got the name "George Hotel" in honor of its famous founder – George Hoffman, a businessman. In 1894 the hotel was placed in the first building. Unfortunately, the hotel "George" was locked whereas in 1901 it was reopened in another place (Figure 2). There is also a first-class

restaurant (today after the last reconstruction in 1990 its interior is designed in the neo-classical stylistics) and delicious coffee house. The Marble Hall offers concerts of live music, performed by the orchestra.

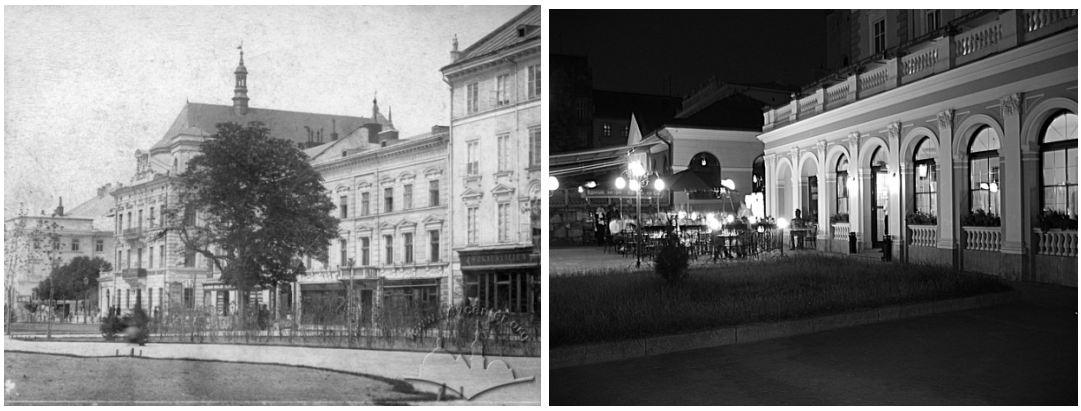


Figure 1. Hotel of "Vienna" and "Viennese coffee house" (past and present) (http://www.lvivcenter.org/uk/uid/picture/?pictureid=3512)

Figure 2. Hotel "George" (past and present) (http://photo-lviv.in.ua/turystychnyj-lviv-mizhvojennoho-periodu)

"Grand Hotel" is one of the most luxurious and oldest hotels of the medieval Lviv (Figure. 3). It has interior in the style of late historicism – Neo-Baroque. It stated working in 1893 and contained a restaurant, built in the same style with the hotel.

The hotel is located in one of the most beautiful buildings of the city, built by famous architects of the XIX century. Its style is subtle Romanticism. Its architects are Erasmus Hermatnyk, Zygmunt Kendzerskyy and sculptor – Leonard Marconi. The house is situated among street area on the west side of the central avenue of the city. It forms the complex with the passage of Hausmann.

At first, there were many shops on the ground floor. There was art salon Jan Bromilskyi with furniture of Francis Tenerovych. There were also 48 rooms and a restaurant at the loft. In 1893 the hotel received electric lighting. It was considered as one of the best and most comfortable hotels.

In 1910 the company of Edmund Zhyhovych made the reconstruction of the hotel. A cafe "City", with a long balcony along the facade was established. After the Second World War there was a hotel "Lviv" and then "Verkhovyna". At the Soviet period, popular cafe "Lvivianka" functioned on the first floor.

The design work on the restoration and reconstruction of the building were held in 1991-1992. Today, the lobby is decorated with stained glass "Galicia", made by Gregory Komsky (1992). After the last reconstruction, it became a part of hotel and restaurant complex "Grand Hotel".

The internal plan of the hotel is corridor. It means two-way deployment of rooms. The interior saved stucco decor [3].

The restaurant "Atlyas" (Figure. 4) with its reflections from the interior styles of the Middle Ages, had been one of the favorite restaurants of the city since 1880s. The restaurant was named after its first owner M.L. Atlyass who was well-known manufacturer of vodka, liqueurs and an inventor of "smetankivka" and "atlyasivka". The elites attended this establishment. There were concerts, exhibitions of paintings, literary and artistic evenings. When M. Atlyass's son-in-law Edward Tarlersky got the restaurant. "Go to Mr. Edzya" became the famous phrase in Lviv. Edward allowed entering the pubs for people. Everyone, who went to the toilet, said, "I go to Mr. Edzya". Coffee house was working the whole day. So people could drink and eat

without interruption. The vodka "Nemuvka", named after the poet Heinrich Zbezhovsky – Nema was the most popular in Lviv.

Figure 3. Hotel "Grand" (past and present)
(http://www.famoushotels.org/hotels/1046)

There were several rooms in "Atlyas". They were "White", "Green", " Gray" and "Art". However, the most original room was a "Draft" one, which was popular, due to the tubes where visitors sat at and mugs, chained to tables. There was a small room in the coffee house, where the elite artistic bohemia of the city gathered.

Masters' painting, cartoons, poems, records of visitors decorated the tavern's walls [6].

Figure 4. Restaurant "Atlyas" (past and present)
(http://photo-lviv.in.ua/najpopulyarnisha-knajpa-lvova-ta-pryvit-vid-pana-edzya)

It should also be emphasized that many hotel and restaurants, which are the proud of the city, were built on the edge of the nineteenth and twentieth centuries. They belong to works of art with its own architectural and interior design approaches and solutions and are designed by the best architects of that era.

In addition, choosing a hotel-restaurant complex, the elite of the first third of the twentieth century tried to get all kinds of comfort. People could visit the elegant restaurant or office. They also could use the omnibus or crew to travel with assistance of diligent workers. There were central heating, bathroom, sewerage, electric lighting and telephone in the hotel room. All of them had to create functional comfort and gifted aesthetic pleasure.

We should say that an interior is an important part of comfortable life and service. It is also a kind of art-project activities, which main task is to combine aesthetic, practical and pragmatic goals. Therefore, we decorate practical things with to make them aesthetic and beautiful. So decorative means of expression is a combination of content and artistic imagery. Naturally, the general requirements for interior design are aesthetics; decoration; art style that creates aesthetic attraction; providing the recreation by the various interactive solutions and psychological comfort, which provides a sense of security, good health and so on.

Thus, the interiors of the establishments of hospitality have to be functional and provide comfort, aesthetic pleasure whereas it display general stylistic characteristics of the room.

In addition, an interior attracts consumers and fights against elements of the premises. Unfortunately, today few owners can allow build the separate building for a restaurant and a hotel in the city where the architects would have much space to realize their imagination. There they would have opportunity

to design premises in any ways and make them convenient and comfortable. We often have the situation, when an owner finds the ready premises and rebuild it, as he likes. However, in this case, we can meet some risks. If people do not follow the rules of the creating of an interior in the design, they will spoil everything. So different rooms have different interiors, which keep many consumers.

Consequently, many establishments, including cafes, offer customers excellent cuisine and interesting interiors. Today, Lviv is the leader of the number and quality of conceptual design solutions of interior of the restaurant service [2].

At the end of the twentieth century, many new restaurants with unusual formats appear in Lviv. Their owners thought that new establishments would give a solid profit in a month. Today, they are "Kriivka", "Mazoch-cafe", "Old Tram" etc. For example, "Kriivka" is connected with the history of the URA (Ukrainian Rebellion Army). The restaurant "Mazoch-cafe" exploits erotic themes. The owners of "Old Tram" specially bought an old tram and restored it in according to archival photos [5].

Conclusions. Finally, among Ukrainian cities, Lviv has been taken the first place in the tourism sphere. Ukrainians and foreigners want to visit it. The city successfully combines cultural-historical advantages with the modern decisions, concerned the conceptualization of the comfortable and interesting places of the dinning, living and having a good time for tourists and Lviv guests.

Unfortunately, the amount of article does not allow analyse all establishments of hotel and restaurant hospitality that is why we have chosen some of them. However, the further research of this area in other cities of our country is actual and perspective.

Література

1. Готель "Відень" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://wienhotel.com.ua/uk/restaurant/restaurant_history.
2. Дьяченко Р. В. Формування дизайну інтер'єрів ресторанних закладів України XX – початку XXI століття : дис.. на здоб. н.с. к. мистецтвознавства. – К., 2016. – 254 с.
3. Інтерактивний Львів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lvivcenter.org/uk/lia/objects/?ci_objectid=387.
4. Львівські кав'ярні – минуле і теперішнє [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://kava.lviv.ua/ua/news/553/~lvivski-kav-yarni-mynule-i-teperishnje.
5. Мальська М. Ресторанна справа / М. Мальська, Н. Ганич. – К. : Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2013. – 239 с.
6. Найпопулярніша кнайпа Львова та привіт від пана Едзя [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://photo-lviv.in.ua/najpopulyarnisha-knajpa-lvova-ta-pryvit-vid-pana-edzya.
7. Панкова Є. Туристичне краєзнавство : навч. посіб. / Є. Панкова. – К. : Альтерпрес, 2003. – 352 с.

References

1. Hotel "Vienna". Retrieved from http://wienhotel.com.ua/uk/restaurant/restaurant_history [in Ukrainian].
2. Diachenko, R. V. (2016). Forming of the design interior of the restaurant establishments of Ukraine of XX – the beginning of XXI centuries. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
3. Interactive Lviv. Retrieved from http://www.lvivcenter.org/uk/lia/objects/?ci_objectid=387 [in Ukrainian].
4. Lviv coffee houses – past and present. Retrieved from http://kava.lviv.ua/ua/news/553/~lvivski-kav-yarni-mynule-i-teperishnje [in Ukrainian].
5. Malska, M. & Ganych, N. (2013). Restaurant business. Kyiv: Kyiv National Good-Economic universities [in Ukrainian].
6. The Most popular knaipa of Lviv and congratulations from Mr. Edsya. Retrieved from http://photo-lviv.in.ua/najpopulyarnisha-knajpa-lvova-ta-pryvit-vid-pana-edzya [in Ukrainian].
7. Pankova, E. (2003). Tourist regional science. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.05.2017 р.

УДК 316.72:338,486(71)

Любченко Оксана Миколаївна
кандидат культурології,
старший викладач Київського національного
університету культури і мистецтв
luboks1@gmail.com

ДЕРЖАВНА ПОЛІТИКА У СФЕРІ ДОЗВІЛЛЯ ЯК СКЛАДОВА ЗАХИСТУ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ: ДОСВІД КАНАДИ

Мета роботи – дослідити еволюцію державної політики Канади щодо захисту національної культури в її дозвіллєвому вимірі шляхом вирішення таких завдань: проаналізувати безпекову складову дозвіллєвих практик, розглянути еволюцію ставлення держави до сфери дозвілля в Канаді, виявити закономірності змін у державній політиці Канади щодо сфери дозвілля та проаналізувати її сучасний стан. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності; аналітичного, культурологічного та компаративного методів у дослідженні державної політики Канади та її комплексних програм щодо підтримки національних культурно-дозвіллєвих індустрій, а також екстраполяції подібної проблематики до українських умов як апробованого досвіду із захисту національного культурного середовища. **Наукова новизна** дослідження полягає в актуалізації позитивного досвіду державної політики Канади щодо забезпечення підтримки сучасного розвитку сфери дозвілля та можливостей застосування такої моделі в Україні в умовах російської культурної експансії (фактично збройної агресії) для захисту та нормалізації функціонування національного культурного середовища, зокрема сегмента культурно-дозвіллєвої діяльності. **Висновки.** Ретроспективний та сучасний аналіз становлення культурної політики Канади в дозвіллєвій сфері показує, що ця сфера державної управлінської діяльності є складним комплексом законодавчих, фінансових та організаційних заходів, здійснюваних для підтримки створення і розповсюдження канадського культурного продукту, заохочення виробника і споживача культурних послуг та дозвіллєвих практик до функціонування канадських культурних індустрій з національним контентом. Зважаючи на спорідненість та складність умов існування вітчизняних культурних індустрій, недостатню увагу до цього сектора з боку державних органів влади та управління, вбачається актуальним вивчення досвіду Канади щодо забезпечення державної політики у сфері національних культурних індустрій з метою практичної реалізації в Україні її загальної управлінської моделі та принципів втілення.

Ключові слова: державна політика у сфері культури, дозвілля, національна безпека, Канада, культурні індустрії.

Любченко Оксана Николаевна, *кандидат культурологии, старший преподаватель Киевского национального университета культуры и искусств*

Государственная политика в сфере досуга как составляющая защиты национальной культуры: опыт Канады

Цель работы – исследовать эволюцию государственной политики Канады по защите национальной культуры в ее досуговом измерении путем решения таких задач: проанализировать составляющую безопасности досуговых практик, рассмотреть эволюцию отношения государства к сфере досуга в Канаде, выявить закономерности изменений в государственной политике Канады относительно сферы досуга и проанализировать ее современное состояние. **Методология исследования** заключается в применении общего научного принципа объективности; аналитического, культурологического и сравнительного методов в исследовании обеспечения государственной политики Канады и ее комплексных программ по поддержке национальных культурных досуговых индустрий, а также экстраполяции подобной проблематики к украинским условиям как апробированного опыта по защите национальной культурной среды. **Научная новизна** исследования заключается в актуализации позитивного опыта государственной политики Канады по обеспечению поддержки современного развития сферы досуга и возможностей применения такой модели в Украине в условиях российской культурной экспансии (фактически вооруженной агрессии) для защиты и нормализации функционирования национальной культурной среды, в том числе сегмента культурно-досуговой деятельности. **Выводы**. Ретроспективный и современный анализ становления культурной политики Канады в досуговой сфере показывает, что эта сфера государственной управленческой деятельности представляет собой сложный комплекс законодательных, финансовых и организационных мероприятий, осуществляемых для поддержки создания и распространения канадского культурного продукта, поощрения производителя и потребителя культурных услуг и досуговых практик в функционировании канадских культурных индустрий с национальным контентом. Обращая внимание на родство и сложность условий существования отечественных культурных индустрий, недостаточность внимания к этому сектору со стороны государственных органов власти и управления, представляется актуальным изучение опыта Канады по обеспечению государственной политики в сфере национальных культурных индустрий в целях практической реализации в Украине общей управленческой модели и принципов ее воплощение.

Ключевые слова: государственная политика в сфере культуры, досуг, национальная безопасность, Канада, культурные индустрии.

Lubchenko Oksana, *Candidate of Cultural Studies of the department of cultural and leisure activities, Senior Lecturer Kyiv National University of Culture and Arts*

State policy in the sphere of leisure as a component of the protection of national culture: experience of Canada

Purpose of the article is to investigate the evolution of Canada's national policy for the protection of national culture in its leisure dimension by solving the following tasks: to analyse the content of safety of leisure practices, to consider the evolution of the state's relations with the leisure sphere in Canada, to reveal a change of patterns in Canada's public policy regarding leisure and to study its current state. The **methodology** of the research consists in application of general scientific principle of objectivity, analytical, cultural and comparative methods in researching the public policy in Canada and its integrated programs on supporting national cultural leisure industries, and extrapolating such problems to Ukrainian conditions as tested experience on protection of the national cultural environment. The **scientific novelty** of the research is the actualization of the positive experience of Canada's public policy in providing

© Любченко О. М., 2017

support for modern development of leisure and the possibilities of using such a model in Ukraine under the conditions of Russian cultural expansion (and, in fact, armed aggression) for protection and normalization of the functioning of the national cultural environment. **Conclusions**. Retrospective and modern analysis of the development of the cultural policy of Canada in the leisure sector shows that this area of public management is a complex set of legislative, financial and organizational measures in order to support the creation and dissemination of Canadian cultural product, to encourage a producer and a consumer of cultural services and leisure practices in the functioning of Canadian cultural industries with national content. Drawing attention to the similarity and complexity of the conditions for the existence of domestic cultural industries, the lack of attention to this sector by government authorities and management, it seems relevant to study Canada's experience in providing public policy in the field of national cultural industries in order to implement in practice general management model and principles of its implementation in Ukraine.

Keywords: state policy in the sphere of culture, leisure, national security, Canada, cultural industries.

Проблема дозвілля й трансформації дозвіллєвих практик у сучасних умовах невипадково є на сьогодні однією з найактуальніших – і не лише через те, що дозвілля є складним за своїм комунікативним змістом об'єктом наукової уваги для культурології або інших напрямів гуманітаристики – соціології, психології, педагогіки чи філософії. Перманентне зростання інтересу до феномена дозвілля з боку гуманітарних наук, що спостерігається в останні десятиліття, викликано тими фундаментальними змінами в структурі людського буття, що їх породжують глобалізаційні процеси, поєднані з експонентним збільшенням техніко-технологічних можливостей людства, які, вторгаючись у буденне життя людини, її побут, виробничу й дозвіллєву сферу, вже сьогодні мають непрогнозовані наслідки.

Транспарентність кордонів сучасних культурних ареалів, інтенсифікація інформаційного обміну і зняття часово-просторових обмежень в обміні культурними зразками, моделями, практиками, зміна структури самого людського буття і у сфері детермінованості (виробничій і соціальній), й у сфері самодетермінації, пов'язаної передусім з використанням вільного часу, призводять, як справедливо показує Е. Тоффлер [15; 16], до конвергенції цих раніше протиставлених сфер і взаємопроникнення виробничих і дозвіллєвих практик. "Найважливішою рушійною силою в розвитку індустрії дозвілля" називає І. Петрова "технологічні досягнення людства, що дозволили реалізувати нові, раніше нереальні види дозвілля та розваг, а також зробили їх безпечними для використання. Технологічні досягнення дозволяють людині досить швидко та якісно поглиблювати свої знання, знайомитись з культурою інших народів світу…" [12, 90-91]. Характеризуючи тенденції в трансформації дозвілля в умовах глобалізації, І. Петрова відносить до них: "перерозподіл ресурсу часу (робочого та вільного), а, отже, й зміни у пропорційності та взаємозалежності професійно-трудової і культурно-дозвіллєвої діяльності; неповна зайнятість, скорочення робочого тижня, збільшення відпускного періоду; сприйняття сфери дозвілля як джерела нових робочих місць; зміни в структурі дозвілля та в змісті дозвіллєвого програмного забезпечення; плюралізм форм дозвіллєвої та рекреаційної сфери" [11, 10]. Усе це перетворює дозвілля, по-перше, на антропологічно значущий складник і, по-друге, на елемент економічного життя країн, джерело отримання вагомого прибутку й зростання добробуту держав.

Водночас у сучасних країнах проблема дозвілля стає державно значущою і дедалі більше привертає увагу фахівців державного управління у сфері культури. І то не лише через комерційні можливості індустрії дозвілля, а й тому, що дозвіллєві практики, виконуючи рекреаційну та андрагогічну, освітянську функції, здійснюють відчутний вплив на формування культурного довкілля й сутнісних ознак самої людини і за певних умов можуть бути використані як знаряддя культурної експансії з боку інших держав.

Цією обставиною довгий час нехтувала (а почасти нехтує й зараз) українська влада, що не в останню чергу спричинило виникнення ціннісного розколу України [8], а, зрештою, уможливило конфлікт на Сході країни та російську військову агресію. "Трагічні події на Сході України, – зазначає Т. Метельова, – визрівали і провокувалися в тому числі антидержавною і антиукраїнською державною культурною політикою, за якої інтервенція культурних кодів була безперешкодною, а на сході України – і безальтернативною. І в цьому сенсі відповідна культурна політика держави є одним з найпотужніших безпекових чинників" [8, 113]. Іншими словами, проблема дозвілля є на сьогодні складником більш широкої – безпекової проблематики, пов'язаної із захистом національної культури, що вповні усвідомлюється і науковими, і політичними колами провідних держав світу.

Для України ж досвід країн, в яких ставлення до дозвілля є серйозним і державницьким, які здійснюють кроки для захисту свого культурного середовища й можливостей культурної і національної самоідентифікації її громадян, цей досвід у контексті сучасних викликів, що виникли перед нашою країною, є неоціненним. Однією з найяскравіших моделей ставлення до дозвілля й дозвіллєвих практик як безпекового чинника, моделей, гідних наслідування, є канадська. "Сучасний глобалізований світ характеризується постійним зростанням загрози національній самобутності багатьох країн внаслідок наступу американської масової культури, – пише в цьому зв'язку Осташ. – Особливо гостро ця проблема стоїть для Канади, що є безпосереднім сусідом Сполучених Штатів і становить з ними мовно-історичну спільність" [10, 524]. Автор робить висновок, що досвід Канади стане у пригоді всім державам, що "прагнуть мінімізувати американський культурний вплив". На нашу думку, корисність канадського досвіду є значно більшою – його врахування та вироблення на його основі й застосування засобів державного захисту власної культури є потрібним для країн, що перебувають у ситуації потужного зовнішнього культурного впливу, зокрема й для України, що й досі зазнає деструктивного культурного тиску з боку Росії.

На жаль, в Україні канадським практикам дозвілля та їхньому захисту з боку держави приділялося мало уваги. Певною мірою ця проблематика побіжно відображена в контексті досліджень зі всесвітньої історії (М. Бессонова), філософських (Т. Метельова) та політологічних (В. Богатирець, Ю. Бондар, В. Макар) досліджень. Доволі ґрунтовний огляд державної підтримки культурних індустрій у Канаді та опис основних форм і принципи державної політики у цій сфері здійснено в роботах історика О. Кузьмука [7] та політолога Н. Осташ [10]. У галузі ж культурології до канадського досвіду деякою мірою зверталися І. Петрова та О. Гриценко. Однак жодної спеціальної культурологічної роботи в Україні, присвяченій цій проблематиці, не виходило.

Однак, що прикметно, саме канадський досвід покладено в основу проекту Закону України "Про національний культурний продукт", внесеного Міністерством культури України до Верховної Ради ще 2007 року та прийнятого за основу в червні 2011 року та, на жаль, далі цілковито забутого. У преамбулі цього законопроекту справедливо вказано і на значущість дозвіллєвих практик та його безпекову й захисну щодо національної культури та національної ідентифікації роль: "Цей закон… спрямований на збереження і розвиток національної культурної і мистецької традиції, формування міцної національної мовно-культурної ідентичності та патріотизму громадян України, захист культурної самобутності й суверенності України в умовах глобалізації через забезпечення цілісності національного інформаційно-культурного простору та повноструктурності національної культури, через підтримку розвитку національних культурних індустрій та сприяння творчості українських митців і діячів культури, через задоволення й заохочення розвитку творчих, духовних, дозвіллєвих потреб громадян України" [3].

Відтак зрозуміло, що звернення до канадської моделі трансформації й сучасного розвитку сфери дозвілля, є сьогодні на часі і становить наукову проблему для культурологів і не лише для них.

Мета цієї статті – дослідити еволюцію державної політики Канади у щодо захисту національної культури в її дозвіллєвому вимірі, що зумовлює розв'язання наступних завдань: проаналізувати безпековий складник дозвіллєвих практик; розглянути еволюцію ставлення держави до сфери дозвілля в Канаді; виявити закономірності змін у державній політиці Канади щодо сфери дозвілля та оглянути її сучасний стан.

Сфера дозвілля є предметом глибоких наукових розвідок представниками різних наукових галузей і в самій Канаді. Так, психологічні аспекти дозвілля розглядає Г. Сельє, який виділяє як провідні його рекреаційну та адаптаційну функції, надаючи перевагу останній. Саме дозвілля, за Г. Сельє, є сферою самовираження та розвитку творчого потенціалу людини. А в конвергенції дозвілля й роботи, сфер самодетермінації і детермінації учений вбачає можливості розв'язання гострого нині конфлікту між ними [13].

Безпосередньому вивченню структури й змісту дозвіллєвих практик у різних категорій населення присвячено праці канадських вчених В.Л. Ендрюса, П.Дж. Бретт-Макліна, В. Шевальє, Ф. Ле Манка, М. Сімоне, А.Дж. Паддефатта та ін.

Р.А. Стеббінс – президент канадської Асоціації соціології та антропології (1988-1989 рр.), президент Федерації соціальної науки Канади (1991-1992), віце-президент Канадської асоціації для досліджень дозвілля (1993-1996) і провідний науковий співробітник Всесвітньої Академії відпочинку (з 2010 р.), прогнозуючи можливість кризових явищ у сфері дозвілля внаслідок збільшення вільного часу і зменшення робочого в найближчому майбутньому, докладно аналізує структуру дозвілля, виділяючи дві основні його форми – серйозне та звичайне [25]. Серйозне дозвілля Р. Стеббінс визначає як "стійкі заняття любителя ((amateur, hobbyist) або учасника громадської (само) діяльності – волонтера, що захоплюють людину численними можливостями і властивою їм комплексністю". Несерйозне або звичайне дозвілля "пропонує зазвичай набагато менше можливостей, набагато більш просте за структурою і рідко коли передбачає досконаліть виконання" [14, 66]. На шляху трансформації дозвілля особистості у бік зростання її професіоналізму та вдосконалення навичок, тобто на шляху злиття дозвілля з продуктивною діяльністю, особистість проходить такі етапи: від дозвілля як хобі через дозвілля як аматорство до дозвілля як волонтерства.

Економічний вимір індустрії дозвілля в її найскладнішій формі волонтерської діяльності розглянуто в роботах Д. Росса [23], дослідження якого виявили серед іншого, що такий вид соціально значущого дозвілля, як волонтерство, приносить людині задоволення і дає максимальні можливості для самореалізації, а також створює окремий сектор просьюмеристської економіки (""prosumer" economics" – термін Е. Тоффлера), де цілковите злиття виробництва й дозвілля створює додаткову вартість у масштабах суспільства. З урахуванням неоплачуваної праці волонтерів такий некомерційний сектор здійснює вагомий внесок в економіку країни й виробляє 8,6% національного ВВП Канади [4, 118]. Частка ж неоплачуваної праці волонтерів у ВВП цієї країни, за даними О. Ісраелян, сягає майже 2%, а кількість організацій, чия волонтерська діяльність за економічною класифікацією належить до благодійних, становить близько 80 тисяч [5, 16]. Загалом сфера культурних індустрій Канади виявляє стійку позитивну динаміку розвитку й відзначається збільшенням кількості зайнятих у ній аж з 70-х рр. XX ст.: так, за десять років (з 1971 до 1981 рр.) кількість працівників у сфері культури зросла на 74%, у той час як цей середній показник по країні в цілому сягав 39% [26]. 2007 р. кількість зайнятих робочих місць у сфері культури становила 1,1 млн., частка виробленого ними у ВВП становила 3,8% [20]. Така динаміка спостерігається і у подальшому: лише за 2013 рік відбувся приріст кількості працюючих у сфері культури на понад 33 тис. осіб [6].

Слід у цьому контексті зазначити, що в канадській статистиці [24] ще у 80-х рр. минулого століття розроблено класифікацію, де дозвіллєву волонтерську діяльність згруповано за сімома типами: догляд за особами будь-якого віку, освіта (обслуговування та надання допомоги в рамках шкільної

системи і поза нею), соціальне забезпечення (охорона дитинства, сімейне консультування, корекція поведінки), дозвільні послуги (надаються спортивними і неспортивними асоціаціями), служба в релігійних організаціях, участь у громадських справах (захист інтересів, робота в професійних та інших організаціях) і в політичних акціях. Як зазначає вже згаданий Р. Стеббінс, визначальною особливістю волонтерської форми дозвілля є виникнення "групового соціального світу", формування стійкої локальної групи, яка тривалий час задовольняє істотні спільні інтереси і має специфічний спосіб життя. Цей спосіб життя формує локальну ідентичність яка може залишатися додатковою до культурної ідентичності в цілому, а може вступати з нею в конфлікт, сприяти чи заважати соціальній інтеграції.

У такій потенційній можливості конфлікту ідентифікацій криється небезпека соціальної деструкції, адже ідентичність формується через "усвідомлення і переживання особистістю належності до певної спільноти", що "забезпечено спільністю ціннісно-символічного простору цієї спільноти" [9, 199]. І саме тому захист національного культурного середовища від зовнішніх експансій, що можуть провокувати соціальну дезінтеграцію і перешкоджати підтримуванню суспільної злагоди й гармонії, був для Канади, що зазнавала такої експансії з боку великого й економічно потужного сусіда – США, визнаним пріоритетом у галузі культурної політики держави.

Що ситуація у взаєминах між Канадою й США в її гуманітарному і, вужче, культурному вимірі вельми нагадує відносини України й Росії, якими вони були до 2014 р., свідчить такий факт: згідно з результатами спільного американсько-канадського соціологічного дослідження, 2004 р. половина канадців вважали Америку своїм найближчим другом, тоді як канадців вважали своїми друзями лише 20% американців. Водночас близько двох третин громадян США висловлювали переконаність у тому, що канадці нічим від них не відрізняються [18, 2], тоді як переважна більшість канадців мали чітку власну національну ідентифікацію.

Однією з найбільших небезпек для канадської культури тривалий час була експансія американської мас-культури, що у перспективі могла похитнути самоідентифікацію канадців. У 70-80-х років XX ст. купівля прав на трансляцію вже готового американського телевізійного продукту була економічно вигіднішою, ніж створення власного національного (у середині 1970-х рр. телевізійні рейтинги показували, що більшість канадців віддавали перевагу американським шоу на шкоду канадській телепродукції – у рейтингу телепрограм дві найпопулярніші канадські посіли лише 17-те та 18-те місця [22, 30]).

Ще гіршою була ситуація у сфері забезпечення дозвіллєвих потреб у галузі продукування друкованої продукції – книжок та журналів. У 80-ті рр. XX ст. на книжковому ринку домінували видавництва інших країн, не лише США, які, звісно, домінували, а й Великої Британії та Франції. Собівартість національної книжки значно перевищувала закордонну, дистриб'юторська мережа також опинилася в руках іноземних компаній. "У 1985 році частка, що припадала на іноземних видавців і книго розповсюджувачів, досягла майже 60 відсотків доходів від продажу книжок на канадському ринку" [2, 3].

Державна політика Канади щодо захисту національного культурного простору, що посилювалася з 70-х рр. XX ст., здійснювалась у двох основних напрямах: "протекціоністському", спрямованому на заохочення створення канадського культурного продукту та підтримку національних культурних індустрій, та власне "культурницькому", завданням якого було створення сприятливих умов для їх розповсюдження – донесення канадського контенту до споживача культурних послуг.

Протекціоністський напрям у сфері книговидання результувався у прийнятті федеральної програми розвитку книговидавничої сфери, а 2001 року – й національної програми "Завтра розпочинається сьогодні", в якій видавничу галузь було визнано пріоритетною. З 1998 року почала діяти "Програма надання позик для канадських книговидавців і розповсюджувачів книжок", в якій поєдналися обидва напрями – крім преференцій книговидавцям у виробленні культурного продукту, було задіяно й механізми непрямої допомоги у вигляді пільгових поштових тарифів на перевезення та розповсюдження друкованої продукції канадських видавців, сфери оподаткування. Унаслідок здійснених протекціоністських заходів на початок 2000-х рр. закордонна англо- й франкомовна книжка була істотно потіснена з ринку країни, а канадські книговидавці зайняли понад 95% книжкового ринку.

На другому напрямі, пов'язаному з певним законодавчим примусом до надання преференцій національному культурному продукту, було запроваджено механізм квотування – встановлення обов'язкових норм присутності канадського контенту на радіо, телебаченні й інших видах культурних індустрій. Уперше норма щодо "канадського контенту" для канадського телебачення на рівні 45 % була визначена ще в Законі про мовлення 1958 р. 1971 р. новою системою правил щодо "канадського контенту" запроваджено якісні та кількісні параметри вимірювання національного культурного продукту – так звана система MAPL (абревіатура складена від перших літер показників: M – music, A – artist, P –performance, L – lyrics), згідно з якою вимірюванню підлягає наявність канадського походження музики, її виконавців, місця виступів та канадського тексту (лірики). Відтак у 1980-х рр. відсоток музики канадського походження, що мала бути присутньою в ефірі, для радіостанцій збільшився до 30 % (з 1971 р. він становив 25 %), з 1999 р. для нововиниклих радіостанцій, що отримували ліцензії на мовлення, його підвищено до 35 % [21, 12]. Етнічні радіостанції мають забезпечувати трансляцію не менше 7% канадських музичних передач, які виходять в ефір щотижня.

Для телебачення навіть у 1970-х рр. ця ж норма становила 60%, при цьому 50% – у прайм-тайм (з 18.00 до опівночі). З 2011 р. для приватних телеканалів норми було дещо знижено – до 55% щорічного національного контенту, однак для державного телемовника Сі-Бі-Сі вони залишилися без змін – 60% [17]. В основу критеріїв визначення національного походження культурного продукту, що демонструється на телебаченні, покладено ознаку громадянства його виробників: канадцями мають

бути режисер телепрограми і основний склад творчої групи. Крім того, 75 % вартості наданих послуг і витрат на підготовчому та заключному етапах мають надходити фізичним або юридичним особам, зареєстрованим у Канаді (резидентам). Канадська держава підтримує й кінопродукцію "канадського змісту" та стимулює її податковими пільгами. Унаслідок цього обсяг національної кінопродукції, попри потужну конкуренцію з боку південного сусіда, за останні 10 років зріс у два рази.

Однією з форм захисту та підтримки культури в цілому й культурних індустрій у сфері дозвілля, зокрема, є формування спеціальних фондів. З метою забезпечення фінансування національних виробників у галузі книжкового та журнального видавництва, звукозапису, випуску кіно- і відеопродукції та мультимедіа було засновано Фонд розвитку індустрій культури – ще 1990 р. 1995 р. задля сприяння виробництву і трансляції канадських телевізійних програм засновано Фонд кабельної продукції [19]. У 1996 р. уряд держави ініціював створення Канадського Фонду телевізійного та кабельного виробництва (який пізніше змінив назву на Канадський фонд телебачення), у 1998 р. – Канадського нового фонду медіа, метою якого було стимулювання розвитку інтерактивного цифрового контенту. 2010 р. з метою ефективнішої підтримки виробників телевізійного та цифрового медіа-контентів Канадський фонд телебачення та Канадський новий фонд медіа об'єднано в Канадський фонд медіа [20], якому з 2011 р. на постійній основі надається фінансова підтримка з боку з боку федерального уряду Канади. Уряд також підтримує Національне правління фільму Канади (National Film Broad of Canada) та його засоби обслуговування виробництва.

У боротьбі з експансією культурних індустрій – книговидавництва, теле- й радіопрограм, кінопродукції тощо виробництва Сполучених Штатів Америки, а також Великої Британії й Франції, Канада спромоглася захистити свій культурний простір, а "завдяки продуманій політиці у видавничій сфері зуміла створити захищений і водночас один із найвідкритіших національних книжкових ринків, перетворити видавничу галузь на провідну в структурі економіки Канади" [2, 2.]. Не меншими на сьогодні є успіхи і в захисті інших культурних індустрій.

З посиленням глобалізаційних процесів і поширенням інновацій у сфері інформаційних технологій до згаданих вище напрямів додалися заходи зі стимулювання сучасних інновацій у системі масової комунікації [1, 300-303]. З середини 1990-х рр. і по сьогодні велику увагу приділено державному регулюванню цього сегменту культурних індустрій. Наразі втілюється в життя ідея створення Канадської інформаційної магістралі, завданнями якої є сприяння інноваціям, інвестиціям та розвитку нових послуг у сфері дозвілля, створення нових робочих місць, реалізація економічних і соціальних переваг для громадян Канади, що уможливить їхню активну участь у створенні та функціонуванні інформаційного суспільства, тощо.

Підсумовуючи, слід зазначити, що культурна політика Канади в дозвіллєвій сфері є складним комплексом законодавчих, фінансових і організаційних заходів, здійснюваних для підтримки створення і поширення канадського культурного продукту, заохочення виробника й споживача культурних послуг і дозвіллєвих практик до функціонування канадських культурних індустрій з національним контентом. Такий досвід, що довів свою ефективність, є вкрай значущим для України.

Література

1. Бессонова М.М. Політика підтримки власного культурного продукту: канадський контент та досвід для України / М.М. Бессонова // Наукові праці історичного факультету ЗНУ. – Вип. XXXI. – Запоріжжя: ЗНУ, 2011. – С. 299-304.

2. Бондар Ю.В. Підтримка книговидання – умова формування національного інформаційного простору // Віче. – 2008. – № 12. – С. 2-4.

3. Закон України "Про національний культурний продукт" Проект доповнений і виправлений, станом на 10.05.08. // Українська правда. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://blogs.pravda.com.ua/ authors/473c34a92fee4/487755f274987/.

4. Исраелян Е.В. Диалог государства и общественности: опыт Канады. – Москва: Институт США и Канады РАН, 2006. – 145 с.

5. Исраелян Е.В. Особенности модели некоммерческого сектора Канады // Международная конференция "Некоммерческий сектор: экономика, право и управление", ГУ-ВШЭ, 24-25 мая, 2007. – 138 с.

6. Канада: количество занятых выросло рамного больше прогнозов экспертов // TeleTrade. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.teletrade.ru/analytics/news/3312457.

7. Кузьмук О.С. Державна підтримка культурних індустрій: досвід Канади / Олексій Кузьмук // Стратегічні пріоритети. – № 4 (9). – 2008. – С. 70-76.

8. Метельова Т.О. Інформаційна безпека України в контексті європейських здобутків: досвід минулого і поточні завдання // Модернізація і безпека розвитку в умовах глобалізації: зб. наук. праць / За заг. ред. д.політ.н., проф. Зернецької О.В. / Метельова Т.О. – К.: ДУ "Інститут всесвітньої історії НАН України", 2016. –С. 101–114.

9. Метельова Т.О. Національна ідентифікація в українському та європейському вимірах // Україна в Європі: контекст міжнародних відносин /за редакцією д. і. н., проф. АІ Кудряченка / Метельова Т.О. – К.: Фенікс, 2011. – С. 118–129.

10. Осташ Н. Асиметрія канадсько-американських відносин у гуманітарній сфері / Н. Осташ // Гілея. Історичні науки. Філософські науки. Політичні науки : Наук. вісник: зб. наук. праць. Вип. 37 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Українська АН ; [голов. ред. В. М. Вашкевич]. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. – С. 524-531.

11. Петрова І.В. Організація культурно-дозвіллєвої діяльності клубів у країнах Західної Європи та США : дис. … канд. пед. наук : 13.00.06 / Петрова Ірина Владиславівна. – К., 2000. – 197 с.

12. Петрова І.В. Сутність та особливості становлення індустрії дозвілля / І.В.Петрова // Культура і сучасність. – К.: Міленіум.–2009. –№ 2.–С.87–92.

13. Селье Г. Работа и досуг [Електронний ресурс] / Ганс Селье // Стресс без дистресса. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.psichology.vuzlib.net/ book_o141_ page_9.html.

14. Стеббинс Р.А. Свободное время: к оптимальному стилю досуга: (Взгляд из Канады) // Социс. – М., 2000. – № 7. – С. 64-72.

15. Тоффлер Э. Третья волна : [пер. с англ.] / Э. Тоффлер. – М. : ООО "Фирма Изд-во АСТ", 1999. – 784 с.

16. Тоффлер Э. Революционное багатство / Элвин Тоффлер, Хейди Тоффлер. – М. : АСТ : АСТ МОСКВА, 2008. – 569 с.

17. Broadcasting Regulatory Policy CRTC 2011-288. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.crtc.gc.ca/eng/archive/2011/2011-288.htm.

18. Canada – U.S. Relation: Report. – Montreal, QC: Lager Marketing, 2003. – 10 p.

19. CMF History. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.cmf-fmc.ca/about-cmf/overview/cmf-history/.

20. Federal Government Policy on Arts and Culture (Background Paper), 2013. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.lop.parl.gc.ca/Content/LOP/ResearchPublications/2008-41-e.pdf

21. LeBlanc L. New Canadian Acts wait out Q4 congestion / Larry LeBlanc // Billboard Magazine – 2005. – Vol. 117. – No 33. – August 13. – 12 p.

22. Popularity of U.S. TV Fare Nettles Canada Nationalists // Sarasota Herald Tribune [Електронний ресурс] – 1975. – December 1. – P. 30. – Режим доступу: http://news.google.com/newspapers?nid=1755&dat=19751201&id=gAEkAAAAIBAJ&sjid=KmcEAAAAIBAJ&pg=5042,316500.

23. Ross D.P. Economic Dimensions of Volunteer Work in Canada, completed under contract for the Department of the Secretary of State, Ottawa, January 1990.

24. Statistics Canada. An Overview of Volunteer Workers in Canada. Cat. no. 71-530. Ottawa, ON: Minister of Supply and Services, Government of Canada, 1980.

25. Stebbins R.A. Amateurs, Professionals and Serious Leisure. Montreal, QC and Kingston, ON: McGillQueen's University Press, 1992.

26. The arts and Canada's cultural policy, 1999. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.lop.parl.gc.ca/content/lop/researchpublications/933-e.htm.

References

1. Bessonova, N.N. (2011). Policy support its cultural product: Canadian content and experience for Ukraine. Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu ZNU, XXXI, 299-304 [in Ukrainian].

2. Bondar ,Y. (2008). Support for book publishing – the condition of the formation of the national information space. Viche, 12, 2-4 [in Ukrainian].

3. The Law of Ukraine "On national cultural product" project supplemented and amended (2008). Ukrainska pravda. Retrieved from http://blogs.pravda.com.ua/authors/473c34a92fee4/487755f274987/ [in Ukrainian].

4. Israelyan, E.V. (2006). Dialogue between the state and the public: the Canadian experience. Moskva: Institut SShA i Kanady RAN [in Russian].

5. Israelyan, E.V. (2007 Features of the model of the non-profit sector of Canada. International Conference "Non-profit Sector: Economics, Law and Governance", SU-HSE, May 24-25, 2007) [in Russian].

6. Canada: the number of employees has increased in the frame more predictions of experts. TeleTrade. Retrieved from http://www.teletrade.ru/analytics/news/3312457 [in Russian].

7. Kuzmuk, A.S. (2008). State support cultural industries: the Canadian experience. Stratehichni priorytety, 4(49), 70-76 [in Ukrainian].

8. Metel'ova T.O. (2016 Information security of Ukraine in the context of European achievements, experience and current job. Modernization and security development in the context of globalization: Coll. Science. Papers), pp.101-114, K.: DU "Instytut vsesvitnoi istorii NAN Ukrainy"[in Ukrainian].

9. Metel'ova T.O.(2011 National identification in Ukrainian and European dimensions. Ukraine in Europe: the context of international relations). pp.118-129 K.: DU "Instytut vsesvitnoi istorii NAN Ukrainy" [in Ukrainian].

10. Ostash, N. (2010) Asymmetry Canada-US relations in the humanitarian sphere. Hileia. Istorychni nauky. Filosofski nauky. Politychni nauky, 37, 524-531 [in Ukrainian].

11. Petrova, I.V. (2000). Organization of cultural and leisure activity clubs in Western Europe and the US. Extended abstract of candidate's thesis. K. [in Ukrainian].

12. Petrova, I.V. (2009). The essence and peculiarities of the leisure industry. Kultura i suchasnist, 2, 87-92 [in Ukrainian].

13. Selje, G. Work and leisure. Stress bez distressa. Retrieved from http://www.psichology.vuzlib.net/book_o141_ page_9.html [in Russian].

14. Stebbins, R.A. (2000). Free time: to the optimal leisure style: (A look from Canada). Socis, 7, 64-72 [in Russian].

15. Toffler, E. (1999). The Third Wave. M.: OOO "Firma Izd-vo AST" [in Russian].

16. Toffler, E. (2008). Revolutionary Baganism. M. : ACT : ACT MOSKVA [in Russian].

17. Broadcasting Regulatory Policy CRTC 2011-288. Retrieved from http://www.crtc.gc.ca/eng/archive/2011/2011-288.htm. [in English].

18. Canada – U.S. Relation: Report (2003). Montreal, QC: Lager Marketing [in English].

19. CMF History. Retrieved from http://www.cmf-fmc.ca/about-cmf/overview/cmf-history/ [in English].

20. Federal Government Policy on Arts and Culture (Background Paper) (2013). Retrieved from http://www.lop.parl.gc.ca/Content/LOP/ResearchPublications/2008-41-e.pdf [in English].

21. LeBlanc, L. (2005). New Canadian Acts wait out Q4 congestion. Billboard Magazine, 117 (33), 1-12 [in English].

22. Popularity of U.S. TV Fare Nettles Canada Nationalists (1975). Sarasota Herald Tribune. Retrieved from http://news.google.com/newspapers?nid=1755&dat=19751201&id=gAEkAAAAIBAJ&sjid=KmcEAAAAIBAJ&pg=5042,316500 [in English].

23. Ross, D.P. (1990). Economic Dimensions of Volunteer Work in Canada, completed under contract for the Department of the Secretary of State. Ottawa [in English].

24. Statistics Canada. An Overview of Volunteer Workers in Canada (1980). ON: Minister of Supply and Services, Government of Canada, 71-530 [in English].

25. Stebbins, R.A. (1992). Amateurs, Professionals and Serious Leisure. Montreal, QC and Kingston. ON: McGillQueen's University Press [in English].

26. The arts and Canada's cultural policy (1999). Retrieved from http://www.lop.parl.gc.ca/content/lop/researchpublications/933-e.htm [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.04.2017 р.

УДК 304.4:327.8(477)"312"

Монько Тетяна Савівна
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
elena1.turchenko@gmail.com

МІЖНАРОДНІ ВІДНОСИНИ ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Мета роботи. Дослідження присвячене визначенню ролі й сучасного стану культурної політики як вагомої складової міжнародних відносин України на сучасному етапі. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, порівняльного та історичного методів, що дає змогу проаналізувати та визначити роль культурної політики для формування іміджу держави на міжнародному рівні. **Наукова новизна.** Явище культурної дипломатії розглянуте як механізм і складова культурної політики, необхідної для реалізації питань, що постали перед сучасною Україною. **Висновки.** Формування дійової державної стратегії у галузі культурної політики сприятиме зростанню іміджу України як держави із визначними надбаннями культури, а також культурному співробітництву, як наслідок – більш високому рівню міжнародних відносин.

Ключові слова: міжнародні відносини, культурна політика, міжнародний імідж, міжнародні культурні зв'язки, стратегії, культурна дипломатія, "м'яка сила".

Монько Татьяна Саввична, *кандидат педагогических наук, доцент, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Международные отношения как составляющая культурной политики Украины на современном этапе

Цель работы. Исследование посвящено определению роли и современного состояния культурной политики как весомой составляющей международных отношений Украины на современном этапе. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, сравнительного и исторического методов, что позволяет проанализировать и определить значение культурной политики для формирования имиджа государства на международном уровне. **Научная новизна** работы заключается в том, что явление культурной дипломатии рассмотрено как механизм и составляющая культурной политики, необходимой для реализации вопросов, стоящих перед современной Украиной. **Выводы**. Формирование действенной государственной стратегии в области культурной политики будет способствовать росту имиджа Украины как государства с выдающимися достояниями культуры, культурному сотрудничеству, как следствие – более высокому уровню международных отношений.

Ключевые слова: международные отношения, культурная политика, международный имидж, международные культурные связи, стратегии, культурная дипломатия, "мягкая сила".

Monko Tatiana, *Ph.D., Associate Professor, National Academy of Culture and Arts*

International relations as a part of cultural policy of Ukraine at the present stage

The purpose of the article. International relations often are widely perceived as purely political phenomenon. However, more extensive and complex mechanisms, regulating the process of international relations between states are hidden behind it. In modern Ukraine cultural policy and cultural diplomacy are not appreciated completely as part of this process. The research is devoted to defining the role and current state of cultural policy as an important component of international relations of Ukraine at the present stage. The research **methodology** combines analytical, comparative and historical methods, allowing to analyze and define the role of cultural policy for the formation of the country's image in the world. **Scientific novelty** of the research is that the phenomenon of cultural diplomacy is considered as the mechanism, and the part of cultural policies required to face the current issues in Ukraine. However, until now the significance of this phenomenon, and the opportunity to create via it a positive image of the state is not fully used. **Conclusions**. Development of an effective state strategy in the field of cultural policy will improve the image of Ukraine as a country with outstanding cultural achievements, will promote cultural cooperation and, consequently, a higher level of international relations.

Keywords: international relations, culture, cultural policy, international image, international cultural relations, strategies, cultural diplomacy, "soft power".

Актуальність теми дослідження. Міжнародні відносини як система міждержавних взаємодій між суб'єктами – складний і комплексний процес. Вагомим фактором формування авторитету держави на міжнародній арені є культура. Саме вона формує імідж країни серед світової спільноти.

Більшість наявних джерел містять теорію та історію культурної політики та культурної дипломатії, а міжнародні відносини представляються здебільшого під кутом аналізу політичних процесів. Тому дослідження проблем формування іміджу країни шляхом активної культурної дипломатії є вкрай важливим з погляду основних державних завдань – формування та захисту національної культури.

Мета дослідження – проаналізувати рівень використання українського культурного потенціалу для успішної реалізації завдань міжнародної політики, а також з'ясувати основні чинники, що впливають на рівень присутності української культури у світі, визначити шляхи, необхідні для збільшення присутності української культури у світовому культурному просторі.

Виклад основного матеріалу. Міжнародну політику складно уявити без такої вагомої складової, як культура. Вона завжди відігравала і продовжить відігравати провідну роль в цьому процесі. Також неможливо представити міждержавний діалог без участі культурної дипломатії. Термін "культурна дипломатія" – не новий. Дослідники доводять, що він з'явився в науковому обігу в 1930-х роках [2]. Сучасні дослідники розглядають культурну дипломатію в руслі просування інтересів держави на міжнародному рівні засобами культури та мистецтва. Так, Є.Астахов зазначає: "Міжцивілізаційний діалог не може обійтися без культурної дипломатії. Саме дипломатії, а не силового експорту політичних, ідеологічних та релігійних постулатів" [1].

© Монько Т. С., 2017

Британець М.Леонард у дослідженні "Дипломатія іншими засобами" визначив основні напрями публічної дипломатії в XXI столітті, що безпосередньо залежать від культурної політики, а саме: підвищення рівня поінформованості про країну; формування позитивних уявлень про країну, її надбання, ідеї, розуміння поглядів; заохочення відвідування країни з метою туризму, навчання, промоція її товарів за кордоном; заохочення в'їзду людей в країну з метою туризму чи навчання, просування за кордоном товарів; залучення іноземних інвестицій та політичних союзників [11, 48-56].

Оскільки загальновизнаним є той факт, що саме через культуру нація відкриває всьому світу свою ідентичність, презентує свою спадщину, то можна стверджувати що культурна дипломатія є вагомим інструментом культурної політики, і в свою чергу, міжнародних відносин держави.

Щодо визначення "культурна політика", то одне з перших було дане на круглому столі ЮНЕСКО в 1967 році в Монако. У доповіді "Політика в галузі культури – попередні міркування" під політикою в галузі культури було вирішено розуміти "комплекс операційних принципів, адміністративних і фінансових видів діяльності і процедур, які забезпечують основу дій держави в галузі культури". У цьому контексті реалізація політики в сфері культури це "вся сума свідомих і обдуманих дій (або відсутність дій) в суспільстві, спрямованих на досягнення певних культурних цілей, за допомогою оптимального використання всіх фізичних і духовних ресурсів, якими володіє суспільство в даний час" [10, 5]. Це визначення стало провідним для багатьох країн у формуванні їх культурної політики на національному рівні.

В Україні було здійснено не одне дослідження із згаданої тематики. Одне з найбільш ґрунтовних "Популяризація, промоція, реклама художніх творів і культурних благ: світовий досвід та українська практика" здійснено робочою групою у 2013 році. Значну увагу і розгорнутий аналіз, реалізований на високому науковому рівні, представлено в цьому дослідженні. Окрім теоретичних питань, розглядався прикладний аспект, основні проблеми та напрями їх подолання в українській культурі. Висновки, які зроблені групою дослідників, вичерпні, однак практичного впровадження вони не знайшли. "В Радянській Україні культура була ідеологічно залежна, але в сучасному українському суспільстві перевагу отримує концепція "самоцінності культури" як сукупності накопиченого суспільного багатства, культурної спадщини і творчих досягнень, як стратегічний пріоритет сучасної економіки, як діючий агент соціального розвитку. За ринкових умов відбувається суттєве зміщення акцентів. Мистецькі товари й культурні блага набувають суто функціонального значення і перетворюються на товар, який може і повинен приносити прибуток.

Хронічним недоліком розвитку української культури протягом багатьох десятиліть, як до здобуття незалежності, так і в незалежній державі, залишалася надто незначна присутність української культури та обізнаність про неї за межами України. Тому для забезпечення кращих умов розвитку української культури у світовому контексті необхідно з'ясувати реальний стан її присутності у світовому культурному просторі, визначити причини недостатності цієї присутності, а також можливі шляхи та засоби виправлення такого становища. Одним із таких шляхів є активна промоція українського культурного продукту. Термін "промоція" (від англомовного sales promotion) як складник маркетингу переважно вживається в значенні просування продажу товару, стимулюванні його збуту" [8, 7-16].

На думку дослідників, а саме Ф.Кольбера, доцільно виділити такі ключові цілі просування: інформаційну, що зводиться до надання необхідної для споживача інформації про певний продукт (час і місце заходу, вартість квитків, форма оплати тощо); переконуючу, що полягає у спонуканні споживача придбати продукт шляхом пропонування додаткових мотивацій (якості вистави, участі прославлених зірок, унікальності програми, доступності, соціальному престижі чи громадському визнанні, збагаченні досвіду); просвітницьку, що полягає у забезпеченні споживачів засобами та системою кодів, необхідних для оцінки особливостей продукту. Ця діяльність допомагає розширити клієнтуру для окремої галузі, оскільки споживачі стають краще поінформовані, а отже й готовими до споживання продукту [5,156].

Одним з найбільш ефективним засобом формування уявлення про державу на міжнародній арені засобами культури – є демонстрація мистецтва. Відомо, що в СРСР влада приділяла чималу увагу мистецтву, зокрема образотворчому, виділяючи на його підтримку великі кошти. Підтримуючи мистецтво, держава, перш за все, переслідувала ідеологічні принципи. Поряд із мережею державних мистецьких закладів та установ, підвалини культурно-мистецької системи радянських часів утворювали творчі спілки – фінансовані державою організації професійних митців.

Основною формою підтримки образотворчого мистецтва в радянські часи було держзамовлення. Працюючи за державним замовленням, художники створювали "ідеологічно вивірені" твори.

Спілка художників забезпечувала ще одну важливу для художників потребу – організовувала виставки: всесоюзні, республіканські, колективні, персональні, а зрідка – навіть участь вітчизняних митців (ясна річ, обраних) у якихось закордонних мистецьких акціях. Власне, виставки, від всесоюзних до персональних, і були основними методами популяризації образотворчого мистецтва в СРСР.

Аналізуючи сучасну ситуацію митців і мистецтва, треба визнати, що, попри зміни в економічному, політичному та соціальному становищі держави за останні роки, форми і методи підтримки художньої творчості залишились загалом ті самі. Обсяги коштів на ці цілі істотно зменшилися порівняно з часами "застою", та все ж Мінкультури щороку витрачає сотні тисяч гривень на закупівлю творів живопису, графіки та скульптури, авторами яких є сучасні українські митці (у 2013 році, наприклад, відібрано для закупівлі 55 творів на загальну суму 560 тис. грн.) [8,137-139]. Таке становище контрастує зі світовою практикою. Європейські країни давно залучили образотворче мистецтво, як чинник гуманітарного розвитку, формування позитивного іміджу, привабливості для туристів та інвесторів.

В Україні ще не сформувалась стійка традиція участі бізнес-структур у промоції сучасного мистецтва. Також представлено аналіз діяльності благодійних фондів та створених приватною ініціативою мистецьких центрів, як колишній Центр сучасного мистецтва Дж. Сороса або Фонд Віктора Пінчука і його "Пінчук Арт Центр". "Пінчук Арт Центр" позиціонується як найпотужніший центр у популяризації та промоції сучасного мистецтва в Україні. Різнопланова діяльність є прикладом реалізації послідовної інституціональної стратегії. Покладаючи в основу своєї діяльності освіту, "Пінчук Арт Центр" в останні роки розпочав широку Освіт-

ню програму, спрямовану на взаємодію з аудиторією на кількох рівнях. Саме недержавні галереї, творчі об'єднання та арт-центри здійснюють понад 90% усіх мистецьких виставок, проектів, акцій та інших культурологічних заходів, що відбуваються в Україні [8,145]. Останнім часом "Пінчук Арт Центр" активно залучає до професійної діяльності студентів профільних українських вищих навчальних закладів.

Попри двадцять років існування незалежної української держави можна констатувати, що представлення мистецьких творів залишається справою переважно самих митців. А в свою чергу це засвідчує відсутність чіткої стратегії в культурній політиці на національному рівні та нерозуміння значення мистецтва для формування позитивного іміджу України в світі.

Формування та реалізація культурної політики на національному та на міжнародному рівні покладено на Міністерство культури України. Міжнародна культурна співпраця є одним із найважливіших напрямків роботи Міністерства культури України. Міжнародне культурно-мистецьке співробітництво України спрямоване на посилення інтеграції української культури до світового культурно-мистецького простору.

Міністерство культури України є головним органом у системі центральних органів виконавчої влади, що забезпечує формування та реалізує державну політику у сферах культури та мистецтв.

Важливим напрямком роботи Міністерства культури України є розроблення, укладання та виконання положень двосторонніх договорів у сфері культури. Такі міжнародні договори сприяють розвитку та зміцненню дружніх відносин, поглибленню співпраці в галузі культури і мистецтва з відповідними країнами, допомагають активізувати культурний діалог, створюють підґрунтя для обміну досвідом у сфері культури, а також сприяють створенню позитивного іміджу України у світі. На даному етапі існує договірна база культурного співробітництва з 50 державами (близько 80 чинних двосторонніх договорів) [7].

У сфері міжнародного культурного співробітництва Міністерство культури України зосереджує увагу на розвитку таких напрямів: поглиблення співробітництва з Радою Європи та інституціями Євросоюзу; подальший розвиток та зміцнення культурних відносин з країнами світової спільноти.

Однією з важливих функцій Міністерства культури є забезпечення представництва України в роботі двосторонніх міждержавних, міжурядових, міжвідомчих комісій, комітетів та робочих груп, що сприяє поглибленню взаєморозуміння та зміцненню дружніх відносин між Україною та іноземними державами, дає можливість розширити та поглибити співробітництво з країнами світу у різних галузях, зокрема і в культурно-гуманітарній. Ці акції сприяють активній інтеграції української культури до світових культурних процесів, знайомлять українців із надбаннями світової культури [9].

Міжнародну діяльність Міністерства культури України з впевненістю можна назвати найактивнішою за останні роки у просуванні до Європейського Співтовариства через програми та проекти Ради Європи та співпрацю з міжнародними організаціями.

Одне з найважливіших питань міжнародного культурного співробітництва – це максимальне залучення української сторони до культурного життя на європейському просторі. Однак, якщо ще у 2012 році Україна реалізовувала більше ніж 14 міжнародних проектів, останні роки, із об'єктивних причин, ця кількість скоротилась [6, 77].

Україна є цікавою для Європи, з огляду на багатство національної культури – як традиційної так і сучасної. Говорити про інтеграцію України до європейського простору неможливо без врахування важливості культурного співробітництва й культурних обмінів, а головне – збереження власної культурної ідентичності. З огляду на це головним завданням для органів влади має стати формування адекватної культурної політики на рівні стратегічного документу із чітко передбаченим механізмом реалізації поставлених завдань. При цьому важливо враховувати й особливості культурної політики Європейського Союзу як потенційного українського політичного і економічного партнера, і власне, українські інтереси, які полягають у створенні умов для формування єдиного національного культурного простору як підґрунтя консолідації суспільства.

Напрями представлення української культури в Європі і світі були проаналізовані і сформовані із урахуванням національних умов у працях Національного інституту стратегічних досліджень. "Загалом представлення української культури в світі, зокрема у Європі можливе на кількох рівнях: створення відповідних інформаційно-культурних установ у європейських містах; підтримка державою окремих спільних культурно-мистецьких проектів, ініційованих громадським сектором; підтримка програм і проектів Європейської Комісії та Ради Європи. Центри української культури діють у місцях, концентрованого проживання українців. Відповідно серед їх програм переважають просвітницькі, фольклорні, на історичну тематику. Модернізуючи існуючі центри, потрібно зважати на те, що первісно їхнім призначенням було задоволення потреб діаспори, а не представлення інтересів української культури за кордоном" [4,17].

Реалізація цих положень неможлива без розробки довгострокової, а головне дієвої стратегії культурної політики, де б однією із основних позицій стали міжнародні відносини в галузі культури. Однак затверджена "Довгострокова стратегія розвитку української культури" [3] мала довгі обговорення і містить загальні дефініції без запропонованого механізму їх реалізації. В результаті зазначений документ лишився лише декларативним. Тому на сучасному етапі розвитку суспільства – значення культури як чинника толерантності, взаємообмінів, промоції мистецтва безсумнівно має панівне значення. Особливо це значуще в контексті міжнародних відносин.

Зараз Україна стикається не тільки із внутрішніми кризовими явищами, а й глобальними загрозами. Кількість актуальних проблем засвідчує необхідність об'єднання для їх подолання на рівні міжнародних відносин. Взаєморозуміння, вивчення, популяризація культур – має стати пріоритетом культурної політики та консолідуючим фактором міжнародних відносин. Тому аналіз значення культурної політики на рівні міжнародних відносин, систематизація і узагальнення існуючих даних в галузі міжнародного культурного співробітництва – має безсумнівно практичне значення.

Відтак, останнім часом посилюється значення культурної дипломатії. Питання культури займають все більш помітне місце в діяльності міжнародних і національних організацій. Стає очевиднішим потенціал культури як інструмент формування цивілізованих взаємовідносин між державами.

Національна культура є одним із інструментів формування іміджу держави та засобом її інтеграції у світовий культурний простір. Останні роки характеризуються труднощами соціально-економічного та політичного характеру, зміною векторів зовнішніх культурних відносин, тому необхідна адекватна реакція держави і зростання громадської активності в галузі міжнародного культурного співробітництва. Збільшення кількості культурних проектів, програм, днів української культури за кордоном, друкованих і електронних видань, телепередач виправдають себе як засіб підвищення інтересу закордонної громадськості до української культури. Посилюється роль прямих зв'язків між установами культури та закладами освіти.

Повною мірою неоціненим елементом є активна участь в культурних обмінах бізнес сектору. Його представники розвивають багатопланові контакти із зарубіжними партнерами, включаючи реалізацію масштабних проектів. Однак у даний період Україна значно програє на тлі активних дій зарубіжних партнерів. Провідні світові держави розглядають даний аспект, в якості одного із рушійних стратегічних напрямків зовнішньої політики. Під розвиток культури підводиться концептуальна і стратегічна основи. Тому до міжнародної культурної політики часто застосовується термін "м'яка сила".

Провідні зарубіжні держави виділяють значні кошти і залучають найкращих фахівців до реалізації масштабних культурних проектів і для збільшення своєї присутності в світі. Водночас зовнішня культурна політика України поки не має єдиної дієвої стратегії, яка дозволила б сконцентрувати зусилля всіх учасників культурного сектору для реалізації єдиної мети. Державні, бізнес та неурядові організації і навчальні заклади, окремі митці і діячі розрізнені, однак, мають об'єднати свої зусилля та налагодити взаємодію. Це має стати складовою нової міжнародної культурної політики України. Удосконалена, дієва стратегія в галузі культури стане орієнтиром для ефективної реалізації завдань, що ставить перед нами сьогодення.

Зовнішня культурна політика з урахуванням ролі культури дасть змогу надати додаткову динаміку двостороннім відносинам із зарубіжними країнами на даному напрямку та ліквідувати неузгодженість на національному рівні, збільшити туристичну привабливість держави та активізувати реалізацію Україною своїх інтересів на міжнародному рівні.

Література

1. Астахов Е. М. Мировая практика культурной дипломатии / Е.М.Астахов // Диалог культур и партнерство цивилизаций: VIII Международные Лихачевские научные чтения, 22–23 мая 2008 г.— СПб.: Изд-во СПбгуп, 2008. сайт МГИМО [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mgimo.ru/files/34255/34255.pdf.
2. Банщикова Н.В. Внешняя культурная политика и дипломатия: концептуализация различий /Н.В.Банщикова// [Электронный ресурс] //Сборник работ 70-й научной конференции студентов и аспирантов Белорусского государственного университета, 15-18 мая 2013 г., Минск : [в 3 ч.]. – Минск, 2013. -Ч. 3. – С. 121-122. – Електронна бібліотека БГУ. – Режим доступу: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/96934/1/121-122.pdf.
3. Довгострокова стратегія розвитку української культури [Электронний ресурс]. – Режим доступу: http://195.78.68.75/mcu/control/uk/publish/article?art_id=244995613&cat_id=244961323.
4. Здіорук С. І. Культурна політика України: національна модель у європейському контексті : аналіт. доп. / С. І. Здіорук, О. М. Литвиненко, О. П. Розумна; за ред. С. І. Здіорука; Нац. ін-т стратег. дослідж. – К. : НІСД, 2012. – 57 с.
5. Кольбер Ф. Маркетинг у сфері культури та мистецтв / Ф.Кольбер, Ж.Нантель, С.Білодо, Дж.Д.Річ: пер. з англ. Я. Яринича. – Львів : Кальварія, 2004. – 240 с.
6. Реалізація державної політики у галузі культури : пріоритети, здобутки, перспективи. Охорона культурної спадщини : аналітичний звіт МКТУ за 2012 р. / М-во культури і туризму України. – К. : МКТУ, 2013. – 81 с.
7. Перелік міжнародних договорів, чинних станом на грудень 2014 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу http://mincult.kmu.gov.ua/mincult_old/uk/publish/article/380037.
8. Популяризація, промоція, реклама художніх творів і культурних благ: світовий досвід та українська практика: Звіт про науково-дослідну роботу за 2013 р. / М-во культури і туризму України; Український центр культурних досліджень. – К. : МКТУ,УЦКД , 2013. – 199 с.
9. Про затвердження Положення про Міністерство культури України : за станом на 3 вересня 2014 р. [Електронний ресурс] / Кабінет Міністрів України; Постанова. – Режим доступу http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/495-2014-%D0%BF.
10. Cultural policy: preliminary study. Paris. – 1969. P. 5.0 UNESCO 1969/ – printed in france shc,69/xix. 1 a/a
11. Leonard M. Diplomacy by other means / M. Leonard // Foreign policy. – september/october, 2002. – P. 48–56.

References

1. Astahov, E. M. (2008). World practice of cultural diplomacy. Dialog kultur i partnerstvo cyvilizatsiy. Retrieved from http://mgimo.ru/files/34255/34255.pdf . [in Russian].
2. Banshchikova, N.V. (2013). Foreign cultural policy and diplomacy : conceptualization of distinctions. Minsk: Elektronna biblioteka BGU. Retrieved from: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/96934/1/121-122.pdf. [in Russian].
3. Long-term strategy for the development of Ukrainian culture. (2015). Retrieved from: http://195.78.68.75/mcu/control/uk/publish/article?art_id=244995613&cat_id=244961323 [in Ukrainian].
4. Zdioruk, S. I. , Lytvynenko, O. M., Rozumna, O. P. (2012). Cultural policy of Ukraine: national model in the European context. Nac. in-t strateg. doslid. Kyiv: NISD [in Ukrainian].
5. Kolber, F., Nantel, Zh., Bilodo, S., Rich, Dzh.D. (2004). Marketing in culture and arts. Lviv : Kalvaria [in Ukrainian].
6. Implementation of state policy in the field of culture: priorities, achievements and prospects. Protection of cultural heritage.(2013). Kyiv, Ministerstvo kultury i turyzmu Ukrainy [in Ukrainian].
7. The list of international agreements in force. (2014, December). Retrieved from: http://mincult.kmu.gov.ua/mincult_old/uk/publish/article/380037. [in Ukrainian].
8. Publicity, promotion, advertising works of art and cultural benefits: world experience and Ukrainian practice (2013). Kyiv : MKTU, UCzKD [in Ukrainian].
9. About claim of Statute about Ministry of culture of Ukraine (2014, September 3). Retrieved from: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/495-2014-%D0%BF [in Ukrainian].
10. Cultural policy: preliminary study. (1969). Paris, P. 5.0 UNESCO, printed in france shc,69/xix. 1 a/a [in France].
11. Leonard, M. (2002). Diplomacy by other means. Foreign policy, september/october, 48-56 [in USA].

Стаття надійшла до редакції 07.04.2017 р.

UDC 008:379.82: 364.446

Oliinyk Oksana
PhD in Psychology, associate professor
of the cultural and leisure activities department
of Kyiv National University of Culture and Arts
okleons777@gmail.com

AGE TECHNOLOGIES IN LEISURE ACTIVITIES

Purpose of the Article. The research deals with the search for new approaches to the organization of leisure for the representatives of various age categories (children, teenagers, young people, adults and old people) by widening of their worldview, activation of skills, implementation of new technologies of socio-cultural activity and leisure at each stages of life cycle. **Methodology.** The methodology of the study includes the principles (democracy, humanism, connection with life, system and complex approaches, age social and psychological peculiarities) and the methods (education, organization of the activity, motivation) of the leisure industry in different demographic groups. The methodological approach allows us to show the nature of the personality and psychological laws of its formation at the different age stages. It also gives us an opportunity to analyse the active methods of social and psychological study, aimed at personal development, self-improvement and realization. **Scientific novelty** consists in the following: widening the worldview about the age limits of every step of the development, interests and possibilities of people of different ages; breaking stereotypes of leisure interests and abilities of old people; analysing the variety of the age leisure technologies such as sports and recreation, cultural technologies of the creation and developing of cultural values, technologies of social and cultural institutions of entertaining and leisure as well as ecological, organizational and social-protective ones. The analysis of the psychological peculiarities of the development of people of different ages, their leisure interests allows realizing the importance of the methods, forms and kinds of the leisure activities in accordance with the age of people. **Conclusions.** Use of the age technologies in leisure activities stimulates psychosocial development and recreation of a personality, harmonization of private and business relations in social groups and cultural development of a man at various stages of his life.

Keywords: age, age periods, age technologies in leisure, types and forms of leisure.

Олійник Оксана Олексіївна, *кандидат психологічних наук, доцент кафедри культурно-дозвіллєвої діяльності Київського національного університету культури і мистецтв*

Вікові технології у дозвіллєвій діяльності

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком нових підходів у організації дозвілля представників різних вікових категорій − дітей, підлітків, молоді, людей зрілого і похилого віку – шляхом розширення їх світогляду, активізації можливостей, запровадження нових технологій соціально-культурної діяльності і дозвілля на кожному з етапів життєвого циклу. **Методологія дослідження** полягає у комплексному застосуванні принципів (демократизм, гуманізм, зв'язок з життям, системний і комплексний підхід, врахування вікових соціально-психологічних особливостей) і методів (виховання, організація діяльності, стимулювання) дозвіллєвої діяльності в різновікових групах. Означений методологічний підхід дає змогу розкрити сутність особистості та психологічні закономірності її формування на різних вікових етапах, проаналізувати активні методи соціально-психологічного навчання з метою розвитку, самовдосконалення і самореалізації особистості. **Наукова новизна** полягає в розширення уявлень про вікові межі кожного етапу життя, інтереси і можливості людей різного віку, руйнування стереотипів щодо дозвіллєвих вподобань і можливостей людей у період зрілості і старості, розмаїття вікових технологій дозвілля: спортивно-оздоровчі, культурно-орієнтовані технології створення і розвитку культурних цінностей, екологічні, технології соціально-культурних інститутів відпочинку і розваг, організаційні, соціально-захисні. Аналіз психологічних особливостей розвитку людей різних вікових груп, організації дозвілля з ними, виявлення сфери їх дозвіллєвих вподобань дає можливість глибше усвідомити важливість використання прийомів, методів, форм і видів дозвіллєвої діяльності відповідно до вікових особливостей розвитку і функціонування людини. **Висновки**. Застосування вікових технологій у дозвіллєвій діяльності сприяє психосоціальному розвитку і рекреації особистості, гармонізації міжособистісних і ділових стосунків у соціальних групах, формуванню і розвитку культури дозвілля людей на різних етапах життєдіяльності.

Ключові слова: вік, вікові періоди, вікові технології у дозвіллі, види і форми дозвілля.

Олейник Оксана Алексеевна, *кандидат психологических наук, доцент кафедры культурно-досуговой деятельности Киевского национального университета культуры и искусств*

Возрастные технологии в досуговой деятельности

Цель работы. Исследование связано с поиском новых подходов к организации досуга представителей разных возрастных категорий – детей, подростков, молодежи, людей зрелого и преклонного возраста – путем расширения их мировоззрения, активизации возможностей, внедрения новых технологий социально-культурной деятельности и досуга на каждом этапе жизненного цикла. **Методология** исследования заключается в комплексном применении принципов (демократизм, гуманизм и связь с жизнью, системный и комплексный подход, учет возрастных социально-психологических особенностей) и методов (воспитание, организация деятельности, стимулирование) досуговой деятельности в разновозрастных группах. Представленный методологический подход позволяет раскрыть суть личности и психологические закономерности ее формирования на разных возрастных этапах, проанализировать активные методы социально-психологического научения с целью развития, самоусовершенствования и самореализации личности. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о возрастных границах каждого этапа, интересах и возможностях людей разного возраста, разрушении стереотипов относительно досуговых предпочтений и возможностей людей в период старости, разнообразии возрастных технологий досуга: спортивно-оздоровительные, культурно-ориентированные технологи создания и развития культурных ценностей, экологические, технологии социально-

© Oliinyk O., 2017

культурных институтов отдыха и развлечений, организационные, социально-защитные. Анализ психологических особенностей развития людей разных возрастных групп, организации досуга с ними, определение сферы их досуговых предпочтений дает возможность осознать важность использования приемов, методов, форм и видов досуговой деятельности применительно к возрастным особенностям развития и функционирования человека. **Выводы.** Использование возрастных технологий в досуговой деятельности способствует психосоциальному развитию и рекреации личности, гармонизации межличностных и деловых отношений в социальных группах, формированию и развитию культуры досуга людей на разных этапах жизнедеятельности.

Ключевые слова: возраст, возрастные периоды, возрастные технологии в досуге, виды и формы досуга.

Formulation of the Problem. In the modern global community, the views of the age characteristics of human development have changed. We can see the widening of the limits of the age periods, changing perceptions of age and people's attitude to it, breaking down the stereotypes about the preferences and capabilities of people of different age groups. Thus, the democratization of society contributes to the development of new approaches to social and cultural sphere and organization of leisure for various age groups. As far as is known, the well-organized leisure is the effective method to prevent the nervous exhaustion, the key to mental and physical health, longevity, professional achievements and harmonious relations with others. Today, in the institutions of culture and leisure, the special attention is paid to the optimization of psychological, social and educational assistance to different age groups and the creation of the conditions for their interaction, communication and active life. All of them require the use of new leisure technologies.

Summing up the above-stated positions, we can note that contemporary science is searching for the new approaches to the organization of leisure for the representatives of the various age categories (children, teenagers, young people, adults and old people) by widening of their worldview, the activation of skills, implementation of new technologies of the socio-cultural activity and leisure at each stage of life cycle. The above-mentioned features of the problem determine its actuality. It requires the studying of age entertainment technologies and their role in the formation and expansion of human outlook during the whole life.

Analysis of the Researches and Publications. The uniqueness of human development at different age stages and the role of the age features in the selection of forms and types of entertainment are studied in psychological, pedagogical and cultural scientific researches. M. Zatsepyna analysed the importance of the organization of cultural and leisure activities of preschool and primary school children in her works [4]. She reveals the foundations of the culture of a child personality and defines the ways and means of its forming in the process of organization of the child's leisure time [4, 7-15]. According to the content direction, the researcher distinguishes such kinds of entertainment as theatrical, educational, sport and music literary concerts [4, 22]. It is interesting that the scientist extends the idea of self-education as a form of cultural and leisure activities of preschool and primary school children [4, 41-46]. Following L. Vygotsky's conception about the zone of proximal development, M. Zatsepyna defines self-education as a purposeful cognitive activity, ruled by the personality of a child under the supervision of an adult [4, 41].

The modern approaches to the types, content and development of forms of the organization of leisure for children and youth are presented by such Ukrainian scientists as O. Bezpalko, I. Zvereva, V. Molochnyi, S. Monkov [11]. The researchers define educational training as the main form of children and youth organization. It aims at providing socio-cultural animation. It should be noted that the proposed by the authors practical tools of training aimed at developing the participants' skills of projecting game programmes and topic days [11, 4]. It contributes to the improvement of the practically oriented capabilities of modern children and youth.

In modern studies, the great attention is paid to the role of leisure as the area of teenagers and youth socialization. Scientists analyse leisure in "the organization of spare time, intimate personal communications, the development of creative potential, self-realization, social norms and values of modern society, formation of the new social statuses and roles. It develops a teenager's personality as an active subject of social activity and communication" [7, 37]. However, we should note that the mass media form the leisure self-fulfilment of the growing personality. It mainly takes place out of culture institutions [7, 36].

Mostly the socialization of young people is held under the influence of value orientations and behaviour stereotypes. They are forming under the conditions of negative manifestations of the leisure field [6]. Many researchers focus on the issue of the self-development and self-fulfilment of a modern young man during leisure time. In addition, they study the socio-psychological characteristics of youth recreational space [3]. Unfortunately, there is a lack of the researches, devoted to the organization of entertainment for people of middle age and old ones. Scientists emphasize the role of leisure for old people in overcoming the pessimistic mood, enhancing of personal activity of aged people, shaping their vitality and maintaining their social relationships [1; 5; 10].

The peculiarities of age technologies in various types and forms of family entertainment are presented in the works of psychologists and cultural scientists. They involve family structure study, its types, cohesion, family roles, choice of various kinds and forms of family entertainments [1; 8; 9; 10]. The stereotypes of leisure for middle-aged and old people give us an opportunity to emphasize the actuality of the problem of age technologies in the leisure activities, caused by the transformation of modern society and system of values.

The purposes of the article are to define the role of age characteristics of a man in the organization of leisure time and to research the peculiarities of the leisure technologies at different stages of life cycle.

Main Part. We can define the age technologies in the field of leisure as a set of methods and techniques of the leisure organization for people of different age groups: children and teenagers, young and

old people. The knowledge of human psychological characteristics plays an important role in organizing and conducting the entertainment for the representatives of different age groups. They are age periods of development, dominant kinds of activities, crisis, the formation and development of cognitive sphere, the sphere of emotions, feelings and worldview. Naturally, the choice of forms and types of entertainment should be based on the level of mental development, health, interests and abilities of each age stage.

Considering the human development, we can remark that at the early stages of ontogeny (1 to 3 years old) children's behaviour is impulsive. It is connected with the current situation, where they are. Only the objects, which are within a certain situation, attract children's attention. They directly perceive the situation. Naturally, perception is the leading mental cognitive process. At an early age, elementary forms of imagination appear. The short-term concentration and rapid changing of mind characterize them. Such processes of memory as recognition and reproduction actively develop. The key type of thinking is evident-effective. At an early age, emotional reactions are unstable and unpredictable. They often change and are associated with children's wishes. In addition, they are characterized by vivid affective symptoms as the reactions on difficulties and obstacles. Thus, we can see the emergence of primary consciousness and transition from passive vocabulary to active one. The children actively learn the primary moral norms of society and seek the partnership with adults and independence whereas they are still depended on the adults. The leading kind of activity at this age is the objects manipulation and objective activity.

Conducting the leisure activities of children of this age we should base on visual images and actions with them. Leisure activities should be short (15-20 minutes), because of the immature nerve cells, a child cannot be concentrated on something for a long time, and gets tired quickly. In this period the main leisure activities are games with objects, reading stories and poems with viewing of illustrations, drawing, communication with adults, experiments with materials and substances (objects of different shapes, sizes, colours), bulk products (millet, peas) manipulation and short physical exercises (1-2 minutes). Among the main forms of entertainments, we can distinguish children's events, puppet show, games and video libraries.

The preschool age (3 – 6 years old) is the best for the development of cognitive mental processes such as memory. Information is quickly and easily perceived and remembered by a child without any trainings. The free memory begins forming at the age of four or five. Perception becomes multifaceted. The apperception begins its development. The leading type of thinking is evident-shaped whereas we can see the development of verbal and logical one. Emotional processes are more diverse and balanced. Instead, the activities become more emotionally intense. The leading preschool activity is a game (game with figurative roles and plot, game with rules, didactic game).

The duration of leisure activities (30-40 minutes) increases in accordance with the peculiarities of mental development of a preschool child. The circle of varieties of leisure activities expands. They are plot and role games, games with rules, games-discussions, games with masks, games with elements of art therapy, music therapy, fine art therapy, dance, fine art, reading of stories (moral tales) and different sketches. The latter stimulate the development of child's logical thinking, imagination, memory, motivation, will, feelings, emotions and speech. The forms of leisure activities become more difficult. They are children's events, entertainment and physical competitions, hobby groups, the organization of amateur activities, puppet theatres and finger theatres.

The beginning of primary school age (from 6-7 to 10-13 years old) is associated with the crisis of 6-7 years old, characterized by the emergence of the child's social "I". Due to the development of child's emotions, the impulsive behaviour gradually reduces. The child's concentration on specific actions increases and the leading activity becomes studying. At this age, we can see the development of logical verbal and conceptual thinking, free semantic memory and free attention. In addition, a child forms the adequate self-esteem and expands his/her circle of friends. Therefore, children can spend more time at leisure and organize it on their own. In primary school, the children's popular kinds of leisure are intellectual games, physical activities, tourism and hiking. The leisure activity of the pupils of the primary school includes children's holidays, active games, competitions, group activity, amateur creativity and puppet theatre.

M. Zatsepyna emphasizes the diversity of cultural and leisure activities of pre-schoolers and pupils of the primary school. She offers her classification of children's leisure. There are many kinds of it. They are relaxation (active and passive), entertainment (theatrical performances, theatre of shadows with a flannel-graph, theatre of shadows with hands, theatre of toys and theatre of pictures, concerts, magic tricks, jokes, charades, attractions, surprises), holidays (folk, national, civil, international, Orthodox, traditional and family), self-education (playing, reading, excursions, museums, exhibitions, theatres, collecting of something, self-experimentation, artistic activity), creativity [4, 16-50].

In our opinion, a sensory room occupies a special place in the organization of leisure for kids of different ages. There are many different kinds of stimulants in the sensory room. They affect the human senses – hearing, sight, smell, touch, and other receptors. The result of this action is the forming of the self-regulation of excitation and inhibition in the cerebral cortex. Thus, the sensory room creates the perfect atmosphere for relaxation, mental and physical stress relief, gaining new information about the world, new emotional experience and restoration of physical resources for future activity. As is well-known the development of the child's sensory system positively effects mental and physical development, enriches the range of behaviour and widens child's worldview.

In adolescence (10 – 16 years old), the person is interested in himself / herself and the opposite sex. The need for self-knowledge and self-assertion becomes actual. The desire to be an adult and the inability to satisfy it because of personal immaturity, social and economic dependence on parents is crucial for teenagers. The leading activity of adolescents is communication with their peers, intimate-personal communication, which is happened mainly in the spontaneous, unorganized leisure, educational, cultural institutions (palaces of culture and arts, theatres, clubs, schools, out-school institutions, hobby groups, public civil organizations, sports and scout organizations) and indirect communication (Internet, social networks, phones) [7, 36]. The mass culture influences the leisure of modern teenagers very much. It promotes the development of personal qualities of the growing identity and satisfaction of basic social psychological cultural and spiritual needs.

Scientists pay great attention to personal development and the organization of leisure activities at the youth period. Ukrainian researchers divided youth into three periods: the early – 16 – 17 years old, middle – 18-21 years old and late – 22-24 years old. The youth lasts from 24 up to 30 years old. This period is the era of the formation of identity and the awareness of youth unrealistic dreams. Instead, according to the WHO, the period of youth lasts from 18 to 44 years old. During this period, a man gets his own social experience and forms his more realistic attitude to life. The main features of the age are the specialization in the chosen profession, gaining work experience and new career achievements. The cooperation with foreign youth organizations is the system of interaction among children, teenagers and youth organizations, public centres, businesses, cultural and religious institutions [9].

The leisure of modern young people is characterized by individual freedom in choosing the shapes, time and place of entertainment; freedom from family and professional duties; reduction of social institutions pressure on their identity. The active kinds and collective forms of leisure occupy the special place in the youth culture. Young people prefer communicating with their peers, where the special young subculture is forming.

The transition period from youth to maturity is called full bloom (31 – 40 years old). It is time of the high efficiency and work abilities. A person gets life experience, becomes a specialist and has his/her family. At this period, a person first tries to answer the question – "What shall I leave after me?" The top of life of an individual is the period of maturity (40 – 55 years old). It is characterized by the achievements in professional activities and the desires to share his/her experience with other. This period ends by the crisis of the awareness of age changes and the beginning of the physiological aging. All of them lead to pessimism, lifestyle changes and seeking for new goals. According to the World Health Organization, the limits of the middle age are 45 – 59 years old. This age is a critical period, which is accompanied by introspection, self-criticism, reassessment of values and beliefs and adaptation to the mental and physical changes. The psychological symptoms of the personality are associated with problems of continuity and life changes. At this age stage, a person is aware that he/she has already taken the important decisions on his/her professional activities, career and family life. After it, the person focuses only on the implementation of the priority life goals.

Finally, the leisure of the middle-aged people has a number of features. They are stability of leisure preferences, domestic kinds and forms of leisure, family creativity, interests in books; the growing of individual creativity and initiatives, small forms of entertainment; travelling; computerization and TV-mania. The media is the main source of information for adults' self-education and self-improvement. A characteristic feature of this age is the person's opportunity to engage in the activities that bring her/his enjoyment. For example, it can be Art therapy, which is a wonderful way of relaxation. It brings out positive emotions and helps overcome apathy. This therapy also stimulates people to be more active.

The continuation of creative activity, communication, sharing experience, roles of a grandmother or grandfather characterize the late period (55 – 75 years old). Then at the old age (75 – 90 years old) a psychological adjustment happens, mitigated by retaining a wide circle of friends and the inclusion of all possible activities. The main features of the period of longevity (90 years old) are adaptation to the new situation by the use of experience and inclusion of many adaptive systems on a personal level. According to the World Health Organization, the elderly age ranges from 60 to 74 years old. The senile age lasts from 75 to 90 years old. The longevity begins after 90 years old. Unfortunately, the social and cultural status of the elderly people does not always correspond to the global norms and standards, because their social roles, cultural forms of activity, communications and recreation are limited in the society.

The leisure of an elderly person depends on his or her mental and physical capacities, social status and living conditions. It should be aimed at enhancing the personal activity of old people and the formation of their vitality. The key function of the leisure for old people is the maintaining the communication with a wide range of people. In this period, the social contacts are reducing whereas the different kinds of leisure activities give the opportunity to meet a wide range of people. Each type of leisure improves psycho-emotional state, promotes relaxation or optimization of the life energy and growth of the feeling of satisfaction with life. In addition, it helps to preserve and strengthen the individual social activity. It contributes to the realization of the creative activity, spiritual needs and social experience.

In elderly leisure activities, we combine the traditional and alternative forms, methods and technologies of leisure activities. They are exercises and various kinds of sport, hiking, excursions, tourism, trips, participation in mass assemblies, art, books; communications, watching TV, listening to the radio, concerts of both the elderly and invited artists, recreational activities, plants and pets.

The rehabilitation leisure activities play an important role in the life of old people. They are book therapy, fine art therapy, music, clay therapy, garden therapy, etc. These therapies are special kinds of psychosocial and professional rehabilitation that allow people to work with plants, go in for sport and travel. Thus, while planning the vacations and leisure we should prefer developing technologies, which include elderly people into the different types of art activities and technical works. It expands the opportunity for their self-realization.

The listed above age leisure technologies are harmoniously combined with family entertainment and put in practice in family leisure. Naturally, there are active communications and interactions (family events and entertainment, family travel, family vacation), mutual development (effective organization and regulation of spare time, proper using of forms and types of family entertainment and readiness for social relations), mutual respect and solidarity (the development of family values, rules and behaviour, gaining and sharing the social experiences) of different generations.

Conclusions. The using of the age technologies in the leisure activities stimulates psychosocial development, recreation of a personality, harmonization of the private and business relations in social groups and the cultural development of a man at the various steps of his life. In the early stages of ontogeny, the leisure sphere is an area of mental and physical development and the formation of traditions, customs and social and cultural experience. In young and adult period, the leisure interests are the field of the self-realization and worldview. It is also a way to prevent emotional exhaustion and professional degradation. Instead, in the period of late ontogeny, the leisure is the method of sharing the experience with younger generations. It promotes psychosocial rehabilitation of aged people.

Література

1. Бабенко Н. Б. Дозвілля сім'ї. Теоретичні та емпіричні аспекти: Моногр. / Н.Б. Бабенко. – К.: ДАКККіМ, 2001. – 157 с.
2. Бодалёв А. А. Вершина в развитии взрослого человека. – М.: Владос, 2007. – 99 с.
3. Бочелюк В. Й. Дозвіллєвознавство: Навч. посібник / В.Й. Бочелюк, В.В. Бочелюк. – К.: Центр навчальної літератури, 2006. – 208 с.
4. Зацепина М. Б. Организация культурно-досуговой деятельности дошкольников: Учебно-методическое пособие / М.Б. Зацепина. – М.: Педагогическое общество России, 2006. – 144 с.
5. Колик Галия. Организация муниципальной культурно-досуговой среды для людей пожилого возраста / Галия Колик // Менеджмент XXI века: управление развитием. Материалы V международной научно-практической конференции, 14-15 апреля 2005 г. – СПб.: ООО "Книжный дом", 2005. – С. 152-153.
6. Котельникова Н. В. Инновационные тенденции в сфере молодежного досуга в современной России: дисс. кандидата социологических наук / Котельникова Н. В. – Краснодар: КГУ, 2003. – 163 с.
7. Олійник О. О. Психологічні аспекти соціалізації підлітків в просторі дозвілля / О.О. Олійник // Культура і сучасність: альманах. – К.: Міленіум, 2015. – № 1. – С. 33–38.
8. Олійник О. О. Технології дозвіллєвої діяльності з сім'ями / О.О. Олійник // Культура і сучасність: альманах. – К.: Міленіум, 2016. – № 1. – С. 42–48.
9. Петрова І. В. Дозвілля в зарубіжних країнах: Підручник / І.В. Петрова. – К.: Кондор, 2005. – 408 с.
10. Психология человека от рождения до смерти / Под общ. Ред. А. А. Реана. − СПб.: ПРАЙМ-ЕВРОЗНАК, 2002. – 656 с.
11. Форми організації дозвілля дітей та молоді: Метод. матеріали до тренінгу / Упоряд.: В. В. Молочний, С. О.Моньков, О. В. Безпалько // За заг. ред. І. Д. Звєрєвої. – К.: Наук. світ, 2006. – 58 с.

References

1. Babenko, N. B. (2001). Leisure of a family. Theoretical and empiric aspects. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].
2. Bodalev, A. A. (2007). The Top point of the adult's development. Moscow: Vlados [in Russian].
3. Bocheliuk, V. I. & Bocheliuk, V. V. (2006). Leisure science. Kyiv: Tsentr navchalnoi literatury [in Ukrainian].
4. Zatsepyna, M. B. (2006). The organization of the cultural leisure activities of the children under school ages. Moscow: Pedahohycheskoe obshchestvo Rossyy [in Russian].
5. Kolyk, H. (2005). Organization of the municipal cultural-leisure sphere for the old people. Proceedings of the Fifth International Scientific and Practical Conference "Management of XX century: management of the development. (pp. 152-153). SPb.: OOO "Knyzhnyi dom" [in Russian].
6. Kotelnykova, N. V. (2003). Innovative tendencies in the sphere of the teenager leisure in modern Russia. Candidate's thesis. Krasnodar: KHU [in Russian].
7. Oliinyk, O. O. (2015). Psychological aspects of the socialization of the teenagers in the leisure space. Kultura i suchasnist, 1, 33 – 38 [in Ukrainian].
8. Oliinyk, O. O. (2016). Technologies and leisure activities with families. Kultura i suchasnist, 1, 42 – 48 [in Ukrainian].
9. Petrova, I. V. (2005). Leisure in the foreign countries. Kyiv: Kondor [in Ukrainian].
10. Rean, A. A. (Ed.). (2002). Psychology of a man from birth to death. SPb.: PRAIM-EVROZNAK [in Russian].
11. Zvereva, I. D., Molochnyi, V. V., Monkov, S. O. & Bezpalko, O. V. (Eds.). (2006). Forms of the organization of the children and young people leisure. Kyiv: Nauk. svit [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.04.2017 р.

УДК 008:379.85

Шевченко Наталія Олександрівна
кандидат педагогічних наук, доцент
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
nataliya-ametist @ukr.net

АНАЛІЗ РЕКРЕАЦІЙНОГО ПРОДУКТУ ДЕНДРОЛОГІЧНОГО ПАРКУ "ОЛЕКСАНДРІЯ" ДЛЯ ПІДГОТОВКИ ПЕРСПЕКТИВНОЇ МОДЕЛІ ТЕРИТОРІАЛЬНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ТУРИСТИЧНОЇ СФЕРИ РЕГІОНУ

Метою статті є оцінка сучасного стану та можливостей інтенсифікації використання рекреаційного потенціалу дендрологічного парку "Олександрія" для підготовки та реалізації перспективної моделі територіальної організації туристсько-рекреаційної сфери регіону. **Методологія дослідження** полягає в комплексному аналізі наявного потенціалу туристсько-рекреаційних ресурсів дендрологічного парку "Олександрія" з використанням основ сучасного проектування ландшафтних парків. **Наукова новизна.** Автор відзначає, що необхідною умовою розвитку рекреації в дендрологічних парках є визначення власного рекреаційного продукту та інноваційні підходи до використання наявного туристичного потенціалу. На прикладі лісопаркових територій, що входять до складу дендрологічного парку "Олександрія" пропонується концепція створення та розвитку туристсько-рекреаційного ландшафтного парку "Олександрія XXI століття", в якому особлива увага буде приділятися не лише сукупності природних і рукотворних об'єктів, а також умовам, можливостям і засобам, придатним для формування туристського продукту та здійснення відповідних турів, екскурсій, програм. **Висновки.** Оцінюючи фактори, що стимулюють розвиток туризму, можна дійти висновку, що наявність на території певних унікальних або цікавих об'єктів визначає перспективи туристичної індустрії в тому чи іншому регіоні, а туристсько-рекреаційні ландшафтні парки можуть виконувати функції із задоволення потреби в рекреації не лише місцевого населення, а й туристів.

Ключові слова: туристсько-рекреаційний потенціал, проектування ландшафтних парків, дендрологічний парк "Олександрія", ресурси.

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

Анализ рекреационного продукта дендрологического парка "Александрия" для подготовки перспективной модели территориальной организации туристической сферы региона

Целью статьи является оценка современного состояния и возможностей интенсификации использования рекреационного потенциала дендрологического парка "Александрия" для подготовки и реализации перспективной модели территориальной организации туристско-рекреационной сферы региона. **Методология исследования** заключается в комплексном анализе имеющегося потенциала туристско-рекреационных ресурсов дендрологического парка "Александрия" с использованием основ современного проектирования ландшафтных парков. **Научная новизна.** Необходимым условием развития рекреации в дендрологических парках является определение собственного рекреационного продукта и инновационные подходы к использованию имеющегося туристского потенциала. На примере лесопарковых территорий, входящих в состав дендрологического парка "Александрия", предлагается концепция создания и развития туристско-рекреационного ландшафтного парка "Александрия XXI века", в котором особое внимание будет уделяться не только совокупности природных и рукотворных объектов, а и условиям, возможностям и средствам, пригодным для формирования туристского продукта и осуществления соответствующих туров, экскурсий, программ. **Выводы.** Оценивая факторы, стимулирующие развитие туризма, можно сделать вывод, что наличие на территории определенных уникальных или интересных объектов определяет перспективы туристической индустрии в том или ином регионе, а туристско-рекреационные ландшафтные парки могут выполнять функции по удовлетворению потребности в рекреации не только местного населения, но и туристов.

Ключевые слова: туристско-рекреационный потенциал, проектирование ландшафтных парков, дендрологический парк "Александрия", ресурсы.

***Shevchenko Nataliia,** Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor, Department of Art Management and Ivent-Technologies of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Analysis of recreational product – dendrological park"Oleksandriya" for preparation of perspective model of territorial organization of tourist sphere of the region.

The purpose of the research is an estimation of the modern state and possibilities of intensification of the use of recreational potential of dendrological park "Oleksandriya" for preparation and the realization of perspective model of territorial organization of tourist-recreational sphere of the region. Research **methodology** consists in the complex analysis of present potential of the tourist-recreational resources of dendrological park "Oleksandriya" with the use of basic principles of modern designing of landscape parks. **Scientific novelty.** The necessary condition of the development of recreation in dendrological parks are determination of their own recreational product and innovative approaches to the use of available tourist potential. Through the example of the forest-park areas, being a part of the dendrological park "Alexandriya" the work proposes a concept of creation and development of the recreational landscape park "Alexandriya of the XXI century", where a special attention will be given not only to a combination of natural and man-made objects and conditions, but also to the opportunities and means suitable for formation of tourist product and organization of appropriate tours, excursions and programs. **Conclusions.** Assessing the factors that promote the development of tourism it may be concluded that the availability of certain unique or interesting objects in the territory determines the prospects of the tourism industry in one region or another and tourist and recreational landscape parks can meet the recreation requirements not only of local population, but of tourists as well.

Keywords: tourist and recreational potential, landscape parks designing, dendrological park "Alexandriya".

© Шевченко Н. О., 2017

Актуальність теми дослідження. Необхідною умовою розвитку рекреації у природно-заповідних територіях, зокрема, дендрологічних парках є наявність туристсько-рекреаційного потенціалу. В це поняття вкладається вся сукупність природних, культурно-історичних і соціально-економічних умов, сприятливих для організації рекреаційної діяльності на певній території [2]. Іноді рекреаційним потенціалом називають наявність на території певних унікальних або цікавих не тільки для місцевих жителів об'єктів, що визначають перспективи туристичної індустрії в тому чи іншому регіоні. Тому при проведенні досліджень щодо визначення та оптимізації рекреаційного продукту дендрологічного парку "Олександрія" актуальним було приділити увагу виявленню наявного туристсько-рекреаційного потенціалу для підготовки та реалізації перспективної моделі територіальної організації туристської сфери регіону, а оцінка сучасного стану та можливостей інтенсифікації використання рекреаційного потенціалу дендрологічного парку "Олександрія" стали метою статті. Проблематиці збереження, відновлення та оптимізації історичних садово-паркових об'єктів та поліпшенню організації дозвілля в парковому середовищі присвячені публікації О. М. Байрак, О.Р.Копієвської, І.В. Петрової, І.В. Черняка, методологія аналізу рекреаційно-туристських ресурсів досліджується О. О. Бейдиком та М.І. Скрипник, рекреаційний потенціал дендрологічного парку "Олександрія" вивчався С. І. Галкіним й В.Ю.Пестушко, методичні рекомендації зі створення екологічної стежки у дендропарках загальнодержавного значення та парках-пам'ятках садово-паркового мистецтва розроблені Л. В. Калашніковою, Н. М. Дойко, В. Л. Рубіс, Н. С. Бойко.

Виклад основного матеріалу. Дендрологічний парк "Олександрія" має найбільшу площу серед академічних ботанічних садів та дендропарків України та розташований по обидва боки річки Рось. Площа дендропарку "Олександрія" за останні роки неухильно збільшується: в 2005 році він займав 201,5 гектарів (і вже тоді був найбільшим), а в 2008 вже мав 297 гектари. 2009 року парку передали лісове урочище Голендерня і парк виріс ще на 108 га (загалом 405,6 га). Отже,територія парку має дві складові: історичне ядро садово-паркового ансамблю та нещодавно приєднані ділянки природного парку. Опираючись на рекреаційний потенціал парку можна створювати проекти перспективного розвитку приєднаних територій.

У 2005 році адміністрацією парку було розроблено, затверджено в НАН України і погоджено з Міністерством охорони навколишнього середовища України "Проект організації території", згідно з яким проведено нове зонування території, визначено основні напрями науково-дослідної, еколого-просвітницької діяльності та розвитку туризму на період до 2020 року[3]. Очевидно, що процес збереження паркових ландшафтів старої частини дендрологічного парку, який відбувається на сучасному етапі, має одночасно проходити з розробленням і впровадженням концепції функціонування рекреаційного ландшафтного парку на територіях площ, приєднаних пізніше. Це дасть можливість кращого туристичного освоєння та використання парку, як поліфункціональної установи, як центру соціально-культурного розвитку населення у природному середовищі, як "змістовно-функціональної" моделі, що ґрунтується на трьох стратегічних напрямках діяльності парків: рекреації, культури та екології [8].

Як кожен дендрологічний парк чи парк – пам'ятка садово-паркового мистецтва, "Олександрія" володіє потужним потенціалом для екологічного туризму та екологічної освіти місцевої громади через розкриття різноманітності та багатства природи, пропаганду різних форм природокористування, культурно-освітню діяльність, демонстрацію рекреаційно-туристських можливостей. У 2012 р. було розроблено науково-навчальний маршрут "Екологічна стежка дендропарку "Олександрія", до якого увійшло 22 об'єкти, а у 2013 році на підставі проведеної наукової та практичної роботи розроблено новий маршрут із 25 складових елементів [5]. Під час прогулянки алеями парку, відвідувачі мають змогу любуватися рядом красивих панорам, бачити ділянки неприкрашеної природи і, таким чином "знайомитися" з пейзажами рідної природи, задовольняти потребу людини в гармонійному довкіллі, що адекватне формуванню і розвитку української природи та української нації.

Оскільки територія південної Київщини, зокрема Білоцерківщини значно окультурена, то до останніх десятиліть для жителів цих місць батьківщина асоціювалася із культурними і напівдикими ландшафтами – полями, садами, лісами. Але останнім часом серед таких ландшафтів з'явилися зруйновані і деградовані елементи природи – смітники, пустирі, захаращені лісосмуги. Тому розвиток екологічного туризму може стати альтернативою споживацького відношення до природно-культурного середовища як школа краєзнавства та важлива риса сучасного стандарту життя.

На території парку "Олександрія" є 6 типів садово-паркових ландшафтів: лісовий, парковий, лучний, садовий, регулярний та альпійський. Площа декоративних водойм парку становить 21 га. Стару частину парку перетинають чотири балки, у трьох з яких є створені каскади ставків, що живляться джерельною водою. Загальна довжина алей і доріжок становить понад 20 км. На півдні парку протікає річка Рось, а з північної сторони пролягає дорога Біла Церква – Сквира. Незначну площу парку займає колишній кар'єр та природні виходи гранітних порід. Крім великої кількості джерел і ставків, на території парку є свердловини із радоновою водою [4].

Багатий видовий склад рослинного фонду усього парку слугує моделлю планетарного масштабу, бо містить рослини, що ростуть в тайзі, зоні мішаних лісів, лісостепу та степу. Саме завдяки знайомству з ландшафтними композиціями березового гаю, природної діброви, суходільних лук, альпійських гірок, заплави річки, ставків і боліт, закладаються наукові уявлення про еталонні ділянки природних зон, про різницю між ландшафтами, які нас оточують, і які були в недалекому минулому, про вразливість екологічних систем, про вплив антропогенного навантаження на дику природу. Об'єкти екологічного туризму – пам'ятки природи, заповідні урочища, скали, джерела уже є прикладом народних екологічних традицій, а заповідні природні об'єкти, пристосовані до туризму, отримують більшу рекреаційну, виховну, освітню і культурну цінності, тому що сприяють збереженню зразків природних і культурних ландшафтів в зоні традиційного розселення людини.

Традиційно сади та парки формували колекції екзотичних видів, знайомили з ними відвідувачів, виконували рекреаційну роль, вирішували прикладні завдання інтродукції та ландшафтного будівництва [1]. Рекреаційні зони парку включають ландшафтні та архітектурні комплекси; водні акваторії річки Рось та численних ставків і джерел, лісові ділянки з відповідним мікрокліматом, оглядові майданчики біля колонади "Луна", великої галявини та на Палієвій горі, кольорове розмаїття квітучих дерев і кущів. Поруч з парком знаходиться човнова станція і пляж, а на протилежному боці річки санаторій-профілакторій "Діброва" з лікувально-оздоровчим комплексом та спортивними майданчиками.

Розвиток сфери дозвілля на території дендропарку, створення куточків для відпочинку і надання платних послуг відвідувачам дендропарку є серед головних завдань дендропарку. В цьому контексті оздоровча та культурна функція парку мають бути тісно пов'язані із соціальною функцією, що проявляється через дозвіллєві програми. Різноманітність дозвіллєвих послуг визначається концепцією розвитку парку як туристично-рекреаційного центру, матеріальним забезпеченням інфраструктури парку та соціальними запитами місцевої громади [10]. Сучасний стан справ, в дендрологічному парку "Олександрія" свідчить, що послуги, які пропонуються в даний час співробітниками парку не відповідають рівню послуг зарубіжних парків, аналогічного спрямування: відсутні програми паркових заходів для організації сімейного відпочинку, дозвіллєвої діяльності молоді, обслуговування малозахищених шарів суспільства і осіб похилого віку.

Статистичні дані та соціологічні опитування фіксують тенденцію зниження інтересу молоді до дендрологічного парку "Олександрія" та невідповідність структури запропонованих видів паркової діяльності зростаючим потребам населення, хоча реальні можливості для задоволення потреб населення м. Білої Церкви та приїжджих відвідувачів у паркового комплексу набагато більші ніж їх пропонує адміністрація дендрологічного парку. Тому, крім оглядових екскурсій по парку, існує нагальна потреба розробити тематичні екскурсії (археологічні, літературні, історичні), щоб використати величезний інформаційний потенціал "Олександрії", що нагромадився за сотні років. В цьому контексті важливу роль відіграватиме участь молоді краю у розробці туристичних маршрутів екскурсій, спеціальних дозвіллєвих програм, складанні бізнес-проектів рекреаційних комплексів, що відкриває доступ до культурно-історичної спадщини і природних багатств рідного краю різним категоріям громади [6]. Тому спеціалісти у сфері туризму мають добре знати всі культурно-освітні, спортивно-оздоровчі, художньо-видовищні, розважальні та екологічні об'єкти, які вміщує простір парку, для того щоб мати можливість організувати в ньому специфічні види дозвіллєвої діяльності відвідувачів, виробити новітні моделі використання паркового середовища [9].

Зокрема, рекреаційна музейна цінність дендропарку має три аспекти:

а) Археологічні пам'ятки – залишки неолітичної стоянки людини, частина "Змієвих валів" XII ст. Потребує свого ознаменування і цікавий історичний об'єкт, який зберігся з 1702 року на Палієвій горі – вали та рови табору козаків Семена Палія. Події Паліївщини мали соціально-політичне значення, і могли б вшановуватися в театралізованому святі.

б) Архітектурні споруди власне самого парку, що збудовані у XVIII-XIX ст. та музей парку, де можна ознайомитись із історією створення парку, його науковою та виробничою діяльністю, а також із скульптурними творами італійських майстрів, експозицією картинної галереї;

в) Історичні свідчення про перебування російських та українських поетів і письменників: О.С. Пушкіна, Г.Р. Державіна, Т.Г. Шевченка, К.Г. Паустовського, а також встановлена у 1992 році Лава Декабристів, на честь гвардійських офіцерів, учасників війни Росії з Наполеоном (1812 р.) – Пестеля, Бестужева-Рюміна, Муравйова-Апостола, які неодноразово відвідували парк "Олександрію".

Для організації пізнавальних заходів – зустрічей з відомими письменниками і поетами, літературних вечорів, мистецьких дискусій, чудово підходить приміщення відбудованого танцювального павільйону. Також там можна проводити розважальні вечори і різні ігрові програми, вечори відпочинку, ігрові конкурси і програми, танцювальні вечори (для молоді, людей старшого віку тощо), концертні програми, конкурси "Караоке". Оригінальним твором архітектури в стилі класицизму, що має цікаві акустичні властивості є колонада "Луна": слово, мовлене в одному кінці споруди, без змін долинає вздовж стіни до її протилежного кінця, а вимовлене голосно, відлунює назад. Через те й назва відповідна – "Луна" або по-російському "Ехо" [7]. У погожі дні біля колонади, можна проводити концерти камерної музики, хорові співи.

Варто запровадити в парку відмічання свят народного календаря: Водохреща, Масниці, Трійці, Івана Купала, Юрія, Спаса, Маковея, Зимона-Золоти, Святого Миколая, Різдва. Ці свята, в першу чергу, пов'язані із почитанням природних сил: води, рослин, неба, землі, що сприяє розвитку планетарного мислення, національного характеру, розуміння вітчизняної та світової культури, взаємозв'язків між націями, діалогу культур.

Соціально-культурний потенціал паркової роботи пов'язаний також із розвитком творчих здібностей і набуттям професійних навичок відвідувачів парку. На території господарської частини, поблизу адміністративного корпусу, знаходяться приміщення, що не використовуються через напіваварійний стан. Після їх реставрації, варто передбачити виділення площ під школи мистецтв, де будуть виставлятися роботи народних майстрів: художньої кераміки, декоративного розпису, різьби по дереву, петриківського розпису, картин на бересті, вишивки гладдю, живопису, килимарства, воскової графіки, оберегів, макетів церков. Художні твори білоцерківчан, як правило, присвячені перлині міста – дендрологічному парку "Олександрія", а тому відвідувачі з інших областей України та зарубіжних країн будуть охоче купувати ці вироби, а можливість ознайомитися з роботами митців, побачити виставки їх творів, навчитися самому малювати, ліпити, вишивати, ткати, звичайно збільшила б кількість відвідувачів дендропарку.

Чимало проблем та рішень здійснюються на рівні місцевої громади, яка сама вибирає оптимальні шляхи гармонізації культурного і економічного життя. Тому місцеві програми розвитку туризму мають бути спрямовані на структуризацію культурних і природних ландшафтів, на просторову організацію центрів інноваційної і традиційної культур. Зокрема, в межах регіону пропонується освоювати в туристичному плані крім дендрологічного парку й природно-культурний комплекс, що поєднує пам'ятки історії, культури, архітектури міст Білої Церкви та Сквири із осередками традиційної української культури і природи сіл вздовж долини річки Рось та її приток.

Висновки. В межах дослідження був проаналізований ресурсний потенціал дендрологічного парку і вироблені рекомендації для покращення туристичної діяльності парку як рекреаційної установи. Впровадження інноваційних технологій використання рекреаційно-туристичного потенціалу дендрологічного парку "Олександрія" стане поштовхом для створення змістовно-функціональної моделі соціально-культурного розвитку місцевої громади на засадах охорони й збереження природного й культурного надбання.

Основними характерними видами туристично-екскурсійних послуг і товарів у дендрологічному парку можуть бути: облаштовані постійні маршрути; освітні послуги; організація спортивного, пригодницького, сільського, лікувального і реабілітаційного туризму; спеціальні екологічні та еколого-культурні тури; рекреаційні послуги, в тому числі – прогулянки по околицях парку; проведення спеціальних заходів і акцій (ярмарків, аукціонів, фестивалів, конкурсів, виставок тощо); контрольована заготівля туристами "дарів природи"; продаж екологічно чистих місцевих продуктів харчування; прокат туристського спорядження; виготовлення і продаж сувенірів; виготовлення і продаж спеціальної фото- і кінопродукції.

Література

1. Байрак О. М. Проблеми збереження, відновлення та оптимізації історичних садово-паркових об'єктів / О. М. Байрак // матер. IV Міжнар. наук. конф., присв. 225-річчю дендрологічного парку "Олександрія" "Збереження та реконструкція ботанічних садів і дендропарків в умовах сталого розвитку" 23–26 вересня 2013 р.: – Біла Церква, 2013. – Ч. 1. – С. 10–12.

2. Бейдик О. О.Рекреаційно-туристські ресурси України: Методологія та методика аналізу, термінологія, районування / О. О. Бейдик; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К. : Київ. ун-т, 2001. – 395 с.

3. Галкін С.І. Державний дендрологічний парк "Олександрія" НАН України: історія та сьогодення / С. І. Галкін // Інтродукція рослин : Міжнародний науковий журнал. – 2010. – N 4. – С. 48-54.

4. Галкін С.І. "Олександрія" – рукотворне диво. Розповіді про всесвітньовідомий дендропарк у місті Біла Церква Київської області/ С. І. Галкін. М. Осика. – Біла Церква : ПЦ "Дельфін". – 2003. – 104 с.

5. Екологічною стежкою дендропарку "Олександрія" / [С. І. Галкін, Л. В. Калашнікова, Н. М. Дойко, В. Л. Рубіс, Н. С. Бойко]. Методичні рекомендації зі створення екологічної стежки у дендропарках загальнодержавного значення та парках-пам'ятках садово-паркового мистецтва. – Біла Церква: Білоцерківдрук, 2013. – 40 с.

6. Копієвська О. Р. Соціально-педагогічні аспекти організації дозвілля молоді в парковій системі зарубіжжя / О. Р. Копієвська // Соціалізація особистості: Міжкафедральний зб. наук. статей / За заг. ред. А. Й. Капської ; Вип.3. – К. : НПУ, 1999. С. 42–51.

7. Пестушко В.Ю. "Александрия": Союз архитектуры и флоры[Електронний ресурс]. – Електронні дані – Вокруг света. – 2005. – № 2. Режим доступу: http://www.vokrugsveta.com/index.php?option=com_content&task= view&id=35.

8. Петрова І.В. Дозвілля в зарубіжних країнах: навч.посіб./ І.В. Петрова.– К.: Кондор, 2005. – 408 с.

9. Скрипник М.І. Педагогіка туризму: проблеми, пошуки/ М.І. Скрипник // Гуманітарні науки : науково-практичний журнал. – 2004. – N1. – С. 124-128

10. Черняк И.В. Городские и развлекательные парки /И.В. Черняк // Научно-технические достижения и передовой опыт в области материально-технического оснащения учреждений культуры. Информ. сб. – М., 1993. – Вып. 1. – С. 153-156.

References

1. Bairak O. M. (2013). Problems of maintenance, renewal and optimization of the historical park and the garden objects. Proceedings of The Fourth International Scientific Conference sanctified to the 225year of dendrology park "Oleksandrija" "Maintenanceand reconstruction of botanical gardens and the dendrology parks in the conditions of steady development (pp. 10-15). Bila Tserkva[in Ukrainian].

2. Beidyk O. O. (2001). Recreational- tourist resources of the Ukraine : Methodology and methods of analysis, terminology, districting Kyiv: Kyiv. nats. un-t im. T.Shevchenka. [in Ukrainian].

3.Halkin S.I. (2010). State dendrology park "Oleksandrija" the National academy of sciences of the Ukraine : history and present time. Introduktsiia roslyn : Mizhnarodnyi naukovyi zhurnal, 4. 48-54. [in Ukrainian].

4. Halkin S.I. . & M. Osyka. (2003). "Oleksandrija" is a man-made miracle. Stories about world-wide dendrology park in the city Bila Tserkva the Kyiv area . Bila Tserkva: PTs "Delfin". [in Ukrainian].

5. Halkin S. I., Kalashnikova L. V., Doiko N. M., Rubis V. L., Boiko N. S. (2013). By the ecological path of dendrology park "Oleksandrija" Methodical recommendations are from creation of the ecologicalpath in dendrology park of the national value and parkas-sights of park and the garden art. Bila Tserkva: Bilotserkivdruk.[in Ukrainian].

6. Kopiievska O.R. (1999). Socialpedagogical aspects of organization leisure of the young people are in the park system of foreignness. Sotsializatsiya osobystosti,3,42-51. [in Ukrainian].

7. Pestushko V.Y. (2005). Alexandria: Union of architecture and the flora Vokrug sveta,2 Retrieved from http://www.vokrugsveta.com/index.php?option= com_content&task=view&id=35 [in Ukrainian].

8. Petrova I.V. (2005). Leisure is in the foreign countries. Kyiv: Kondor[in Ukrainian].

9. Skrypnyk M.I. (2004). Pedagogics of the tourism : problems, searches. Humanitarni nauky : naukovo-praktychnyi zhurnal,1,124-128[in Ukrainian].

10. Chernjak I.V. (1993). City and the entertaining parks. Scientific and the technical achievements and best practices in area of the material equipment of cultural institutions.Moskva, 1, 153-156. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.02.2017 р.

УДК 008+316.7 (477)

Плюта Олена Павлівна
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
plyuta-olena@ukr.net

СОЦІАЛЬНА КУЛЬТУРА У КОНТЕКСТІ МЕТОДОЛОГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУХНІ

Мета роботи – концептуальний аналіз соціальної культури як методологічного підґрунтя дослідження української кухні. **Методологія** роботи ґрунтується на застосуванні загальнонаукових методів (системного, структурно-функціонального, генетичного, типологізації тощо) із залученням дослідницьких настанов соціокультурного аналізу явищ і процесів. **Наукова новизна**: з'ясовано культурологічну сутність соціальної культури, виявлено відмінність між поняттями "соціальна культура" та "соціокультурний", вказано на необхідність застосування концепції соціальної культури для вивчення української кухні. **Висновки.** На підставі аналізу поглядів українських і зарубіжних науковців наведено співвідношення концепту "соціальна культура" з поняттям "культура"; звернено увагу на включення у перший термін двох змістів – соціального і культурного. Культура – це внутрішня форма, а соціальний світ – зовнішня, тому вони можуть бути розглянуті як у тісній взаємозалежності й взаємодії, так ы окремо один від одного. Саме в контексті соціальної культури як складного і багаторівневого явища варто розглядати українську кухню, позаяк остання перебуває у тісному взаємозв'язку з різними аспектами суспільного життя, відображає взаємини людей, норми і форми їхньої поведінки, артефакти і под., традиційні для культури конкретного суспільства.

Ключові слова: українська кухня, соціальна культура, соціокультурний, соціальна система, методологія.

Плюта Елена Павловна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Социальная культура в контексте методологии исследования украинской кухни

Цель работы – концептуальный анализ социальной культуры как методологического основания исследования украинской кухни. **Методология** работы основывается на применении общенаучных методов (системного, структурно-функционального, генетического, типологизации и т.д.) с привлечением исследовательских установок социокультурного анализа явлений и процессов. **Научная новизна**: выяснена культурологическая сущность социальной культуры, обнаружено различие между понятиями "социальная культура" и "социокультурный", указано на необходимость применения концепции социальной культуры для изучения украинской кухни. **Выводы.** На основании анализа взглядов украинских и зарубежных ученых приведено соотношение концепта "социальная культура" с понятием "культура"; обращено внимание на включение в первый термин двух смыслов – социального и культурного. Культура – это внутренняя форма, а социальный мир – внешняя, поэтому они могут быть рассмотрены как в тесной взаимозависимости и взаимодействия, так и отдельно друг от друга. Именно в контексте социальной культуры как сложного и многоуровневого явления следует рассматривать украинскую кухню, поскольку последняя находится в тесной взаимосвязи с различными аспектами общественной жизни, отражает взаимоотношения людей, нормы и формы их поведения, артефакты и т.п., традиционные для культуры конкретного общества.

Ключевые слова: украинская кухня, социальная культура, социокультурный, социальная система, методология.

Plyuta Olena, *postgraduate student of the Kiev National University of Culture and Arts*

Social culture in the context of the methodology of Ukrainian cuisine research

The purpose of the work is a conceptual analysis of social culture as a methodological basis for researching Ukrainian cuisine. The **methodology** is based on the application of general scientific methods (systemic, structural-functional, genetic, typologization, etc.) with the involvement of research settings of socio-cultural analysis of phenomena and processes. **Scientific novelty** consists in the following: cultural essence of social culture has been clarified and a distinction between the concepts "social culture" and "sociocultural" has been revealed. The study points out the necessity of applying the concept of social culture for the study of Ukrainian cuisine. **Conclusions.** Based on the analysis of the views of Ukrainian and foreign scholars, the work shows the relationship between the concept of "social culture" and the concept of "culture". Attention is drawn to the inclusion into the first term of two meanings – social and cultural. Culture is an internal form, and the social world is external, so they can be viewed both in close interdependence and in interaction, and apart from each other. It is in the context of social culture as a complex and multilevel phenomenon that Ukrainian cuisine should be considered, since the latter is closely related to various aspects of public life, reflects people's relationships, norms and forms of their behavior, artifacts, etc., traditional for the culture of a particular society.

Keywords: culture, social culture, socio-cultural, social system, society.

Останнім часом у науковому середовищі неухильно зростає інтерес до культури, обумовлений зміною погляду на її роль у соціальній системі. Це пов'язано з переглядом теоретичних уявлень про суспільство і необхідністю ґрунтовного аналізу процесів його соціокультурної трансформації. Однією з форм культури є соціальна культура, представлена сукупністю процесів соціального життя й умовами повсякдення, до яких слід віднести й кухню як таку ж культурну спадщину, як мова, література, мистецтво.

Проблематика соціальної культури у сучасних дослідженнях окреслена тематизмами актуалізації цінностей, значень і смислів у соціальному просторі – конкретному довкіллі міжлюдських стосунків. До її сучасних вимірів, як стверджують А. В. Фурман і О. С. Морщакова, належать концепція органічного поєднання культурних і соціальних мотивів життєтворення людини, де набувають особливого заохочення і підтримки культурні і соціальні ініціативи, свобода самовияву людини, соціальна і культурно зорієнтована

© Плюта О. П., 2017

творчість [16, 30]. Саме в межах даної концепції необхідно досліджувати кухню як один із засобів "інтеграції повсякденного співжиття груп, етносів і націй, активний стимулятор толерантності" [16, 34].

Зважаючи, що термін "соціальна культура" не відноситься до чітко визначених, усталених культурологічних категорій, а також на невиправдану практику використання поняття "соціокультурний" для опису всього різноманіття суспільних явищ і процесів, слід уточнити зміст даних понять з метою подальшого їхнього застосування при вивченні кухні як складової соціальної культури українців.

Розробці теоретичних основ соціокультурного аналізу соціальних явищ і процесів, а також можливостям його інструментального використання в дослідженні модернізаційних процесів присвячені праці О. С. Ахієзера, М. Вебера, С. І. Григор'єва, Т. Парсонса, П. О. Сорокіна, А. В. Фурмана та ін. Теоретичні уявлення про соціальний процес, соціальну статику і динаміку, соціальну інфраструктуру, соціальну роботу тощо належать М. Веберу, О. С. Морщаковій, В. С. Пазенок та ін. Формування соціокультурної методології досліджень пов'язано, зокрема, з працями П. О. Сорокіна, Ш. Ейзенштадта та ін. Однак, незважаючи на наявні дослідження, культурологічний аналіз соціальної культури залишається невиконаним, що й обумовлює мету даної статті – здійснення концептуального аналізу соціальної культури як соціального явища.

У західній культурології, культурній антропології і т.д. успішна розробка концепту соціальної культури почалася ще в першій половині XX століття. Так, американські культурологи А. Клакхон і К. Кребер у праці "Культура: критичний огляд концепцій і визначень" виокремлюють культуру матеріальну, соціальну і духовну. Під матеріальною культурою дослідники розуміють все, що відноситься до взаємин людини із середовищем її проживання, до задоволення її потреб подальшого існування, технологічної сторони життя. Під соціальною – ставлення людей один до одного, системи соціальних статусів й інститутів. Під духовною – суб'єктивні аспекти життя, духовний світ людини [8, 110]. Угорський соціолог І. Вітаньї у праці "Суспільство, культура і соціологія", дотримуючись такої ж видової диференціації культури, визначає соціальну культуру як сферу колективного спілкування [1, 99].

Поділ культури на шари, одним з яких стала соціальна культура, виник у західній науці завдяки чіткості і визначеності основної методологічної настанови при вирішенні цієї проблеми. Головний акцент тут робиться на сферу об'єктивації культури, тобто сферу соціальних відносин, соціальних взаємодій. Загалом звернення дослідників до проблеми соціальної культури означає аналіз системи "культура – суспільство", на відміну від систем "культура – природа" і "культура – людина", що є основою вивчення матеріальної культури та духовної культури відповідно. Тим самим знімаються труднощі сприйняття предиката культури – соціальна, оскільки вся культура відпочатку є соціальною.

На думку українських дослідників А. В. Фурмана та О. С. Морщакової, "соціальна культура – це: 1) окремий важливий вид, сегмент людської культури, що унормовує й ціннісно закріплює перебіг спільного життя людей, виробляє і передає від покоління до покоління правила, вартості, коди і схематизми їх буденної поведінки, кооперативної діяльності, міжособистого спілкування і повновагомого вчинення; 2) багаторівневе утворення у життєдіяльності осіб, груп, етносів, націй і людства в цілому, що синтезує світогляди, психосоціальні й етичні знання та уявлення про чинне і належне суспільне життя, а також у певний, історично і ментально зумовлений спосіб регулює й умотивовує його перебіг-екзистенцію; 3) окрема – масштабна, соцієтальна, головно нематеріальна – сфера суспільного виробництва, сутність якої становлять процеси актуалізації, продукування, накопичення і трансляції новими поколіннями соціального досвіду в динаміці і взаємодоповненні його різних форм та організованостей: знань, норм, стереотипів, навичків, настановлень, узірців поведінки і діяльності, моделей і схем спілкування, ігрових і вчинкових сценаріїв, ідей, гіпотез, переконань, вірувань, цілей, соціокодів, ціннісних орієнтацій, смислів і значень; 4) особлива форма усуспільненого буття людей, створювана у ході філогенезу, постійно відновлювана і збагачувана прийдешніми поколіннями через коди, схеми, програми і моделі поведінки, діяльності, спілкування і вчинення, привласнювана кожним суб'єктом життєактивності у процесі онтогенезу, що формує його як внутрішньо культурну особистість і самовідповідальну індивідуальність" [16, 26]. Таке визначення дає дослідникам підстави розглядати соціальну культуру як поліфункціональний феномен у життєдіяльності суспільства, носієм якої є людина як суб'єкт соціальних відносин із притаманними їй властивостями і рисами, щонайменше такими, як свідомість, мислення, відповідальність, креативність [16, 33].

Визначаючи специфіку і роль соціальної культури в просторі культури взагалі, М. М. Зеленицький і Е. В. Соколов окреслюють три структурних шари культури: матеріально-речове середовище, що включає в себе оброблену і перетворену людиною природу; соціальний шар, тобто "сукупність норм і правил, людських установлень, організаційних форм, які регулюють поведінку і спілкування людей", і духовний шар, "що складається з інтелектуальних і мистецьких цінностей, закріплених в наукових темах, в творах мистецтва" [5, 9-11]. Така типологія чітко відокремлює різні системи побутування культури: "культура – природа", "культура – соціальний світ (суспільство)" і "культура – особистість".

У свою чергу, О. М. Генісаретський, аналізуючи суспільну систему, в якості її основних структурних частин розглядає дві підсистеми – соціальну і культурну, взаємозв'язок яких, на думку дослідника, утворює елементи суспільної системи. Умовою її стійкості є гармонійне поєднання предметів соціальної підсистеми і значень культурної підсистеми [3, 51].

Саме соціальній культурі належить провідна роль у процесі трансформації суспільної системи. При цьому відтворення соціальної культури в суспільстві може здійснюватися за трьома типами: деструктивне, просте (статичне) й інтенсивне (динамічне) (12]. Так, головними характеристиками деструктивного типу

відтворення є занепад культури, розпад властивої їй системи цінностей, руйнування змістотворних елементів діяльності соціальних суб'єктів. Статичний тип відтворення пов'язаний з ідеєю незмінності суспільного устрою, збереження в колишньому вигляді культурних програм і зразків соціальної діяльності.

Нарешті, динамічне відтворення орієнтоване на потік інновацій у різних сферах життєдіяльності суспільства, метою якого стає самовдосконалення людини. В інтенсивному типі відтворення здійснюється випереджаючий розвиток культури в порівнянні з уявленнями, які історично склалися в ній, про бажані умови, засоби і цілі діяльності. У такій ситуації основні зусилля концентруються на цілеспрямованому впливові на культуру шляхом висунення нових орієнтирів соціального розвитку та програм діяльності людей. Цей тип відтворення узгоджується з високим рівнем особистісної культури, постійної готовністю людини відчувати і бачити проблемність свого суспільного буття, здатністю знаходити засоби і шляхи вирішення соціальних проблем. Динамічні процеси в культурі при високій культуротворчій ролі людини в них здатні вивести всю соціальну систему з кризи.

У сучасній західній науці тема соціальної культури широко представлена в системній теорії Н. Лумана, в якій на перший план висуваються проблеми функціонування соціальної системи, різновидами якої виступають соціальна інтеракція, соціальна організація і суспільство. Основу системних уявлень Н. Лумана становлять два моменти. По-перше, будь-яка соціальна система являє собою сукупність комунікацій, що складаються з окремих дій. По-друге, соціальна система постійно відтворює себе, але не в статичному варіанті, оскільки має інтенцію до самозміни. Ідея самотворення системи без створення додаткових причин й умов описується в теорії поняттям "аутопойесис" [4].

Загальнотеоретична схема Н. Лумана застосовна до аналізу суспільства як найвищого рівня соціальної системи. Аутопойесис суспільства здійснюється в різних варіантах і залежить від ціннісно-нормативних основ комунікацій. Ціннісно-нормативний комплекс комунікацій являє собою соціальні цінності "в дії".

У свою чергу, С. І. Григор'єв виокремлює широке і вузьке трактування соціальної культури. У першому випадку соціальна культура визначається ним як "спосіб і ефективність діяльності суб'єктів життєздійснення в основних сферах суспільства як вираження їхньої взаємозалежності з приводу використання засобів життєздійснення, життєвого простору" [15]. Якісному оцінюванню піддаються, з одного боку, результати виявленої людиною перетворювальної активності, з іншого – експертизі підлягають інструменти проведення в життя певних програм дій. Критерієм оцінювання суб'єктності людини є адекватність символічних форм соціальному часу і простору. В якості можливих показників соціальної культури С. І. Григор'єв пропонує розглядати спосіб соціальної організації, соціальну дію, соціальний інтелект, соціальні почуття, соціальні цінності [15].

Аналіз способів діяльності і характеристик соціального мислення безпосередньо в соціальній сфері становить специфіку розуміння соціальної культури у вузькому сенсі цього слова. Різниця в трактуваннях, таким чином, стосується не сутнісних сторін соціальної культури (спосіб життєдіяльності, його ефективність в умовах історично конкретного соціального часу-простору), що виявляються С. І. Григор'євим, а лише співвіднесеності з різними рівнями соціальної реальності [15].

Е. В. Тадевосян визначає соціальну культуру як систему "уявлень, цінностей, норм і правил поведінки, загальних для людей, пов'язаних певним способом життя, і які слугують упорядкуванню досвіду і соціальному регулювання в межах усього суспільства або соціальної групи" [14, 116]. Таке інтегративне визначення соціальної культури вбирає в себе одразу кілька значущих елементів: це суб'єкти соціальної культури (суспільство, соціальна група), її отологічні основи (уявлення, цінності, норми і правила поведінки) і функціональні характеристики (соціальна регуляція й інтеграція) [14, 116].

У змістовному плані близький опис соціальної культури подають Ю. Г. Волков і І. В. Мостова: "... соціальна культура – це тільки значення, які люди приписують різноманітним знакам: предметам, діям або явищам. Палка-копалка або картина Далі, корабель або храм, ікона або гасло завжди є творами (артефактами, елементами) культури, але вони отримують соціокультурний сенс тільки тоді, коли означають щось для людей, тобто направляють їхні дії, поведінку, сприйняття в певне русло. Соціальна культура – це регулятивний механізм, що забезпечує взаємодію між людьми" [2, с. 377-378].

Таким чином, у поняття "соціальна культура" включені дві форми, два змісти – соціальний і культурний. Культура – це внутрішня форма, а соціальний світ – це зовнішня форма. Вони можуть бути розглянуті як окремо один від одного (і в цьому разі дані форми виступають як автономні явища), так і в плані їх взаємозалежності один від одного. Взаємозалежність форм визначає специфіку соціальної культури як особливого шару культури.

Будучи пов'язаною з соціальною поведінкою активних агентів соціального життя, соціальна культура виявляє такі свої основні характеристики, як репрезентативність й актуальність. Ідея репрезентативності соціальної культури обґрунтовується сучасним німецьким філософом Ф. Тенбруком: "Культура, – пише він, – є суспільним фактом настільки, наскільки вона є репрезентативною культурою, тобто виробляє ідеї, значення і цінності, дієві в силу їхнього фактичного визнання. Вона охоплює всі вірування, уявлення, світогляд, ідеї та ідеології, які впливають на соціальну поведінку, оскільки вони або активно поділяються людьми, або користуються пасивним визнанням" [6, 19]. Ідеї та уявлення, цінності і смисли, особистісно значущі, через соціальну поведінку суб'єкта перетворюються в соціальний факт, що має разом з цим і культурний вимір.

Репрезентативність соціальної культури пов'язана з її актуальністю, під якою розуміється фактичний вплив цінностей та смислів репрезентативної культури на соціальну поведінку. Так, представ-

ники соціокультурного підходу, визначаючи головну цільову настанову, підкреслюють, що вона полягає не в тому, щоб виявити і змістовно проаналізувати саму систему цінностей, її рівні, історичну специфіку, співвіднести цю систему цінностей з існуючими в свідомості реальних соціальних суб'єктів її різними варіантами, а в тому, щоб побачити ті поведінково-мотивуючі цінності, які є основою соціальної поведінки суб'єктів, ... "тут і тепер" мотивують фактичну поведінку людей, направляють його в певні сфери соціальної активності" [9, 5]. Актуальність як характеристика соціальної культури акцентує увагу на переході культурних уявлень в реальну поведінку особистості.

Отже, з'ясувавши сутність соціальної культури, можна окреслити відмінність соціокультурного аналізу й аналізу соціальної культури. Основну ідею соціокультурної методології чітко сформулював П. О. Сорокін. Згідно з його думкою, будь-яке явище може бути віднесено до категорії соціокультурних, якщо містить факт "значущої взаємодії" – тобто, взаємодії, "в якій вплив, який чиниться будь-якою частиною на іншу, має значення чи цінність, що підносяться над суто фізичними або біологічними властивостями відповідних дій" [13, 192]. Він звертає увагу на те, що "неточно говорити про соціокультурні явища так, ніби вони складаються виключно з людей; крім людей вони включають в себе нематеріальні значення і їхні матеріальні носії як однаково істотні й універсальні компоненти. Структура емпіричних соціокультурних явищ, таким чином, складається не з одного, а з трьох компонентів" [13, 206]. Відтак, соціокультурний аналіз спрямований у першу чергу на виявлення ціннісних аспектів соціальної взаємодії суб'єктів, без оцінювання того, якими є соціальні результати здійснюваних комунікацій.

Підводячи підсумок, слід зауважити, що в даний час теоретичний пошук навколо проблеми соціальної культури відбувається за двома напрямами: 1) крізь призму соціальної культури досліджується соціальна реальність; 2) досліджується саме поняття соціальної культури. При цьому на тлі зростаючої уваги до соціальної культури помітно відчувається відсутність праць, присвячених її комплексному аналізу, включаючи обґрунтування підходів до визначення концепту соціальної культури, розробку методології її дослідження, стратегій культурологічного вивчення даного соціального явища.

В цілому наведені вище визначення соціальної культури мають описовий характер. Їхнє використання в якості реального інструмента пізнання соціальної реальності обмежено тим, що вони слабко інтегровані в певну концептуальну схему, яка описує і пояснює соціальний світ. Крім того, дані визначення не виходять за межі традиційного розуміння культури як чинника, що безпосередньо впливає на соціальну поведінку людини, фіксують стабілізаційну роль культури у відтворенні соціального життя, збереження стійкого світопорядку. При цьому для авторів важливим є не стільки форми прояву соціальної культури, її предметний зміст, скільки те, що вона виступає фоном повсякденного життя людей, коли вони присутні в усьому її різноманітті. Така "всюдисущість" соціальної культури обумовлена тим, що вона є сенсоутворювальним елементом духовної і матеріальної діяльності соціальних суб'єктів. Можна виокремити два самостійних рівня прояву соціальної культури: по-перше, це соціальна культура особистості; по-друге, соціальна культура суспільства. Перша визначає особливості сприйняття соціальним суб'єктом дійсності і пов'язана з його соціальною поведінкою, а друга існує в сфері міжсуб'єктних взаємодій у вигляді регулюючих їх правил і норм.

Отже, соціальна культура являє собою складне і багаторівневе явище, складовою якого є й кухня певної групи, етносу, нації. Саме в цьому контексті слід вивчати українську кухню як явище побутової культури, що знаходиться у взаємозв'язку з іншими аспектами життя і відображає взаємини людей у суспільстві, норми і форми їхньої поведінки, артефакти і под., традиційні для даного суспільства.

Література

1. Витаньи И. Общество, культура и социология / И. Витаньи. – Москва : Прогресс, 1984. – 288 с.
2. Волков Ю. Г. Социология / Ю. Г. Волков, И. В. Мостовая. – Москва : Гардарики, 1998. – 244 с.
3. Генисаретский О. М. Опыт методологического конструирования общественных систем / О. М. Генисаретский // Моделирование социальных процессов. – Москва : Наука, 1970. – С. 48–61.
4. Зборовский Г. Е. История социологии: современный этап : учеб. для вузов [Электр. ресурс] / Г. Е. Зборовский ; Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования ХМАО – Югры "Сургут. гос. пед. ун-т". – Режим доступа : elar.urfu.ru/bitstream/10995/27750/1/978-5-93190-335-4_2014.pdf.
5. Зеленицкий М. Н. Социально-культурные предпосылки формирования личности / М. Н. Зеленицкий, Э. В. Соколов // Научные труды ЛГИК им. Н. К. Крупской. – Ленинград, 1980. – Т. 48. – С. 6–17.
6. Ионин Л. Г. Социология культуры / Л. Г. Ионин. – Москва : Логос, 1998. – 278 с.
7. Коган Л. Н. Социология культуры : учеб. пособие / Л. Н. Коган. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 120 с.
8. Кребер А. Л. Культура. Критический анализ понятий и определений / А. Л. Кребер, К. Клакхон // Культурология. – 2000. – № 1. – С. 105–183.
9. Кризисный социум: Наше общество в трех измерениях. – Москва : ИФ РАН, 1997. – 382 с.
10. Пазенок В. С. Соціальна культура і соціальна творчість / В. С. Пазенок. – Киев : Знання, 1990. – 48 с.
11. Победа Н. А. Социология культури / Н. А. Победа. – Одесса, 1997. – 224 с.
12. Понятие культуры [Электр. ресурс]. – Режим доступа : http://social-culture.ru/index.php?request=full&id=699. – Название с экрана.
13. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество / П. А. Сорокин. – Москва : Политиздат, 1992. – 543 с.

14. Тадевосян Э. В. Словарь-справочпик по социологии и политологии / Э. В. Тадевосян. – Москва : Знание, 1996. – 296 с.

15. Теория социальной работы : учебник [Электр. ресурс] / под. ред. Е. И. Холостовой. – Режим доступа : http://urss.ru/PDF/add_ru/183663-1.pdf.

16. Фурман А. В. Соціальна культура / А. В. Фурман, О. С. Морщакова // Психологія і суспільство. – 2015. – № 1. – С. 26-36.

17. Черниш Н. Соціологія : курс лекцій / Н. Черниш. – Львів, 1996. – 367 с.

18. Якуба О. Социология / О. Якуба. – Харьков, 1995. – 191 с.

References

1. Vitani, I. (1984). Society, Culture and Sociology. Moscow : Progress [in Russian].

2. Volkov, Yu. G., Mostovaya, I. V. (1988). Sociology. Moscow : Gardariki [in Russian].

3. Genisaretsky, O. M. (1970). "Experience in the methodological design of social systems". Modeling social processes. Moscow : Science, P. 48-61 [in Russian].

4. Zborovsky, G. Ye. (2014). The history of sociology: a modern stage: textbook. For high schools. Access mode: elar.urfu.ru/bitstream/10995/27750/1/978-5-93190-335-4_2014.pdf [in Russian].

5. Zelenitsky, M. N. (1980). "Socio-cultural preconditions for the formation of personality" Scientific works of the LGIK named after. N. K. Krupskaya. Leningrad, vol. 48, P. 6-17 [in Russian].

6. Ionin, L. G. (1998). Sociology of Culture. Moscow : Logos, 1998 [in Russian].

7. Kogan, L. N. (1992). Sociology of Culture: Textbook. Allowance. Ekaterinburg : Publishing house Ural. University [in Russian].

8. Kreber, A. L., Clakhon K. (2000). "Culture. A critical analysis of concepts and definitions". Culturology, 1, 105-183 [in Russian].

9. Crisis society: Our society in three dimensions. Moscow : IF RAS, 1997 [in Russian].

10. Pazenok, V. S. (1990). Social culture and social creativity. Kiev : Znannia [in Russian].

11. Pobeda, N. A. (1997). Sociology of Culture. Odessa [in Russian].

12. The concept of culture. Access mode: http://social-culture.ru/index.php?request=full&id=699 [in Russian].

13. Sorokin, P. A. (1992).The Man. Civilization. Society. Moscow : Politizdat [in Russian].

14. Tadevosyan, E. V. (1996). Dictionary of reference on sociology and political science. Moscow : Knowledge [in Russian]..

15. Theory of social work: a textbook. Access mode: http://urss.ru/PDF/add_ru/183663-1.pdf [in Russian].

16. Furman, A. V., Morschakova O. S. (2015). "Social Culture". Psychology and Society, vol. 1, P. 26-36 [in Ukrainian]

17. Chernish, H. (1996). Sociology: lectures. Lviv [in Ukrainian]

18. Yakuba, O. (1995). Sociology. Kharkov [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.05.2017 р.

Мистецтвознавство

UDC 786.2+78.071

Androsova Dariia
Doctor of Arts, Acting professor
of Odessa National A.V. Nezhdanova
Music Academy
dashaelena@gmail.com

FUTURISM OF EDGAR VARESE IN PIANO INTERPRETATION OF HIS CREATIVE WORK

Purpose of the research. This work studies the specifics of the interpretation of the piano expressiveness by E. Varese that occupied such an exceptional place in the classical music of the previous stage and extremely critically but still used in the work of the author of "Ionization". **Scientific Novelty.** The research reveals not only the restrictive attitude towards the expressive possibilities of the piano, but also essentially clavier attitude related to the neoclassical aspirations of the twentieth century orientation of E.Varese. **Conclusions.** There is also a clear tendency to consider the futuristic discoveries of sonoristics in autonomy from the ideological and political "shade", emphasized by Marinetti's group in due time. However, by the middle of the twentieth century it turned out to be a semantic anachronism, uninteresting in use in artistic and musical content, autonomized into meaningful clavier-percussion effects of the emblematic works of the maestro.

Keywords: futurism, piano expressiveness, clavier-percussion effects of piano, neoclassicism, music style.

Андросова Дарія Володимирівна, *доктор мистецтвознавства, професор Одеської національної музичної академії ім. А.В.Нежданової*

Футуризм Е. Вареза у фортепіанному прояві його творчості

Мета дослідження – вивчення специфіки трактування Е. Варезом виразності фортепіано, що займало значне місце в музичній класиці попереднього етапу і надзвичайно критично, але все ж використовувалося в творчості автором "Іонізації". **Наукова новизна.** З аналізу зрозумілою стає не тільки обмежувальна установка щодо виразних можливостей фортепіано, а й принципово клавірна, тобто співвідносна з неокласичними тяжіннями XX ст. позиція Е. Вареза. **Висновки.** Очевидною є тенденція розглядати футуристичні відкриття сонористики в автономії від ідеолого-політичного "заряду", так підкреслюваного в свій час групою Марінетті, яка водночас до середини XX ст. виявилася смисловим анахронізмом, нецікавим для використання в художньо-музичному наповненні, що автономізувалося в самозначущі клавірно-ударні ефекти емблематичних творів маестро.

Ключові слова: футуризм, виразність фортепіано, клавірно-ударні ефекти фортепіано, неокласицизм, стиль у музиці.

Андросова Дария Владимировна, *доктор искусствоведения, профессор Одесской национальной музыкальной академии им. А.В.Неждановой*

Футуризм Э.Вареза в фортепианном преломлении его творчества

Цель исследования – изучение специфики трактовки Э.Варезом выразительности фортепиано, занимавшего такое исключительное место в музыкальной классике предшествующего этапа и чрезвычайно критически, но все же использованного в творчестве автором "Ионизации". **Научная новизна.** Из анализа ясна не только ограничительная установка относительно выразительных возможностей фортепиано, но и принципиально клавирная, то есть соотносимая с неоклассическими устремлениями XX века позиция Э.Вареза. **Выводы.** Очевидна тенденция рассматривать футуристические открытия сонористики в автономии от идеолого-политического "заряда", столь подчеркивавшегося в свое время группой Маринетти, но которая к середине XX столетия оказывается смысловым анахронизмом, неинтересным в использовании в художественно-музыкальном наполнении, что автономизировалось в самозначимые клавирно-ударные эффекты эмблематических сочинений маэстро.

Ключевые слова: футуризм, выразительность фортепиано, клавирно-ударные эффекты фортепиано, неоклассицизм, стиль в музыке.

Creative work of E. Varese has begun intensively developed in recent decades, corresponding to the ever-increasing flow of research on futurism, which was under the ideological taboo due to the closeness of the founder of this movement F.Marinetti to Mussolini. Emergence of publications on futurism [5] and a monograph devoted to the work of Varese [1], leads to a breadth of research readings and this trend, and the works of the author, who objectively concentrated the essential avant-garde aspirations of the art of the twentieth century as a whole. The actualization of this problem is supported by the orientation of the post-avant-garde cultural stage towards the poly stylistic confusions in the creative work, including the covering of the layers, which for ideological or other reasons have moved away in the past century [3]. The purpose of this work is to trace the peculiar features of reading by the given composer the expressiveness of a piano

© Androsova D., 2017

that occupied such an exceptional place in the classical music of the previous stage and extremely critically but still used in the work of the author "Ionization".

Futurism of E. Varese is a canonical reality, although, according to his wife and the person holding the same views in creative work, "this hateful label he denied in every possible way" [1, 77]. However, according to the same L. Varese, "he (E. Varese – D.A.) were constantly thinking in the same direction as the Futurists". He added: "he enthusiastically shared many of the postulates of Marinetti, proclaimed in his work 'Futurism' ..." [ibidem]

The discoveries of Varese in the field of the "monotimbral" orchestra are obvious, although theoretically they are not sufficiently conscious and classified. The main thing that should be distinguished in the classics of his style discovery ("Integrals" for 11 wind and percussion, "Ionization" for percussion and sirens, etc.) is the redundancy of the designative meaning in the program relating to the sound substantiality as such. In the interview for the French radio there are the following significant lines:

"E.V. (Edgar Varese – D.A.): ... The symphony orchestra is lifeless. It is sugary. Our era does not accept schmalz.

J.S.: It is turned out that our times – an epoch of domination of wind and percussion instruments…

E.V.: Yes, wind and percussion …" [1, 88].

And further:

"... our time is characterized by a percussion beginning (italics by DA). Our time is the time of the speeds. Violin vibrato does not belong to our time ... "[ibid, 89].

Accordingly, the symbolic saturation of the orchestral music for percussion and wind at Varese's exceeds by several orders the obvious symbolism of the same meanings of works of this kind by A. Berg, I. Stravinsky, B. Bartok ("Concerto for 13 wind instruments, piano and violins", "Octet for Winds", "Music for strings, percussion and celesta"), if to choose by the resemblance of the title of the above mentioned works of Varese. Symbols of genre and style solidarity with baroque, with all the derivatives of this expressive sense of the syncretism of the concert-ensemble-symphony, as indicators of high art in its "touches" of spiritual revelations, at the same time analogies to jazz soundings in varying degrees of "imitation" of their expression in the above-mentioned opuses, numerical symbolism of astral-religious allusions (numbers 13, 1, 3, 8 and etc.) – these and other significant meanings also occur in the works of E. Varese.

Thus, the correlation of the dominance of percussion in the said creations of the French /American composer with jazz compositions and the corresponding significance of "urbanism-bruity" of the 20th century do not require special explanation. However, the deliberate concentration on the timbrality of the percussion, associated with the primitivistic aggressiveness of the impact of this kind of "simplified" music, as well as the "simulation" of melodic voices – in the form of a howling siren in "Ionization", in the form of output of the wind instruments in "Integrals" – creates the effect of deliberate "inversion" of orchestral functionality of groups that reduce the reality of the sound hierarchy to some demonstrative antithesis to the baroque ensemble orchestra, oriented to "imitation of choral voices". Here – "imitation of the jungle voices", in the stylized nature of their submission to the "jungle of the big city". However, all that is said here is the expressiveness of "details", "traits", "components" but not a whole.

Grandiosity of the abstraction given by the program titles clearly outweighs all the details-components of meanings: "integrals" as carriers of the mechanism of erecting this abstraction into a high unity, "ionization" as pre- and post-stormy "nature" of the atmosphere. The composer warns that his "title of the score ... does not matter at all" [1, 33]. But he emphasizes that he "often borrows" the titles "from higher mathematics and astronomy only because these sciences stimulate my imagination ... but in my music there are no signs of planets or theorems" [ibidem].

Constantly appealing to the "spirit of modernity", Varese categorically denied the idea of "imitation of reality" in art [1, 77], singled out for himself as the basic – formula of Yu. Vronsky, who defined music as "objectification of that mind contained in sounds" [ibid., 21]. As a result, the spatial concept of music came to the fore, which amounted to an objective revolution in the musical temporally procedural consciousness, indirectly restoring music-myth, the music of metaphysics of the archaic and religious Service.

The numerical element of music fascinated Varese and was consistent with his "spatial" positions in musical creative work, in his deep conviction, constituting the true perspective of music. Thus, works by Varese speak of the future image of the world, drawing … in antiquity and myth, (the latter term is directly applied to the characterization of "Ionization") [1, 44].

Chronologically earlier is the opus called "Integrals", 1926, the largest (duration of 10 minutes – 225 bars) ensemble work of Varese of the 20s. It is the intergrowth of the play of calling of the dawn by the wind instruments ("a rooster's crow" of the clarinet in Es – "Is it a Gallic rooster" of Varese's homeland, by the mouths of the representatives of the Six, "waking" to the "new shores" of the basis and tradition, activating the incantatory emissions of "military copper" and "emancipated pedals" of percussion?) – and the inertial density of the usual "masses of matter" copper-percussion instruments. The name is associated with a mathematically conscious, that is, a differentiated and dismembered concept of integrity- enlargement of presentation of the declared ideas and meanings.

The score is clearly dominated by the shrill-piercing (and catchy!) "screams" of high clarinet, tall pipes and piccolo flute, in which "slaves" are "heavy copper" as a sign of the military heroics of expression.

"Rooster and Harlequin" of the Manifesto by J. Cocteau in 1917 in this essay by E. Varese clearly pretend to play activity in supranational, all-planetary scales, guessing in the long term the mission of the "French spirit" in the cultural and political perturbations of the mid-twentieth century. In the work of L. Akopian there indicated the type of a composition of the type of a "compressed cycle": "the play ... is divided into three (possibly even a more fragmented dismemberment – D.A.) of a large section," from which the first, to t. 53, "is the most monothematic", The second "...is multi-thematic", the third (after t. 156 by Adamyan) "reprise" in relation to the first two [1, 37-39].

Such a characteristic sins by the "failure" of that new "integrality", which is the meaning of E. Varese's "metaphysical revolution." For the above description points to the "compressed poem," while here it is not the sonative "motivational development" that prevails, but the exposure variation of "crescendo dramaturgy" [according to V. Kholopova, 4, 207], indicative of ritual-ceremonial actions: not so much dynamics as an indicator of the sound of individual instruments and tutti, but the "mass gathering" of texture-tempo-rhythmic density reveals the logic of variant transformations from the beginning to the end of the piece of work.

Since: "rooster's crow" of the motive Cl.in Es (the psalmody with the starting point on the intervals of the reduced quint and the sextons), overgrowing with imitations and echoes-counterpoints, generates the motive of the wood blocks (Chinese Bloks from t. 15), in which, in place of the psalmodifying clarinet, trumpet, oboe etc., a different motif appears, the manifestations of which are fixed in the high-impact percussion – solo Cor.inF solo as a section of Moderato (approximately in the middle of what L. Akopian calls the "first section").

And then – as a "detaching itself" from the theme of the French horn (the move to a reduced fifth and a sixth followed by "swinging" in the "conquered" interval space), there become apparent (in the same horn, in the same Corno in F!) the theme-motif on the reduced quint (t.53, Allegro); and to its as a counterpoint – a motive with a move to the nona, as the development of the second "singing of psalmody" of the previous stage. And a completely "outcome-mini-reprise" is a section of the c. 7 (from t. 71), Subitolento, where against the background of interrupted piccolo and gong-tam-tam pedals, "point inclusions" of clarinets and other percussion – it is found psalmody at the French horn (t. 75), sextic "swinging" at the clarinet in Es, the move to the nona of the French horn, the move to the reduced fifth of the pipe (and all this "stretch" from t. 76 to t. 77), with the subsequent "alignment of lines" to psalmody-pedaling in tt. 79-93, section Presto.

And as a revelation, as a presentation of the same in a new perspective – the magnificent "output" of French horns and trombones, which the researcher cited by us calls "the chorus of brass instruments" and compares it rightly with a solo trombone from Ravel's "Bolero" written three years later. There is one more analogy, a syllabic allusive meaning: a trombone solo from I.Stravinsky's "Story of a Soldier", undoubtedly famous to Varese piece of work by the Russian composer. In general, timbre dramaturgy, motively-background voice "gathering" etc. in Varese's extremely recalls the Introduction to the "Sacred Spring" by Stravinsky, including its "emancipation of nona" (compared with a reduced octave "as the self-significant phonism of Stravinsky's piece of work mentioned). Let us note also some rhythmic sign: quintuplicity, "psalmolated" by trombones accompanied by theme (!) of the French horn.

Analysis in a similar vein, while continuing, shows the "integral" direction of Varese's thinking, right up to the "shout-spatial" culminating point (climax) – before the "breakdown" to the Lent section, which gives a sharp drop in dynamics and the appearance of the "first – starting –motive- theme, this time with the oboe, which "braids" previously shown motifs-turns. The result of this motive "braiding" (in the spirit of the rhetoric of inventio of "poetic" baroque music!) is the extremely multifaceted theme of the French horn (!), which for a total of 10 cycles (tt. 216-225) shows a full twelve-ton series from Es (with interval values from octave/reduced octave to reduced octave f-h). Truly, the integration of the entire interval work of the whole, with the "filling-complementing" sounds of the "point" and quintuple (tt. 219-221) "finishing" on the long note of the solo horn, clearly correlated with the Moderato section at the beginning of the composition (see above).

The result of this analysis is an indication of the capacious symbolism of the meaning of this work, in which obvious are the "clinging" to the discoveries of modernity of the past decades, the foresight of the ways of "integration" of the innovative and "moderate" lines of musical stylistics, and, most importantly, the "new spatiality", which do not have direct analogies to the "life-like process" of the classical European tradition. This is not a "landscape" space made up of personal objects but a spatial unity ("integrity") of the object and objectivity in general.

"Ionization", 1931 – there is also an example of "motive integration", aimed at the final total capacity of the timbre-meaning-theme. As L. Akopian aptly notes, this work represents "a paradoxical and at the same time an absolutely natural combination of extremes: modernism and archaism" [1, 43]. The same author considers the composition as a concentration-meaning of his works as a whole [1, 24]: "The rhythm of Varese's forms is determined by the pressure drops of the "field" to the "particles" – pressure which often leads to the loss of the "identity" of the "particles", to their decay, and at the same time, unpredictably, spontaneously generates new configurations" [ibid, 24-25].

Absolutely in the logic of creation of "unfinished series" of meanings in a symbol, the author refers to the "superficial" layer of meaning as a "virtuoso etude with a dashing title" which denotes attention to the physics of small particles and to the existance as "universal for the mythologies of the plot of all times of the origin of culture" [Ibid, 44]. The observation made is more valuable than the reference to the "sonata antitheses" found by N.Slonimsky as a myth-making mechanism (since the antithesis of the complementarity of the

mythological components does not coincide with the rationalistic "opposition" of antithesis-negations, namely these are the basis of the sonata classics).

In E. Markova's work there is an indication of heterophony as a "prometheus complex" of music in its historical continuum, generating a tonality that accompanies all historical forms of musical manifestations as a "spontaneous" factor of musical culture – musical civilization [2].

In fact, this scientific abstraction is "voiced-objectified" by Varese, showing three interpenetrating one in another ("mythological antithetical") -sounds of sirens ("representation of pure, undivided nature" [1, 44]), dissected sounds of percussion ("refinement" of which is obvious in relation to glissando sirens) and high-pitched sounds-tones of bells, bells and pianos (italics by D.A.), the latter represents a "cultural-civilizational" layer. This final timbre-tonality serves as a result of the register "expansion" of the percussion instruments (it is indicative that there is less leadership in them – military, associated with the militarily-organizing and aggressive at the same time beginning). Percussion instruments predominate in combinatorial "shifts", in climax "encouraging" by howling" of the "natural aggressiveness" of sirens. Thus, as a result, in the code-finale, with the features of the summing-up of thestretta-reprise, there passes the theme-image of the bells. In Varese's play, an "outrunning reflection" of the military phenomenon as a global monster of the Second World War is heard in the unity of action – counteraction of destructive and creative powers. The result is a blessed sign of the beat of the bells, indicating the birth of the Spiritualization.

As we see, Varese turns to the pianoforte for the symbolization of the borderline of the percussion instruments and tonal-pitch formations, noticing in the possibilities of this instrument to preserve the "contours" of the classical music system, but completely ignoring those expressive universals that made the piano "the king of instruments" during the reign of the opera- symphonic thinking. Thus, Varese values the "symbolics of the classics" associated with the timbre of the pianoforte, although he refuses to symbolize the cantilena-lyrical quality as the fundamental in the musical representation of Beauty. In any case, this follows from the practice of his instrumental technique and from the logic of utterances- characteristics of music.

So, as for the piano in the twentieth century, Varese considered its artistic possibilities to be "exhausted" and "dissolved" its sonority in the sonorous wealth of percussion instruments. In one of his interviews, Varese stated:

"... piano became a percussion instrument (italics by D.A.). There is no melody left in it. The greatest of the pianists known to me, Busoni, has said: 'legato is impossible on the pianoforte. We restore it in our imagination, for our hearing is spoiled by a bad habit. "The sound of the piano is lifeless. It does not correspond to the nature of modern life, the rhythms of our time "... [1, 88].

This statement clearly demonstrates that Varese refuses the piano ... in symbolism, for he does not accept that great "legato illusion" that fed all the classical and romantic pianism. Still a piece of work "Ecuatotial" written in 1933, immediately after the premiere of "Ionization", on the text of the prayer of the Mayan in Spanish translation: written for a bass or bass ensemble, also 4 pipes, 4 trombones, pianoforte, organ and ondesMartenot(for the first time – two termenvoxes) and percussion instruments, preferably low tones (gong, tam-tam) [1, 51]. Moreover, the piano is close to the percussion, but "does not merge" with them, and the qualities of the "monster that never breathes" are fixed in the organ, according to Stravinsky [ibid.].

The events of post-avant-garde demonstrated absence of demand of those aggressive avant-garde manifestations, to which E. Varese relied highly. Thus, the futuristic idea of his innovations had semantic outputs of the historical-heuristic order. From the height of historical results at the beginning of the 21st century, Varese accurately foresaw the importance of the "French pedal" in the cultural expansion of Europe in the first half of the 20th century, and the cathartic results of the terrible battle of the Second World War in the middle of the last century. Therefore, Varese's futuristic utopias are not motiveless, since they feed on the semantic extremism of the symbolic potential of music, "landed" by the will of the "call of Time", to the carnal "gravity" of the percussion-noise formations.

In this respect, Varese is a direct continuation of the positions of the Italian futurists, whose utopianism in musical representation, judging by the work of L. Russolo, has symptomatic parallels to the first, but also opposites to the writing of the Italian futurist of the beginning of the last century. If Varese denied strings and piano cantilena, assonantto string expression, thus he supported organ- "mechanical" displays of clavier, clear in his rejection of "soulfulness" of expression, despite the fact that spiritual values for the composer were absolute prerogative.

Such a prominent person for the 20th century as E. Varese like a certain concentration of the specifics of the past century's non-traditionalism, which is very often found in the historical chain of cultural continuity, allows us to trace some indicative features of thinking, somehow epoch-making in the creative work of various authors and representatives of the artistic world of the past century. It seems that the artistic symbolism of the New Age that gave rise to the piano cantilena and "orchestral" piano ("orchestral substitute") of the Liszt's school, in the twentieth century, now is outdated, pulling out symbolism to the percussions. It should be noted that the latter – percussions – promoted in the piano sound by means of "orchestral multi-functionality" timbre registers of this instrument, including this tremolo-martellato, frankly reproducing sound of kettledrums.

However, illusiveness of the exceptionally "percussion" intended purpose of a piano in the twentieth century is determined by the variability of this function in Varese's creative work as such, and, as it will be shown further in the works of other authors. Futuristic peremptory "percussion" of a piano in Varese's creative

work received a direct analogy in the works of the primitive neo-folklorist B. Bartok, and strangely bypassed the expressionistic anti-aestheticism of A. Schoenberg.

From the above said, not only the restrictive attitude towards the expressive possibilities of the piano is clear, but also the essentially clavier attitude related to the neoclassical aspirations of the twentieth century orientation of E.Varese. There is also a clear tendency to consider the futuristic discoveries of sonoristics in autonomy from the ideological and political "shade", which was emphasized by Marinetti's group in due time. However, by the middle of the twentieth century it turned out to be a semantic anachronism, uninteresting in use in artistic and musical content, autonomized into the meaningful clavier-percussion effects of the emblematic works of the maestro.

Литература

1. Акопян Л. Эдгар Варез / Л. Акопян // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. – Москва, 2000. – Вып. 3. – С. 3–75.

2. Маркова О. Музичні архетипи та "Прометеїв комплекс" музики / О. –Маркова //Укр. музикознавство. – Київ, 2001. – Вип. 30. – С. 51–60.

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

4. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – Москва : НТЦ "Консерватория", 1994. – 260 с.

5. Vlad R. Modernita e tradizionella musica contemporanea / R. Vlad. – Torino, 1955. – 267 p.

References

1.Akopian, L. (2000). Edgar Varese. XX century. Foreign Music.Essays.Documents. Moscow, 3, 3–75 [in Russian].

2. Makarova, O. (2001). Musical archetypes and "Prometheus complex" in music. Ukrainian music studies. Kyiv, 30, 51–60 [in Ukrainian].

3. Markova, E., Kholopova, V., Kanaris, L., Taranets, S. (2006). Neoeurocentrism and Neosymbolism of the beginning of the XXI century. Neoeurocentrism: musical culture at the turn of the century. Odessa, 1, 76–128 [in Russian].

4. Kholopova, V. (1994). Music as an Art Form. Moscow : research and development centre "Konservatoria", 260 [in Russian].

5. Vlad, R. (1955). Modernita e tradizionellamusicacontemporanea. Torino, 267 [in English].

Стаття надійшла до редакції 18.03.2017 р.

УДК 78.071.2 (477) "19"

Бондарчук Віктор Олексійович
кандидат мистецтвознавства,
доцент Національної музичної академії України
ім. П.І.Чайковського
art2603@ukr.net

ТВОРЧІ ЗВЕРШЕННЯ ДМИТРА ГНАТЮКА: кінець 60-х – початок 70-х років XX століття

Мета дослідження полягає у висвітленні важливих подій вітчизняного мистецького простору, в центрі яких знаходиться непохитна постать XX століття Д. Гнатюк. Концентруючи увагу на виконавських звершеннях митця, ми маємо можливість відчути динаміку анастазису українського оперного жанру, вектор його руху до трансформації у контексті європейського та світового комунікативного простору. **Методологія** дослідження передбачає обов'язкове закріплення проблеми в координатах історичного, мистецтвознавчого та культурологічного дискурсу, що дає можливість розкрити сутнісні основи творчої особистості Д.М.Гнатюка в проекції на мистецькі поступи театральних реалій часу. **Наукова новизна** полягає у висвітленні маловідомих сторінок біографічного матеріалу майстра з урахуванням його світоглядних інтенцій на перетині культурно-мистецьких комунікацій часу; вагому складову дослідження приділено дослідженню архівних матеріалів та включення їх в систему аналізу теми. **Висновок.** Постать Д.М.Гнатюка маркованими лініями окреслила простір вітчизняної оперної культури кінця 60-х – початку 70-х років і динамічно заповнила нішу творчого спадку національних надбань. Заторкуючи майже всі форми мистецької комунікації, ім'я видатного майстра залишило потужний відблиск у свідомості всієї української нації, сформувало чіткий алгоритм творчого зростання професійного виконавця, окреслило вектор розвитку вітчизняного музичного мистецтва на багато років вперед.

Ключові слова: творча особистість, виконавська інтерпретація, оперне мистецтво, стильові координати, майстер сцени.

© Бондарчук В. О., 2017

Бондарчук Виктор Алексеевич, *кандидат искусствоведения, доцент Национальной музыкальной академии Украины им. П.И.Чайковского*

Творческие свершения Дмитрия Гнатюка: конец 60-х – начало 70-х годов XX века

Цель исследования заключается в освещении важных событий отечественного художественного пространства, в центре которых находится непоколебимая фигура XX века Д. Гнатюк. Концентрируя внимание на исполнительских свершениях художника, мы имеем возможность почувствовать динамику возрождения украинского оперного жанра, вектор его движения к трансформации в контексте европейского и мирового коммуникативного пространства. **Методология** исследования предполагает обязательное закрепление проблемы в координатах исторического, искусствоведческого и культурологического дискурса, что дает возможность раскрыть личность Д. Гнатюка в проекции на художественные тенденции. **Научная новизна** заключается в освещении малоизвестных страниц биографического материала мастера с учетом его мировоззренческих интенций на пересечении культурных коммуникаций времени; весомую составляющую исследования уделено исследованию архивных материалов и включение их в систему анализа темы. **Вывод.** Фигура Д. Гнатюка маркировано очертила пространство отечественной оперной культуры конца 60-х – начала 70-х годов и динамично заполнила нишу творческого наследия национального достояния. Затрагивая почти все формы художественной коммуникации, имя выдающегося мастера оставило мощный отблеск в сознании всей украинской нации, сформировало четкий алгоритм творческого роста профессионального исполнителя, обозначило вектор развития отечественного музыкального искусства на многие годы вперед.

Ключевые слова: творческая личность, исполнительская интерпретация, оперное искусство, стилевые координаты, мастер сцены.

Bondarchuk Viktor, *Ph.D. in Art History, Associate Professor of P. I. Tchaikovsky NMAU*

Creative achievements of Dmytro Hnatyuk: late 60's and early 70's of XX century

The purpose of the study is to cover the important events of national artistic space, in the center of which there is a strong figure of the XX century – D.M.Hnatyuk. Concentrating attention on the performing achievements of the artist, we can feel the dynamics of revival of Ukrainian opera genre and the vector of its movement to the transformation in the context of European and world communication space. **Methodology** of the research suggests that the problem is necessarily fixed in the coordinates of historical, art and cultural discourse, which enables to reveal personality of Dmytro Hnatyuk in the projection into the art tendencies. **Scientific novelty** consists in coverage of the little known pages of the biography of the master taking into account his worldview intentions at the intersection of time cultural communications. Significant component of the work is research of archive materials and inclusion it into the topic analysis system. **Conclusions.** The figure of D.M.Hnatyuk clearly defined the national opera culture space in late 60's – early 70's and dynamically filled in a niche of national creative heritage. Addressing almost all forms of art communication, the name of outstanding master left a great gleam in the consciousness of Ukrainian nation, formed clear algorithm of creative growth of a professional performer and defined the vector of national music art development for many years to come.

Keywords: creative personality, performing interpretation, opera, stylistic coordinates, master of the stage.

Актуальність теми дослідження. Період шістдесятництва в просторі української культури представлений динамічними поступами людини до ідентифікації її самобутності, внутрішнього простору, розгерметизування непорушних вимірів ідеологічного тиску. Занурення у сутність особистості з її рефлексією дійсності стає вектором всього мистецького простору, окрилюючи і надихаючи до творчих звершень поетів, композиторів, виконавців.

Мета дослідження полягає у висвітленні важливих подій вітчизняного мистецького простору, в центрі яких знаходиться непохитна постать XX століття Д.М.Гнатюк. Концентруючи увагу на виконавських звершеннях митця, ми маємо можливість відчути динаміку анастазису українського оперного жанру, вектор його руху до трансформації в контексті європейського та світового комунікативного простору.

Наукова новизна полягає у висвітленні маловідомих сторінок біографічного матеріалу майстра з урахуванням його світоглядних інтенцій на перетині культурно-мистецьких комунікацій часу. Вагому складову дослідження побудовано на архівних матеріалах як Національної опери України так і родинної документації, що надає матеріалам особливої цінності з точки зору історичної проблематики та культурологічної обумовленості.

Виклад основного матеріалу. 1967 рік ознаменований новою сторінкою державного академічного театру опери та балету ім. Т.Г.Шевченка. Подією на просторі національного культурно-мистецького катарсису стало призначення на посаду головного диригента, на зміну К.Симеонова – Стефана Турчака, концептуальні механізми продукування оперного жанру якого були окреслені виконавськими традиціями славетних корифеїв оперного жанру таких, як: І.Паторжинський, М.Литвиненко-Вольгемут, З.Гайдай, Б.Гмиря, Є.Чавдар, Є.Мірошниченко, А.Солов'яненко, Б.Руденко, Ю.Гуляєв, Д.Гнатюк [5, 50]. Період діяльності С.Турчака в оперному театрі В.І.Рожок визначає як неповторну віху театрального вітчизняного мистецтва: "Маестро буквально увірвався в його розмірений темпоритм, своєю несамовитою пристрастю, дивовижним енергетичним зарядом приголомшивши й розбурхавши весь творчий колектив" [5, 50]. Консолідований внутрішньою потребою культивування високої естетичної моделі, С.Турчак уникає творчої інерції, стимулює до мистецьких пошуків, апробацій, репрезентуючи зразки нових виконавських форм, жанрових особливостей та детермінованих часовим виміром творів. Звернення до національних традицій оперного та балетного мистецтва, закріплення їх

на олімпі світового мистецького ареалу, формування високої суспільної думки, опосередкованої потребою створення вітчизняної культурної спадщини – мистецьке кредо славетного диригента.

С.Турчак звертається до творчості В.Губаренка і займається постановкою опери "Загибель ескадри", прем'єра якої відбулася 30 вересня 1967 року. У творчому тандемі над постановкою працюють: режисер-постановник Є.Пасинков, художник Ф.Нірод, трупа солістів-вокалістів: Д.Гнатюк (Гайдай), Г.Туфтіна (Оксана), Г.Красуля (Стрижень), М.Шевченко (Балтієць), В.Грицюк (Кобза), В.Третяк (Адмірал), В.Терехов (Мічман), В.Герасимчук (Командир), В.Трішин (Фрегат), В.Скубак (Паллада) [2, 9]. Відчутно змінюється оперна парадигма 60 років: "Зникали помпезність та штучний пафос, на перший план виходили трагічність обставин, сувора буденність побуту, неприкрашена проза життя" [5, 62], – зазначає В.І.Рожок. Концептуальне переосмислення оперних традицій, методів їх сценічного втілення та інноваційні зміни соціальних стандартів вимагали від артистів виконавської експресії, що ґрунтується на зміні ціннісних соціальних орієнтацій, структуруванні суспільних реалій на життєві екзистенційно-патетичні моменти кожної людини, формування нової акторської лексики з відчуттям реалій часу. Головне завдання актора у виставі В.Губаренка – пошуки нової образності, акцент на повне нівелювання анахронічних традицій оперного жанру, відтворення реалістичних концепцій з повним контролем смислової координації ролі.

Дмитро Михайлович працює над сценічним образом мінера Гайдая, втілення якого вимагало наявності високого рівня акторської майстерності та володіння новими стильовими засобами музичної виразності. Преференція вокального матеріалу полягала у його експресивній мелодичній декламації, структурна сутність якої уособлювала рельєфність, панорамність, відчуття безперервного руху і розвитку, важливого значення набуває механізм опрацювання композиторської техніки щодо відтворення індивідуальних рис кожного з героїв.

У вирі потужного творчого континуума режисера-постановника Е.Пасинкова з автором твору В.Губаренком та хормейстером В.Колесником формувалися нові символи оперного жанру, потенційні аксіоми вітчизняних модернових мистецьких тенденцій. Синтетична структура жанру доповнювала і максимально збагачувала образну сферу вистави, заповнюючи сценічний простір реалістичною символікою виготовленою головним художником театру Ф.Ніродом. "Органічне поєднання у сценографії Ф.Нірода лаконічності образних узагальнень із вдалим вирішенням простору вможливлювало побудову різноманітних мізансцен" [5, 63], – зазначає В.І.Рожок. Для повного усвідомлення ролі у виставі, її потенційного значення у розвитку драматургії, донесення головної думки композитора та втілення диригентської та режисерської інтерпретації Дмитро Михайлович досконало опрацював вокальну техніку нового стилю, глибоко і усвідомлено проаналізував лібрето вистави з метою перманентного осмислення патетики твору, практично засвоїв техніку акторського втілення нових концептуальних віянь жанру. Як зазначає В.І.Рожок, квінтесенцією опери "Загибель ескадри" є взаємодія трьох драматургічних планів: хорові сцени, як елемент консолідації конфліктної моделі вистави, монументальні симфонічні епізоди та самі персонажі опери, як елемент ідентифікації кульмінаційних моментів дійства які проявляли себе у напружених сценах з проявом екзистенційних позицій кожного з них. Така організація внутрішньої побудови вистави вимагала чіткої стильової ерудованості від акторів, оскільки велика увага приділялася висвітленню сценічних деталей, методів їх реалізації та логічного обґрунтування [5, 64].

Дмитро Михайлович активно працює над втіленням як диригентських вказівок, режисерських побажань так і композиторських механізмів практичного вирішення драматургії ролі, її сценічного впровадження. Переконливо-вражаюче актором представлені всі риси героя: артист віднайшов і побудував чітку вертикаль драматургічного розвитку ролі Гайдая – від внутрішніх, патетично-героїчних до ліричних, проникливо-хвилюючих; особлива увага виконавця приділялася розвитку подій у ансамблевих епізодах вистави, прикладом чого став відомий дует Оксани і Гайдая, в якому Д.Гнатюк майстерно продемонстрував принцип розвитку діалогічних сцен, механізмів роботи у ансамблі, сценічного відчуття партнера на майданчику; важливе значення мали речитативні репліки Оксани і Гайдая, які не тільки розглядалися як елемент фактурного заповнення партитурної вертикалі, вони виконували функцію драматургічного накопичення, створення експресії і загальної напруги вистави, використовувалися композитором як елемент генерування, протиставлення і спротиву двох аспектів – образу героя-жінки з її вимогливістю, внутрішньою організацією та емоційного, напруженого мінера.

Д.Гнатюк, описуючи роботу над роллю, так зазначав: "З хвилюванням і почуттям глибокої відповідальності виконую партію Гайдая, з якою протягом тривалої роботи над виставою зріднився" [6, 108]. В свою чергу, Ю.Станішевський пише: "Його Гайдай – чи не найяскравіша постать київської постановки опери В.Губаренка, що була відзначена на Всесоюзному огляді кращих музичних вистав, присвячених 50-річчю Великого жовтня" [6, 108]. Участь у постановці опери, принесла Д.М.Гнатюку нагороду Орденом Леніна та звання лауреата всесоюзної премії Ленінського комсомолу.

1967 року розпочинається активна робота над постановкою опери Г.Майбороди "Арсенал", в якій Д.Гнатюк виконає партію відважного керівника повсталих арсенальців, взірця суспільної ідеології XX століття – Максима, відображенням якої став характерний ліризм баритонової вокальної майстерності Дмитра Михайловича в контексті системи стійких ознак композиторської техніки Г.Майбороди.

Заявлена концепція оперної драматургії періоду формує аксіому соціальної моделі – суспільство, як структура, сутність якої складає патріотизм, героїзм, колективізм. У зв'язку з цим, як зазначає О.Зінькевич: "В оперному мистецтві формується "великий радянський стиль" і жанр великої опери" [3]. Головними ознаками жанру цього періоду, за її словами, є міфологізація історії, де народ розглядається як основа драматургічної концепції твору, окреслюються чіткі координати позитивних та негативних характеристик, як протистояння двох сторін; преференція закличної мітингової інтонаційної структури вокального та оркестрового матеріалу як відображення тенденції у формуванні загальносуспільної ідеї, моделі; патетика, підвищений рівень соціального оптимізму як проекція тенденцій тоталітаризму, детермінованого суспільними реаліями [3].

Д.Гнатюк, своєю творчістю став орієнтиром 60-х років в контексті оперного жанру та його панорами мистецьких проекцій. Заангажований соціальною ідеологічно-детермінованою ідеєю композиторський стиль, формував систему перманентного переосмислення артистом власного театрального амплуа. На п'єдесталі естетичного простору з'являються нові твори такі як: "Комуніст" Г.Майбороди, "Червоні козаки" і "Маївка" Д.Клєбанова, "Брати Ульянови" і "Ріхард Зорге" Ю.Мейтуса, поруч із "Загибеллю ескадри" створюються опери "Мамаї" та "Крізь полум'я" В.Губаренка, "Лейтенант Шмідт" Б.Яровинського, "Павло Корчагін" Н.Юхновської, "Пробудження" Л.Колодуба, "Десять днів, які вразили світ" М.Кармінського [3]. Вся драматургічна концепція композиторського стилю побудована на висвітленні соціальної проблематики. Серед таких вистав була й опера Г.Жуковського "Молодість", в якій артист зіграв роль тракториста-цілинника Павла. Як згадував Д.Гнатюк: "Ми з великим ентузіазмом приступили за роботу над новою оперою Г.Жуковського "Молодість", в якій розповідається про опанування цілини. Це набагато цікавіше, аніж перевтілюватися у легендарних героїв. Мені припала честь співати головну партію – тракториста-цілинника – Павла. Я віддам всі свої сили і талант, щоб в образі Павла побачив себе кожний тракторист" [3].

Своєю акторської концепцією, новаторської технікою театрального втілення Д.Гнатюк підіймає національне мистецтво на високий щабель культурно-мистецького простору, формує подальші потенції для повноцінного відродження національного оперного жанру в умовах складної соціально-політичної спекуляції вітчизняними традиціями епохи.

1967 року Дмитро Михайлович: бере участь у зйомках фільму Р.Синька "Добридень, зелені Карпати", побудованого на народнопісенному матеріалі славетної Буковини та проявах митця на шляху втілення його мистецького прагнення: виконує партію Миколи у опері М.Лисенка "Наталка Полтавка" на сцені музично-драматичного театру імені О.Кобилянської; 18 вересня 1967 року бере участь у "Днях культури і мистецтва України в Росії".

1968 року розпочинається робота Дмитра Михайловича над партією Амонасро з опери Дж. Верді "Аїда". Аналізуючи потужні драматично-екзистенційні, наповнені глибиною драматургії і смислової організації баритонові партії Дж.Верді такі як: Жермон з опери "Травіата", Фігаро з "Севільського цирульника", Амонасро з "Аїди" формується чітка, раціонально обґрунтована і психофізично-обумовлена аксіома. Вона вказує на те, що концептуальне, осмислене і внутрішнього обумовлене виконання партії, розкриття її драматургічної сутності вимагає наявності у актора зрілого, усвідомленого і сформованого психофізичного поняття щодо завдань, обумовлених концепцією оперної ролі.

Працюючи над образом величного царя Амонасро, Д.Гнатюк систематично формує модель свого героя, уявний внутрішній світ єгипетського володаря з його онтологічною концепцією. Детально вивчаючи методичні рекомендації щодо структурування техніки акторського виконавства видатних практиків сценічної майстерності, таких як Б.Покровський, В.Василько, вивчаючи теоретичні обґрунтування оперних партій Б.Асаф'єва, Дмитро Гнатюк піддає перманентному переосмисленню образ Амонасро, відкриває його сутність, яка представлена внутрішньою силою, могутнім потенціалом, соціально-обумовленим філософським світосприйняттям. Інтерпретація образу була помітною. Відхід від анахронічних виконавських тенденцій, відмова від схематичності виконання, заперечення виконання ролі "шаблонно" сформували нового героя вистави. Д.Гнатюк знайшов і відкрив власні психологічні риси ролі, її патетику почуттів до доньки з гострим відчуттям соціальної нерівності та приниження. Глибоко проникліва, консолідована чітким контролем актора над формування драматургії образу, партія Амонасро викликала неперевершені позитивні відгуки у глядача – Дмитро Михайлович знайшов свого героя, пізнав його внутрішній світ, розкодував онтологію буття єгипетського царя. Про систему смислової організації ролі та механізмах її практичного втілення під час вистави, Д.Гнатюк зазначав: "Щоб донести до слухачів всі відтінки творінь великих майстрів слова, потрібно пропустити через свою творчу лабораторію кожен їх рядок. Адже тільки досвід, помножений на високий професіоналізм, може дати результат, що стає явищем у мистецтві" [1]. "Аїда" ґрунтовно закріпилася у репертуарній площині київського оперного театру і сформувала координати потужної, консолідованої постановою групою мистецької моделі, яка проектувала на сцені досягнення провідних артистів вітчизняного оперного жанру. Д.Гнатюк працював з різними акторами у виставі, що давало можливість реалізації і трансформації його виконавської інтерпретації, розширювало горизонти творчих пошуків та нових механізмів сценічного втілення.

У 1970 році артист працює у сформованій системі координат власного творчого доробку, поєднуючи виконавську практику оперного актора з потужною громадською діяльністю, виступами в якості сольного, камерного виконавця та гастрольними поїздками, як в межах України та в контексті міжнаціональних культурно-мистецьких програм, серед яких: проведення 1970 року міжнародного музичного фестивалю "Софійські музичні зустрічі" у Болгарії (Київський театр опери та балету представив до огляду "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського, "Лючія ді Ламмермур" Г.Доніцетті, "Отелло" Дж.Верді та "Милана" Г.Майбороди, в яких Д.Гнатюк бере активну участь[1]); 1 травня 1970 року Д.Гнатюк приймає участь у виставі "Загибель ескадри" в партії Гайдая В.Губаренка, яка відбулася на сцені Одеського театру опери та балету; 15 листопада 1970 року актор бере участь у культурно-мистецькій акції в Польщі, разом з оркестром радіо й телебачення СРСР.

Тематика соціальних зрушень та суспільної трансформації, сформованих світоглядними засадами 60-х та 70-х років стала стимулюючим аспектом продукування творів вітчизняних композиторів, активної пропаганди української композиторської та виконавської шкіл, формування вектору наступного шляху їх розвитку, популяризації та закріплення в площині культурно-мистецької парадигми XX століття[2] [6].

Висновок. Відтак, естетична ідентифікації особистості Д.М.Гнатюка маркованими лініями окреслила простір вітчизняної оперної культури кінця 60-х – початку 70-х років і динамічно заповнила нішу творчого спадку національних надбань. Заторкуючи майже всі форми мистецької комунікації, ім'я видатного майстра сцени залишило потужний відблиск у свідомості всієї української нації, сформувало чіткий алгоритм творчого зростання професійного виконавця, окреслило вектор розвитку вітчизняного музичного мистецтва на багато років вперед.

Примітки

[1] У особистих архівах родини Гнатюків збереглася навіть купонна книжка №004727 міжнародного пасажирського сполучення Київ – Софія у плацкартному вагоні [13]

[2] 1971 року Д.Гнатюк гастролює у Канаді. Відбулися виступи у Канаді: Монтреал – 1-го травня "Salle Wilfred Pelletier, Place Des Arts"; Монтреал – 2-го травня "Salle Claude Champagne"; Виндсор – 3-го травня "Cleari Auditorium"; Едмонтон – 5-го травня "Jubilee Auditorium"; Саскаут – 7-го травня "Mount Royal Collegiante"; Вінніпер – 13-го травня "Centennial Concert Haal"; Торонто – 16,17,18-го травня "Ryerson Theanre"; Гемилтон – 19-го травня "Westdale Secondary Auditorium".

У Америці: Чикаго -24-го травня "Orchestra Hall"; Клівленд – 25-го травня "Music Hall"; Філадельфія – 26-го травня "Academy of Music"; Нью-Йорк – 29, 30, 31 травня "Symphony Hall, Carnegie Hall" [25].

Література

1. Антошина П.Найкращу пісню ще не проспівано / Антошина П. – Зоря Полтавщини. – 9.06.1973 р.
2. Гнидь Б. До історії національної опери України / Гнидь Б. – НМАУ. – Київ. – 2003. – 199 с.
3. Зінькевич О. Антон Чехов та українська опера // Сучасність. – 2001. – № 5. – С. 111–119.
4. Карапетров К. Софийские музыкальные недели // Рабочая газета. – 15.08.1970 г.
5. Рожок Володимир. Стефан Турчак / Володимир Рожок; переднє слово Бориса Олійника. – К.: Либідь, 2013 с.; іл.
6. Станішевський Ю. О. Дмитро Гнатюк / Ю. О. Станішевський. – К. : Муз. Україна. 1991. – 167 с.
7. Концерти Дмитра Гнатюка і Олега Криси. – Новий шлях. – 24.04.1971 р

References

1. Antoshyna P. (1973). The best song is not sung. Zorya Poltavshchiny [in Ukraine].
2. Gnied B. (2003). On the history of the National Opera of Ukraine. Kiev [in Ukraine].
3. Zynkevych E. (2001). Anton Chekhov and the Ukrainian opera [in Ukraine].
4. Karapetrov K. (1970). Sophian Musical Weeks. Rabochaya Gazeta [in Bulgaria].
5. Rozghok Vladimir. (2013). Stefan Turchak. Kyiv: Lybid [in Ukraine].
6. Stanishevskay, Y. A. (1991). Dmytro Hnatiuk. Kiev, Musical Ukraine [in Ukraine].
7. Concerts Dmitry Gnatyuk and Oleh Krysa. (1971). The new path [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 10.03.2017 р.

UDC 78.087

Hromchenko Valerii
PhD in Arts, Associate Professor,
The orchestra instruments chair,
Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka
gromchencko.valeriy@gmail.com

ON THE PROBLEM OF SYNTHETIC NATURE OF SOUND GENERATING MACHINE OF A WIND INSTRUMENT MUSICIAN (performing and pedagogical aspects)

The purpose of the research is to learn natural interactions between performing breathing, resonators and embouchure as generating foundation of understanding of holistic and synthetic nature of academic sound producing machine of a professional wind musician. **The methodology** consists in fundamental and general scientific systems of scientific principles. The basis of fundamental methodology is dialectical approach, which argues cause-effect relationship in cooperation of performing breathing, resonates and embouchure. The general scientific methodology includes some theoretical and empirical methods of scientific cognition. Theoretical foundation of the research consists of modeling, systematization, generalization as well as induction and deduction methods. The methods of observation (indirect) and comparison form the empirical means of cognition. **Scientific novelty** of the investigation is determined by the absence of constant awareness of integrity, natural synthetic character of the interaction of components of sound producing machine of a wind instrument musician. **Conclusions** of this research argue synthetic principle of simultaneous action of constituents of sound generating system on wind wood and brass academic instruments. Essential meaning of performing hearing develops holistic process of sound producing.

Keywords: sound generation, performing breathing, embouchure, resonators, lips' machine, air pressure, performer, wind academic instruments, performance, pedagogics.

Громченко Валерій Васильович, *кандидат мистецтвознавства, доцент Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

До проблеми синтетичної природи звукоутворюючого апарату музиканта-духовика (виконавський та педагогічний аспекти)

Мета роботи полягає у визначені найбільш природних взаємозв'язків між виконавським диханням, резонаторами та амбушюром, як генеруючого фундаменту усвідомлення цілісної, синтетичної природи академічного звукоутворюючого апарату професійного музиканта-духовика. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні фундаментальної та загальнонаукової систем наукових принципів. Основу фундаментальної методології складає діалектичний підхід, який аргументує причинно-наслідкові зв'язки у взаємодії виконавського дихання, резонаторів та амбушюра. До загальнонаукової методології належить низка теоретичних та емпіричних методів наукового пізнання. Теоретичне підґрунтя дослідження складають методи моделювання, систематизації, узагальнення, а також індукції та дедукції. Емпіричні засоби пізнання формуються на методах спостереження (опосередковане) та порівняння. **Наукова новизна** роботи визначається відсутністю усталеного усвідомлення цілісності, природньої синтетичності у взаємодії компонентів звукоутворюючого апарату музиканта-духовика. **Висновки** дослідження обґрунтовують синтетичний принцип одночасної дії складових системи звукоутворення на духових дерев'яних та мідних академічних інструментах. Комплексне значення виконавського слуху розвиває цілісний процес звуковидобування.

Ключові слова: звукоутворення, виконавське дихання, амбушюр, резонатори, губний апарат, тиск повітря, виконавець, духові академічні інструменти, педагогіка.

Громченко Валерий Васильевич, *кандидат искусствоведения, доцент Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки*

К проблеме синтетической природы звукообразующего аппарата музыканта-духовика (исполнительский и педагогический аспекты)

Цель работы состоит в определении наиболее природных взаимосвязей между исполнительским дыханием, резонаторами и амбушюром, как генерирующего фундамента осознания целостной, синтетической природы академического звукообразующего аппарата профессионального музыканта-духовика. **Методология** исследования основывается на использовании фундаментальной и общенаучной систем научных принципов. Основу фундаментальной методологии составляет диалектический подход, который аргументирует причинно-следственные связи во взаимодействии исполнительского дыхания, резонаторов и амбушюра. К общенаучной методологии принадлежит ряд теоретических и эмпирических методов научного познания. Теоретический фундамент исследования составляют методы моделирования, систематизации, обобщения, а также индукции и дедукции. Эмпирические средства познания формируются на методах наблюдения (косвенного) и сравнения. **Научная новизна** работы определяется отсутствием постоянного осознания целостности, природной синтетичности во взаимодействии компонентов звукообразующего аппарата музыканта-духовика. **Выводы** исследования аргументируют синтетический принцип одновременного действия составляющих системы звукообразования на духовых деревянных и медных академических инструментах. Комплексное значение исполнительского слуха развивает целостный процесс звукообразования.

Ключевые слова: звукообразование, исполнительское дыхание, амбушюр, резонаторы, губной аппарат, давление воздуха, исполнитель, духовые академические инструменты, педагогика.

© Hromchenko V., 2017

The sound generating machine is most important component of technological process for professional performing. The complex character of interaction for breathing, resonators and embouchure constitutes its base. There are precise features of working for each of the three elements. The particularity of sound generating are manifested in different kind of breathing, in action unlike resonators, in diversity of activity for specialized performer's lips (embouchure).

Consequently, sound generating machine of a musician – wind instrument player is a complex and multipurpose concept. The particularities of interaction between its components are fundamental criterion for the most quality actions of sound generating process on specialized academic professional wood and brass wind instruments.

The sound producing apparatus of musician wind instruments also has most main meaning among the very many special themes. Performing breathing, resonators and embouchure learns, as a rule, separately. Certainly, there are complex complete and specialized training lessons, which combine these three thematic vectors.

Therefore, components of sound generating machine synthesize into single process for create instrumental sound. The procedural synthetic nature is main particularity for it, which expresses with indivisibility overall technological act.

Hence, the perception and practical implementation whole, synthetically nature of sound generating machine is greatest problem for make more quality sound producing apparatus of professional musician brass and woodwind instruments.

To the analysis of recent researches about this question. The specialized performing breathing, resonators and embouchure were researched a lot of investigators. Among them we are going to underline next outstanding and very authoritative creators. Contemporary scientists B. Apatsky [1], K. Mulberg [6], R. Vovk [3], Z. Burkatskiy [2], I. Gyshka [4], V. Posvaluk [7], G. Martsenuk [5] and others include in their studies diversity questions concerning components of academic sound generating machine for professional wind musician. But, we have to emphasize, that explorers learn these themes, parts of whole sound producing system separately from each other. The authors connect portions of sound instrumental process after analyses its separate large modules.

Because of foregoing, we have to accentuate attention to loss, to a certain extent, natural and indivisible of components for making sound of academic woodwind and brass instruments.

The purpose of this investigation is define original mutual relations between performing breathing, resonators and embouchure as base in order to realize complete, synthetic nature of sound generating apparatus for musician wind instrument.

The question is explored with interconnection of performing and pedagogical aspects this theme.

The basic matter of this article.

It known, that professional performing breathing is central and basic physiological source for playing on the academic wind instruments. Many modern kinds of playing breathing are constructing from the three main, fundamental principles. The performing abdominal, chest and mixed breathing always interconnect each other. This interrelationship creates new types breathing permanently (lateral, dorsal-lateral, full and not full mixed performing breathing and other).

The process of playing academic wind instrument is beginning from specialized breathing every time. Certainly, this is a complex physiological process for performers. It constitutes difficult relationships between phase's inhalation and exhalation, sensation of local pressure into abdominal cavity, determining special volume of air and its oscillations. As a rule, professional performing phase of specialized breathing in is very much quick and process of breathing out is extremely slow, longest.

Outstanding performers create maximal compression of air into abdominal cavity. Professional academic musicians always keep tension. This particularity constructs fundamental basis for produce and development specific sound for academic woodwind and brass instruments. Herewith, performing breathing influents to the absolutely all, without exception, expressive means, in particular dynamic, timber, articulation, phrasing, intonation and others components of expression for professional wind art.

The performing exhalation, its quality and important characteristics are always determined by working of resonators. Relatively, main resonator for performing process is channel (specialized way into a turd) of wind instrument. Nevertheless, one should not forget concerning physiological resonators in during playing. Extended cavity mouth, opened and freedom larynx, roundish throat are the most important components of overall progression for sound produce nature of wind academic instruments.

Exactly these parts of large resonator system influents to the performing breathing and to the playing embouchure of professional musician for wind instruments at the same time. The level of specialized exhalation and particular working of embouchure defines by maximal long air column, oscillations of air into abdominal cavity, into larynx and throat, oral chamber.

The experienced performer always senses action of resonators to the all parts of his organism, without exception any components. Ukrainian well-known researcher, musician, celebrated teacher, professor V. Apatskiy communicates next very authoritative word combinations concerning special working resonators for musician's wood and brass wind instruments: "Outstanding Soviet bassoonist, Professor A. Vasiliev said that he had felled vibration and resonation into all his organism in during good sounding his instrument" [1, 129].

Resonators do not only use for reclaiming the quality of professional performing exhalation. They have also unlimited significance in to making intensification working for embouchure of performer. This matter of fact determined by middle place of resonators relatively components for sound generating machine of musician wind instruments. Playing practice of performing breathing, resonators and embouchure confirms this judgment as at the same tame in action and indivisible in realization the psychophysiological chain.

Embouchure is most important conclusive physiological component for sound producing machine of professional musician woodwind and brass academic instruments. In the broadest sense, embouchure is peculiar and very difficultly developing complex of labial muscles (labial machine of performer). Professor V.Apatskiy emphasizes following the matter of particulars: "22 and more muscles takes part into functioning labial machine. The most important of them for playing wind instrument are subsequent specialized muscles: the circular muscle of mouth, cheeks' muscles and muscles of cheekbones (small and large), muscle of laughter, square muscle for lifting up the upper lip, square muscle of the under lip, triangular muscle" [1, 60 – 61].

Accenting attention that all muscles of professional embouchure have to be considering in them indivisible nature of creative and physiological interaction. Here with, all particular processes for muscles-components of specialized musician's embouchure wind instruments complement working each other. There are not central and secondary muscles for professional embouchure. Each of them implements its functionality into holistic cooperation. This kind interpenetration is active all of the phase of performing process.

The free and not clamp lips' muscles are fundamental characteristic of embouchure. This is very difficult and hard task for reaching by everybody performing. It is deciding have to search in particular functioning of performing breathing, which must create peculiar stanchion (support) for professional embouchure. This prop is calling in our time as singular mainstay for air into breathing ways of musician wind academic instruments. In detailed understanding, the specialized prop of performing exhalation is certain pressure for air into abdominal cavity of artist.

The physiological resonators of musician wind instrument have also specialized pressure from abdominal cavity each performer (mainstay for column of air). In its turn, all resonators have fundamental significance, as already mentioned, for complete performing process. One of the most authoritative investigators of art playing trombone, Professor G. Martsenuk was writing following: "The quality sound of instrument in wind performing most dependent from right working resonators of special sound machine of performer, which influents beneficial to the all performing process" [5, 271].

The above indicates that the intensification components of sound generating machine produce in following sequence:

1) The performing breathing (the action muscles of abdominal cavity) is source for sound oscillation;

2) The fundamental system physiological resonators transform sound oscillation into breathing ways of musician (cavity mouth, throat, larynx and others);

3) The embouchure (complex of lips' muscles) processing air column, regulate of sound oscillation.

Nevertheless, they always construct highly professional, academic result of sounding instrument, emphasize, at the same time. Here with, all above components influents to each other very actively, in difficult interaction for every composite from overall large system of sound generating machine for musicians' wood and brass wind instruments.

The reality performing and pedagogical practice very often testify that musicians and teachers accentuate their large attention on the any one component of sound generating machine. Many creative personalities, as a rule, usually forget concerning difficult indivisibility and natural integrity overall process sound producing for academic wind instruments. As a result, musician creates different physiological and psychological restrictions, limits for yourself opportunities. Consequently, the probability decreases for reaching creative successes and development very much.

The conclusions. The aforementioned allows marking that particular activities between components of sound generating machine for musician wind instruments construct at their brightly reflected natural interaction. The energetic action of first component supplements by intensification of each other component. It is this fact creates realization complete, undivided system for born sound of profession wind instruments. The synthetic nature of sound producing machine of performer for sphere of wind academic performing art constitutes its main, fundamental characteristic. The most important particularity is equally actual as for vocational performing, as well as for process of occupational, different from age levels pedagogical activity.

The teacher of specialized lessons has to accurately form exact conception concerning synthetic, emphasizing, at the same time working of all the muscles of sound generating performing machine for having classes with his different pupils and students, for example, doing for production of complex special lips' muscles (embouchure). This principle, without exception, applies to absolutely all components creating academic sound while playing diverse wood and brass wind instruments.

The intensification of performing hearing is most significant provision to the development synthetic understanding of special working for sound generating machine of musician wind instrument. Performer, as a rule, concretizes a quality of sound result and memorizes features at the same time action, reaching unity for components of sound producing apparatus. Consequently, we are able to approve a fundamental fact, principle concerning standing holistic, synthetic nature of sound generating process for different instruments of large sphere professional wind performing art.

The prospects investigation for this theme. The particularity relationship for components of sound generating machine for vocational musician wind academic instrument must studied with active using corresponding innovative and technical equipment. It will allow receiving exact information relatively level and various gradations of coherence between components giving birth of occupational sound for academic different instruments of fundamental sphere contemporary wind profession performing art.

Література

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В.Н. Апатский. – К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Буркацький З.П. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста : [Навч. посібник] / З.П. Буркацький. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – 166 с.
3. Вовк Р.А. Історія, акустична природа і виразові можливості аплікатури кларнета : автореф. дис. … канд. мист. : 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Роман Андрійович Вовк. – К., 2004. – 19 с.
4. Гишка І.С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика) : монографія / І.С. Гишка. – Львів : АСВ, 2010. – 183 с.
5. Марценюк Г.П. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва : монографія / Г.П. Марценюк. – К. : ДП "Інформ.-аналіт. агентство", 2013. – 402 с.
6. Мюльберг К.Э. Путь к совершенству игры на кларнете / К.Э. Мюльберг. – Одесса : КП ОГТ, 2003. – 86 с.
7. Посвалюк В.Т. Щоденні самостійні вправи трубача : навчально-методичний посібник / В.Т. Посвалюк. – К. : Держ. метод. центр навч. закл. культ. і мист., 2003. – 56 с.

References

1. Apatskij, V.N. (2006). Basic theory and techniques of brass musical performing arts. Kiev: NMAU im. P.I. Chajkovskogo [in Russian].
2. Burkacz`ky`j, Z.P. (2010). Personality oriented approach to the clarinet virtuosity. Odesa: Drukars`ky`j dim [in Ukrainian].
3. Vovk, R.A. (2004). History, nature sound and expression possibilities clarinet fingerings. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KyivSC [in Ukrainian].
4. Hyshka, I.S. (2010). Sound formation as an important component of technical excellence trumpeter (history, theory, methodology, practice). L'viv: ASV [in Ukrainian].
5. Marcenjuk, Gh.P. (2013). Ukrainian trombonove performing in the context of European wind music. Kiev: Inform.-analit. aghentstvo [in Ukrainian].
6. Mjul'berg, K.Je. (2003). The way for perfection to play on the clarinet. Odessa: KP OGT [in Russian].
7. Posvalyuk, V.T. (2003). Daily exercise independent trumpeter. Kyiv: Derzh. metod. tsentr navch. zakl. kul't. i myst. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 24.02.2017 р.

UDC 78.071(477)"19/20"

Kravchenko Anastasia
Ph.D in Arts, Postdoctoral Student
Department of Culturology and Cultural-Artistic
Projects National Academy of Managerial Staff
of Culture and Arts
ORCID: 0000-0001-6706-7937
anastasiia.art@gmail.com

POLY-GENRES IN UKRAINIAN CHAMBER-INSTRUMENTAL MUSIC: TYPOLOGICAL ASPECTS

The purpose of the article is to study the poly-genre music phenomenon through the prism of genre interference using the example of the chamber-instrumental music by Ukrainian composers at the turn of the 20th – 21st centuries. **Methodology.** The integration of musical-cultural, genre-genetic, textological and structural-semantic analysis methods helps to explore the topic, and allows expanding the typological classification of genre models of the chamber-instrumental ensemble, taking into account its new hybrid invariants. **Scientific novelty** of this study is formulated in the following positions: for the first time the poly-genre music phenomenon was examined on the basis of the Ukrainian chamber-instrumental pieces of the late XX – early XXI centuries; the influence of the genre interference on the process of formation of the poly-genre aesthetic-semantic and structural integrity of musical compositions was characterized; the features of genre interference in the chamber-instrumental music pieces by contemporary Ukrainian composers were systematized; the boundaries of the functioning of the poly-genre concept in the postmodern Ukrainian chamber-instrumental art were specified. **Conclusions.** The analysis of quantitative and qualitative parameters of the genre structure of modern ensemble works of Ukrainian authors indicates to the dynamic processes of transformation of the organological structure of chamber-instrumental genres. Interference as a phenomenon of inter-genre dialogue and

© Kravchenko A., 2017

synthesis opens the way for the formation of poly-genres in chamber-instrumental music, when organological and aesthetic-semantic convergence of genres takes place both within the chamber-instrumental genus and outside it. In the course of the study, several types of genre interference were identified with an orientation toward a synergistic combination of adjacent or contrast genre features and functions in the following planes: intra-genre, generic and inter-generic. These hybrid modifications demonstrate a significant degree of relativity of innovative poly-structural and multifunctional genre models of the chamber-instrumental ensemble, the appearance of which in the genre and typological fund of Ukrainian music testifies to the processes of evolutionary technical and compositional development at a new historical stage of the genesis of the ensemble genre system in the cultural and artistic practice of the postmodern era.

Keywords: chamber-instrumental art of Ukraine, ensemble genre system, chamber-instrumental ensemble, genre interference, hybridization, poly-genre, poly-genre typology.

Кравченко Анастасія Ігорівна, *кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри культурології та культурно-мистецьких проектів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Поліжанри в українській камерно-інструментальній музиці: аспекти типології

Мета статті полягає у дослідженні феномена поліжанровості крізь призму явища жанрової інтерференції на матеріалі камерно-інструментальної музики українських композиторів кінця XX – початку XXI століття. **Методологія**. Розкриттю даної проблематики сприяє інтеграція музично-культурологічного, жанрово-генетичного, текстологічного та структурно-семантичного методів аналізу, що дає змогу розширити типологічну класифікацію жанрових моделей камерно-інструментального ансамблю з урахуванням його новітніх гібридних інваріантів. **Наукова новизна** полягає у: вперше феномен поліжанровості розглянуто на матеріалі української камерно-інструментальної музики кінця XX – початку XXI століття; охарактеризовано вплив явища жанрової інтерференції на процес формування поліжанрової естетико-семантичної та структурної цілісності музичних композицій; систематизовано прояви явища жанрової інтерференції у творах камерно-інструментальної музики сучасних українських композиторів; конкретизовано межі функціонування концепції поліжанровості в українському камерно-інструментальному мистецтві постмодерної доби. **Висновки.** Аналіз кількісних та якісних параметрів жанрової структури сучасних ансамблевих творів українських авторів вказує на динамічні процеси трансформації органологічної структури камерно-інструментальних жанрів. Інтерференція як явище міжжанрової діалогічності й синтезу відкриває шлях для формування феномена поліжанровості у камерно-інструментальному мистецтві, коли відбувається органологічне та естетико-семантичне зближення жанрів як у межах камерного роду, так і поза ним. У ході дослідження виділено декілька розповсюджених типів жанрової інтерференції, з орієнтацією на синергійне поєднання суміжно- або контрастно-жанрових ознак і функцій у наступних площинах: внутрішньожанровій, родовій та міжродовій. Означені гібридні модифікації демонструють значний ступінь релятивності інноваційних полістуктурних і поліфункціональних жанрових моделей камерно-інструментального ансамблю, поява яких у жанрово-типологічному фонді української музики засвідчує процеси еволюційного техніко-композиційного поступу на новому історичному етапі генезису системи ансамблевих жанрів у культурно-мистецькій практиці постмодерної доби.

Ключові слова: камерно-інструментальне мистецтво України, система ансамблевих жанрів, камерно-інструментальний ансамбль, жанрова інтерференція, гібридизація, поліжанрова типологія.

Кравченко Анастасия Игоревна, *кандидат искусствоведения, докторант кафедры культурологии и проектов культуры и искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Полижанры в украинской камерно-инструментальной музыке: аспекты типологии

Цель работы заключается в изучении феномена полижанровости сквозь призму явления жанровой интерференции на материале камерно-инструментальной музыки украинских композиторов на рубеже XX–XXI веков. **Методология.** Исследованию данной проблематики способствует интеграция музыкально-культурологического, жанрово-генетического, текстологического и структурно-семантического методов анализа, позволяющая расширить типологическую классификацию жанровых моделей камерно-инструментального ансамбля с учетом его новых гибридных инвариантов. **Научная новизна.** Научная новизна данного исследования заключается в следующем: впервые феномен полижанровости рассмотрен на материале украинской камерно-инструментальной музыки конца XX – начала XXI века; охарактеризовано влияние явления жанровой интерференции на процесс формирования полижанровой эстетико-семантической и структурной целостности музыкальных композиций; систематизированы проявления жанровой интерференции в произведениях камерно-инструментальной музыки современных украинских композиторов; конкретизированы границы функционирования концепции полижанровости в украинском камерно-инструментальном искусстве постмодернистской эпохи. **Выводы.** Анализ количественных и качественных параметров жанровой структуры современных ансамблевых произведений украинских авторов указывает на динамические процессы трансформации органологической структуры камерно-инструментальных жанров. Интерференция как явление междужанровой диалогичности и синтеза открывает путь формированию феномена полижанровости в камерно-инструментальном искусстве, когда происходит органологическое и эстетико-семантическое сближение жанров как в рамках камерного рода, так и вне его. В ходе исследования выделено несколько распространенных типов жанровой интерференции с ориентацией на синергическое сочетание смежно- или контрастно-жанровых признаков и функций в следующих плоскостях: внутрижанровой, родовой и межродовой. Указанные гибридные модификации демонстрируют значительную степень релятивности инновационных полиструктурных и полифункциональных жанровых моделей камерно-инструментального ансамбля, появление которых в жанрово-типологическом фонде украинской музыки свидетельствует о процессах эволюционного технико-композиционного развития на новом историческом этапе генезиса системы ансамблевых жанров в культурно-художественной практике постмодернистской эпохи.

Ключевые слова: камерно-инструментальное искусство Украины, система ансамблевых жанров, камерно-инструментальный ансамбль, жанровая интерференция, гибридизация, полижанровая типология.

Relevance of the research topic. At the end of the 20th – beginning of the 21st centuries the typological system of ensemble genres is at a new evolutionary stage of its development. Historically

established patterns of genre formation with the renewal of stylistic conditions and technical and compositional capabilities are gradually losing their classical stability, "transparency", and the development of numerous freely individualized genre decisions reveals irreversible changes in the typology of the chamber-instrumental ensemble. The formation of a new hierarchy of the ensemble genres system is directly related to the increase of the level of genre mobility and the processes of inter-genre dialogue, the analysis of the progress of which sharpens the research focus on the reflection of generic attributes of other genres in the chamber-instrumental ensemble and, in general, the problem of distinguishing and merging genre boundaries into "morphological system" (O. Sokolov) of music. Therefore, the study of poly-genre "mixes" in Ukrainian chamber-instrumental compositional practice at the turn of the 20th – 21st centuries is a topical task for art criticism.

Review of research and publications. Analysis of the latest musicological studies reveals a significant variety of research subject areas of generic and genre features of musical pieces, including the phenomenon of poly-genre music. In the theoretical aspect of the development of this problematics, we note the O. Sokolov's and M. D. Knopf's monographic studies, E. Mironenko's dissertation and the publications by G. Daunoraviciene, I. Grebneva, O. Lukashkova, V. Chernyak, where the author's reasoning about genre synthesis (based on the material of foreign Western and Eastern European music of the 20th and early 21st centuries) is presented. Due to the fragmented nature of the research of Ukrainian musical art from the standpoint of the poly-genre concept, we consider it timely to study the processes of combining genre features in the generic and intergeneric planes in contemporary chamber-instrumental music of Ukrainian composers.

The purpose of the article is to study the poly-genre music phenomenon through the prism of genre interference using the example of the chamber-instrumental music by Ukrainian composers at the turn of the 20th – 21st centuries. According to the objective to be achieved, a number of tasks are envisaged to be solved, among which there are following: to characterize the influence of genre interference on the process of formation of the aesthetic-semantic and structural integrity of poly-genres; systematize the types of genre interference in the chamber-instrumental music of contemporary Ukrainian composers; concretize the boundaries of the functioning of the poly-genre concept in Ukrainian chamber-instrumental art.

Statement of basic material. The process of genre and style evolution in the postmodern compositional practice indicates a significant typological renewal of the system of chamber-instrumental genres. In the music of contemporary composers, we observe the diversity of figurative content, aesthetic-style and semiological principles of form-building and synthesizing of musical language elements and attraction to free genre interpretation and inter-genre dialogue. This universalization of the musical lexicon and the modernization of technical and constructive methods of genre formation clearly demonstrate the rapidity of the transformation of cultural processes in the modern world and the cosmopolitanization of the inner world of creative personality, when "the cross-genre composer is an intentional musical migrant crossing boundaries as part of daily musicianship" [5, 17].

In the late 20th – early 21st centuries, the technique of the "mixed" genre (M. Lobanova), based on the compositional method of genre interference, is gaining wide creative conceptual development in the ensemble music of Ukrainian composers. The nature of genre interference is the combination of organological and aesthetic-semantic parameters of various related or unrelated genres. This transposition of genre features and functions stimulates the appearance of so-called "poly-genres" (G. Daunoraviciene) – intermediate genre models of the hybrid structure. Poly-genres enrich the system of ensemble genres and, at the same time, "shake" its historically formed typological stability, making changes in the "semiotic diad: "content plan – expression plan"" [3, 30]. Using the genre interference method, on the one hand, gives a significant transformational impulse to all organological genre indicators ("expression plan" as external structural, lexical parameters) – the ensemble composition, acoustic balance, instrumental group changes, which leads to the appearance of new ensemble types. On the other hand, it allows modifications of traditional semantic characteristics (the "content plan" as internal content) of the chamber-instrumental genres and their aesthetic-categorical specificity, that corrects the established semantic-role, aesthetically scenic, sociocultural, communicative and other compositional, functional and artistically-performing parameters of ensemble genres.

The study of "hybrid" genres in the Ukrainian chamber-instrumental music of the late 20th – early 21st centuries reveals a wide spectrum of ensemble pieces, where the features of genre interference can be found both within the chamber genus and outside it, namely in intra-genre, generic and inter-generic levels.

In particular, the processes of genre structure modification are observed under the influence of intra-genre interference, based on combination of the organology of two (and more in some cases) chamber-instrumental genres into a single composition. This leads to the formation of quantitatively "large" genre models from the quintet to the undecimet, a mixed instrumental group with a timbre-heterogeneous acoustic structure (strings and wind instruments with a piano). In this case, each of the genres exposed to interference, of course, loses its independence and individual aesthetic-semantic specificity. Because in accordance with the change in numerical models and the way of compositional modeling of musical material, the primary "aesthetic harmony" (V. Kholopova) is being destroyed and there is a redistribution of intra-ensemble functions, including communicative ones. Therefore, the balance of ensemble parts is corrected

(the distribution of melodic and harmonic functions of instruments in the change of hierarchical subordination) and psychological role-based models of ensemble communication are differentiated, when the dialogical type can change to a poly-logical.

For example, the analysis of the quantitative and qualitative characteristics of Vitaly Godzatsky's nonet "Dreams about Childhood" (1997) demonstrates the "fusion" of the complete standard compositions of two classical, "constant" (I. Polskaya) genres – the wind quartet and piano quintet: flute, oboe, clarinet, bassoon + 2 violins, viola, cello, piano. We also see the orientation towards two clearly marked genre dominants – chamber-piano duo and string trio (clarinet, piano + violin, viola, cello) in the following example – the quintet "Epilogue" (1993) by Alexander Schetinsky.

Similar newly formed poly-genres of chamber-instrumental music have a significant degree of relativity and despite the considerable spread of intra-genre combinations, at the moment they have not acquired individualized organological schemes and, accordingly, stable aesthetic-semantic functions. However, it should be noted that these poly-genre structural models, on the whole, have the standard aesthetic and semantic specificity for chamber-instrumental ensembles, since they are within the limits of ordinary semantic functions. This concerns the orientation to ordinary timbre-acoustic, structural-numerical and space-scenic models and reliance on the basic principles of intra- and externally-ensemble (sociocultural) communicativeness.

Consequently, with the use of the technical-constructive method of intra-genre interference, we observe the continuation of the "life" of chamber-instrumental genres in modern postmodern conditions. When, in the presence of a poly-genre modification of organologic characteristics, but with the preservation of basic aesthetic-semantic genre indicators, composers manage to display the new content in several modified but recognizable forms.

Further analysis of Ukrainian chamber-instrumental music reveals a wide practical use of a different type of genre interference – generic, which stimulates the dynamic processes of genre transformations in the structural-semantic convergence of related genres within the chamber genus – chamber-instrumental, chamber-vocal and chamber-orchestral. The results of the system-genre analysis indicate that the direction of genre interference in the integration of chamber-instrumental and chamber-orchestral genres can be found mainly in ensemble works with the maximum quantitative parameters of their participants (nonets, decimets, undecimets, duodecimets) or in pieces with contrast comparison of solo instrument with other instruments of ensemble group.

Features of interference of this type are observed through the examples from the pieces by contemporary Ukrainian composers, in particular, in the octets and nonet by Lyudmila Samodayeva ("Konzertstuck" No. 1 and No. 2, 1995–1996; "On the ground and in the Heaven", 2013), decimet by Sergei Pilyutikov ("Ball", 2000), undecimet by Alla Zagajkevich ("Interlude", 1998), duodecimet by Julia Gomelskaya ("AtomAnatomy", 2007), etc. Through the examples of these musical pieces we see the tendency of the "growth" of the structure of the chamber-instrumental genres to the quantitative chamber-orchestral parameters and involvement of typically orchestral instruments that rarely or never been used in chamber-instrumental ensemble compositions (double bass, harp, percussion, extended group of brass winds, etc.).

A clearly defined orientation to the orchestral concert style is also found in the chamber-instrumental ensembles, where one instrumental part is given an advantage as a soloing in the typically orchestral comparison of "solo – tutti" relative to the parts of other participants in the chamber-instrumental group. By the example of the work of Alexander Schetinsky, we see the revival and rethinking in the modern style of the baroque genre Sonata da Camera (for cello and chamber ensemble of 11 performers, 1998), which had an important historical significance as a transitional form of genre evolution from a chamber-instrumental sonata to a concert. A similar principle of constructing the genre structure and distribution of ensemble functions is also found in such compositions as "Vestigia" for viola and string quartet (Bogdana Froliak, 2000), "The Play of the Sounds", a musical match in 5 rounds between clarinetist and string quartet (Vladimir Runchak, 2001) or "Rossiniana", a concert for a bayan and four flutes (Vladimir Zubitsky, 1994). Here, the features of concert virtuosic aesthetics are clearly visible and even postulated by the authors themselves in the genre definitions, based on the semantic-role models of competitive dialogue between a soloist and an ensemble in a "group game" or "dramatic conflict" (I. Polskaya), which usually at the end turn to a well-coordinated "conversation" of all instrumental parties.

Further analysis of contemporary works with poly-genre marks reveals the penetration of the vocal origin into the genres of chamber-instrumental music, which functionally significantly expands the semiotic-aesthetic space of their existence. In the process of modern genre formation, the interference of chamber-instrumental and chamber-vocal genres with the tendency to explication in the form of a mini-performance as a mini-mono-opera is gaining popularity. Among such works are "Aum-Quintet" for saxophone-tenor, mezzo-soprano without words, piano, violin and cello by Carmella Tsepkolenko (1993), "Connected Time with Space" – over-opera after Velimir's works for two cellos by Vadim Larchikov (2012), and also "Strophes" on verses by Igor Pototsky (in Russian) for violin-reader and pianist-reader by Lyudmila Samodayeva (1997). Here composers use various intonational ways of verbalization, melodeclamation, vocalization, which requires from musicians the performing and interpreting plasticity and universalism. Because the introduction of even light relative components of non-instrumental nature influences not only a change in the timbre-

acoustic balance, but can also add elements of theatricality. All this indicates both the modification of the organological features of the chamber-instrumental ensemble and the updating of traditional aesthetic-stage, communicative, role-playing, sociocultural and other compositional and functional genre characteristics, that also corrects the performance parameters of instrumental ensemble genres.

The study of innovative modernization of technical and constructive methods of genre formation deepens the understanding of the poly-genre music phenomenon in contemporary art, when the processes of genre interference take place not only intra-genre, generic, but also in the inter-generic plane. In contradistinction to genre interference within the chamber genus, inter-generic combination arise on the basis of the appeal of chamber-instrumental genres to non-related genres, contrasting on the morphological and functional hierarchy.

In this context, we propose to consider the musical pieces from the work by Vladimir Guba ("Quartet-Symphony No. 4 to the memory of Osip Mandelstam for 2 violins, viola and cello, in 5 movements, 1988), Eugene Stankovich ("Music for Celestial Musicians" – micro-symphonies for woodwind quintet, 1993) and Vladimir Runchak ("Time 'X' ... or 'Farewell' Non-symphony" for the quintet of flute, clarinet, piano, violin and cello, 1998), where we observe the appearance of author models of micro-symphony, quartet-symphony and non-symphony. At first glance, such contrasting combination causes generic and genre dissonance, because each genre has its own form and the more distant the genres in the morphological system, the less they have the possibility of organological interference in the process of modeling the structural and aesthetic integrity of the musical material. That is why the form of the symphony (including the chamber one) seems too large for its implementation by the resources of the chamber-instrumental ensemble (limited, in the first place, quantitatively). However, the aesthetic-semantic parameters of a symphony and chamber-instrumental ensemble may gravitate toward a harmonious inter-generic fusion, providing there is "an understanding the measure of aesthetic harmony of the chosen genre to the new function" [2, 200].

In this case, it is necessary to distinguish the processes of inter-generic interference, such as the interaction of non-generic aesthetic and semantic features in the structural and functional system of chamber-instrumental genres, and inter-genre extrapolation of program concepts or intonational vocabulary of certain musical pieces. For example, the analysis of the structural and semantic parameters of the chamber-instrumental work of Vladimir Runchak "Time 'X' ... or 'Farewell' Non-symphony" reveals the absence of genre elements inherent to the symphony (specific organological parameters, multi-movements, sonata cyclic form, the principle of contrast of the thematic material with a common ideological unity, etc.), as well as of any signs of interference between the symphony and chamber ensemble genres, which is accordingly emphasized by the composer in a non-genre name. The formation of the artistic and aesthetic integrity of the composition takes place on the basis of mosaic-montage techniques for the development of textual material and a certain semantic inter-genre play in a connotative connection with J. Haydn's "Farewell Symphony". By analogy with the program content of this work, where the musicians one after another stop playing their parts and go backstage, the musicians of the quintet by Vladimir Runchak freeze with the instruments, trying to leave the stage. Therefore, in this case there is no interference of any non-related genre features, but the composer models the artistic and aesthetic integrity of the work with the help of a typical postmodern methodology, when "the chosen meaning is projected onto a given text and the possibility and efficiency of their correspondence is metaphorically "justified"" [4, 160].

In contrast to the "Farewell non-symphony", where a rather simple but effective associative method is used to extrapolate the program concept of a well-known symphony into the semantic field of the quintet, Vladimir Guba and Yevgeny Stankovich choose a different path – genre interference, namely "transferring" the generic attributes of a particular genre to an aesthetic and semantic context of another genre from a non-related group. Here, thanks to the orchestral symphonic thinking of these authors, such laws of compositional logic of the symphonic genre, as a conglomeration of personalized images, themes and intonations, the creation of conceptual and structural dramaturgy, a rise in the finale to a higher level of semantic load, etc., begin to "work" within the framework of the organology of the constant quartet and quintet genres – microforms, comparatively to a such large-scale genre as a symphony (even its chamber variety). It is like a reflection of the symphonic "I" in chamber-instrumental music, when on the basis of the principle of contrast and unity there is a certain aesthetic-semantic (not organological in this case) interference of chamber and symphony genres. In this process, the unifying link is the ability of both genres to philosophical generalizations in "thesis" musical statements – on the one hand, of chamber-intimate, personal, and on the other – of universal significance.

As can be seen from previous examples, it is this contrasting poly-genre "alloy" of unrelated genre characteristics acquires a significant heuristic potential in the work of Ukrainian composers. This brings the genres of chamber-instrumental music to a new level in the morphological system of musical art, when "together with the growth of structures (according to their hierarchy or type of derivation), the volume of values also grows, reaching the limiting magnitudes <…>. Thus, the cognition of the spiritual layer of music, managed and guided by the hierarchy of text structures, is a process of recoding some values into the others – of a higher order" [1, 317].

Scientific novelty of this study is formulated in the following positions: at the first time the poly-genre music phenomenon was examined through the example of the Ukrainian chamber pieces of the late XX –

early XXI centuries; the influence of the genre interference on the process of formation of a poly-genre aesthetic-semantic and structural integrity of musical compositions was characterized; the types of genre interference in the chamber pieces by contemporary Ukrainian composers were systematized; the boundaries of the functioning of the poly-genre concept in the postmodern Ukrainian chamber art were specified.

Conclusions. The analysis of quantitative and qualitative parameters of the genre structure of modern ensemble works of Ukrainian authors indicates to the dynamic processes of transformation of the organological structure of chamber-instrumental genres. The appearance of numerous free-individual genre solutions testifies to the conceptualization of the author's position about the impossibility to embodying the new content in the "old" cultural-symbolic forms. In turn, this leads to active genre formation and, often, deliberate denial of generic genre features or underlining their uncertainty on the background of the application of modern semiotic innovations, technical and constructive methods of composition, including genre interference.

Interference as a phenomenon of inter-genre dialogue and synthesis opens the way for the formation of poly-genres in chamber-instrumental music, when organological and aesthetic-semantic convergence of genres takes place both within the chamber genus and outside it. Some of poly-genres neo-novations are difficult to typify and have a limited ability to form a stable invariant, and therefore remain only a situational creative experiment, while others – take root and become neo-traditions. In the course of the study of Ukrainian chamber-instrumental music at the turn of the 20th – 21st centuries, several types of genre interference were identified with an orientation toward a synergistic combination of adjacent or contrast genre features and functions in the following planes:

- intra-genre (interference of organological parameters of various chamber-instrumental genres while saving their basic aesthetic-semantic functions);
- generic (interference of organological and aesthetic-semantic parameters of related chamber genres – chamber-instrumental, chamber-vocal and chamber-orchestral);
- inter-generic (interference of aesthetic-semantic parameters of unrelated genres on the basis of chamber-instrumental genre organology).

These hybrid modifications demonstrate a significant degree of relativity of innovative polystructural and multifunctional genre models of the chamber-instrumental ensemble, the appearance of which in the genre and typological fund of Ukrainian music testifies to the processes of evolutionary technical and compositional development at a new historical stage in the genesis of the system of ensemble genres in the cultural and artistic practice of the postmodern era.

Література

1. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства : монография / М. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
2. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография / О. В. Соколов. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. – 218 с.
3. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходства и различия / В. Н. Холопова // Журнал Общества теории музыки. – № 3 (1). – М., 2014. – С. 20–42.
4. Феоктистов Г. Г. Искусство, наука, философия в синергетическом ракурсе / Г. Г. Феоктистов // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: к 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : сб. материалов Междунар. научн. конф., Санкт-Петербург, 18 мая 2001 г. – Серия "Symposium", Вып. 12. – СПб., 2001. – С. 156–160.
5. Knopf Michael David. Style and Genre Synthesis in Music Composition: Revealing and Examining the Craft and Creative Processes in Composing Poly-Genre Music. Thesis (Professional Doctorate), Griffith University, Brisbane., 2011. – Research collection of Griffits University [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/c53a78f2-6c67-58b2-f82b-e9f48859be60/1.

References

1. Aranovsky M. (1998). Music text: structure and internals. Moscow, "Composer" [in Russian].
2. Sokolov O. (1994). Morphological system of music and its artistic genres. Nizhny Novgorod, Publishing house of Nizhny Novgorod University [in Russian].
3. Kholopova V. N. (2014). Theory of musical content, musical hermeneutics, musical semantics: similarities and differences. Journal of the Society of Music Theory, 3 (1), 20–42 [in Russian].
4. Feoktistov G.G. (2001). Art, science, philosophy in a synergetic perspective. Methodology of humanitarian knowledge in the perspective of the 21st century: to the 80th anniversary of Professor Moses Samoylovich Kagan: Proceedings from the International Scientific Conference, Series "Symposium" (Issue 12), (pp. 156–160). St. Petersburg [in Russian].
5. Knopf M. D. (2011). Style and Genre Synthesis in Music Composition: Revealing and Examining the Craft and Creative Processes in Composing Poly-Genre Music. Thesis (Professional Doctorate), Griffith University, Research collection of Griffits University, Brisbane. Retrieved from https://www120.secure.griffith.edu.au/rch/items/c53a78f2-6c67-58b2-f82b-e9f48859be60/1/ [in English].

Стаття надійшла до редакції 23.04.2017 р.

УДК 793.31(477):316.325

Нечитайло Володимир Степанович
кандидат мистецтвознавства,
доцент Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
volodimirnechitaylo@ukr.net

НАРОДНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ У СОЦІОКУЛЬТУРНИХ УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

Мета дослідження – розкрити значення українського народного хореографічного мистецтва у формуванні національно-культурних цінностей українців. Визначити тенденції розвитку народного хореографічного мистецтва України в сучасному соціокультурному просторі. **Методологія** дослідження полягає у використанні історичного та аналітичного методів. Вказані методи дають змогу детально і послідовно вивчити сучасний стан народного хореографічного мистецтва та простежити умови його розвитку в сучасних умовах. **Наукова новизна.** Українська народна хореографія зберігає надбання традиційної культури, є дійовим засобом розвитку національної культурно-мистецької традиції у націєтворчому процесі на сучасному етапі розвитку українського соціуму, вагомим чинником формування національно-культурної ідентичності та важливим елементом збереження і трансляції національно-культурних цінностей. **Висновки.** В українській науці накопичено багатий досвід висвітлення питань української народної хореографії, які розглядають її як явище культури, вивчають її мистецький компонент: особливості хореографії та її регіональну специфіку. Однак залишилося доволі багато питань, які потребують висвітлення, зокрема щодо ролі та значення української народної хореографії у сучасному суспільстві.

Ключові слова: українське народне хореографічне мистецтво, соціокультурний простір, народний танець.

Нечитайло Владимир Степанович, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Народное хореографическое искусство Украины в социокультурных условиях сегодняшнего дня

Цель работы – раскрыть значение украинского народного хореографического искусства в формировании национально-культурных ценностей украинцев. Определить тенденции развития народного хореографического искусства Украины в современном социокультурном пространстве. **Методология** исследования заключается в использовании исторического и аналитического методов. Указанные методы позволяют подробно и последовательно изучить современное состояние народного хореографического искусства и проследить условия его развития в социокультурных процессах современности. **Научная новизна.** Украинская народная хореография сохраняет достояние традиционной культуры, является действенным средством развития национальной культурно-художественной традиции в нациеобразующем процессе на современном этапе развития украинского социума, весомым фактором формирования национально-культурной идентичности и важным элементом сохранения и трансляции национально-культурных ценностей. **Выводы.** В украинской науке накоплен богатый опыт освещения вопросов украинской народной хореографии, которые рассматривают ее как явление культуры, изучают ее художественный компонент: особенности хореографии и ее региональную специфику. Однако осталось довольно много вопросов о роли и значении украинской народной хореографии в современном обществе.

Ключевые слова: украинское народное хореографическое искусство, социокультурное пространство, народный танец.

Nechitaylo Volodymyr, *PhD in Arts, associate professor of the Choreography chair, The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Folk choreographic art of Ukraine in the modern socio-cultural conditions

Purpose of Article. The purpose of the article is to analyse the importance of the Ukrainian choreographic art in the formation of the cultural and national values of the Ukrainians. The author also tries to research the tendencies of the Ukrainian choreographic art development in the modern socio-cultural space. **Methodology.** The methodology of the article includes historical, analytical methods that allow the author to study the modern state of the Ukrainian choreography in details and to characterize conditions of the development in the socio-cultural processes. **Scientific Novelty.** The folk choreography of Ukraine has saved the heritage of the traditional culture. It is an effective instrument of the development of the national cultural-art traditions in the national creative processes at the present stage of Ukrainian society. In addition, the folk choreography is an important factor of the national-cultural identity and key element of saving and transmission of the national cultural values. **Conclusions.** There are many approaches to analysing of the issues, concerned Ukrainian folk choreography in the Ukrainian scientific space. Many scientists research Ukrainian dance art as a cultural phenomenon and study its elements, peculiarities and regional features. However, there is a lack of the researches, devoted to the role of the Ukrainian folk choreography in the modern society.

Keywords: Ukrainian folk choreographic art, socio-cultural space, folk dance.

Українське народне хореографічне мистецтво є одним з найважливіших репрезентантів сучасної художньої культури України. У народному хореографічному мистецтві, яке розвивалося протягом століть, зберігаються морально-етичні норми, що впливають на суспільну свідомість та світогляд людини та крізь призму художніх образів стають неперевершеними зразками національно орієнтованого мистецтва. Народний танець завдяки досконалості мистецьких форм своїм художньо-естетичним змістом доносить до сучасної людини споконвічні цінності, напрацьовані людством. Окрім того, твори народного хореографічного мистецтва здатні впливати на розв'язання соціальних, моральних та есте-

© Нечитайло В. С., 2017

тичних проблем сучасності, бо в них закладено філософські, соціальні, моральні ідеї, які завдяки досконалій художній формі стають засобом пізнання світу і удосконалення людини.

Народний танець має прадавнє походження, він є одним з найдавніших видів творчості, в основі якого лежать спеціально відібрані, упорядковані та систематизовані жести, рухи, пози, які складають лексичний фонд українського народного танцю. Український народний танець об'єднує кілька різновидів: традиційний (фольклорний, непрофесійний, автентичний танець), який виникає на первісному етапі формування українського етносу та розвивається донині, та народно-сценічний танець (професійний, академічний), який оформився у ХХ ст. як професійний різновид народного танцю. У нашому дослідженні розглядається народно-сценічний танець як такий, що завдяки професіоналізації, академізації та естетизації найбільш повно відповідає завданням національно орієнтованого мистецтва зберігати та транслювати національно-культурні цінності.

Українська народна хореографія відображає у художньо-естетичних образах національне світосприйняття і як носій національних цінностей є частиною світового культурного простору. Народне хореографічне мистецтво формує національну самосвідомість та унаочнює національну ідею українців, а тому має значний морально-етичний та консолідаційний потенціал.

Українське народне хореографічне мистецтво у сучасному соціокультурному просторі України є: 1) вагомою, самостійною, самобутньою і самодостатньою частиною української національної культури і репрезентує її за допомогою специфічних художніх засобів, притаманних хореографічному мистецтву; 2) важливою формою особистісного вираження української духовності та національної ментальності; 3) емоційно-образною основою стабілізації національно-патріотичних почуттів; 4) ціннісно-смисловими підвалинами формування цілісної національно-світоглядної та духовної особистості; 5) ідейним підґрунтям існування української національної ідеї, державності, самоідентифікації індивіда; 6) містком, що поєднує історію, сучасність та перспективи українського суспільства; 7) об'єднуючим началом, що сприяє зняттю ментальних, етнічних, соціальних, політичних протиріч сучасного українського суспільства.

На сьогоднішній день в українській науці вже склалася потужна традиція вивчення української народної хореографії. Першими дослідниками української народної хореографії стали фольклористи, які розглядали народний танець як одну зі складових фольклору.

В. Верховинець став одним із перших дослідників української народної хореографії. Його праця "Теорія українського народного танцю" (1919), перевидана у 1990 р. [5], і до сьогодні вважається класичною роботою з народної хореографії. Ним було розроблено теоретичні засади та практичні рекомендації щодо розвитку українського народного танцю, запропоновано систему запису (нотації) танців, яку використовують і сьогодні. Важливе місце видатний балетмейстер приділяє виховному потенціалу народного танцю, його художній і націєтворчій складовій.

Питання народного танцю розглядалися українськими авторами середини ХХ ст., серед яких назвемо А. Гуменюка [7], який систематизував знання з історії та теорії українського народного танцю. А. Гуменюк у своєму дослідженні визначає місце танцю у побуті українців, їх зв'язок із трудовою діяльністю, характеризує народні танці з точки зору їх метро-ритміки, подає класифікацію танців, виділяючи три великі групи – хороводи, побутові та сюжетні танці, аналізує різні танцювальні зразки. Вельми перспективною була думка А. Гуменюка щодо структури українських танцювальних рухів, які включають інтонаційні, ритмічні та артикуляційні елементи. Значимим для митця є зв'язок танцювальної моторики рухів з інтонаційною мелодикою, що сприяє посиленню пластичної експресії та виразності. Важливе значення для української хореології посідає видання "Українські народні танці", де А. Гуменюк виступає упорядником.

Також вагомими є праці хореографів діаспори, зокрема праці В. Авраменка. Відзначимо непересічне значення діяльності В. Авраменка для танцювальної культури України. Митець розпочав свою діяльність в Україні, збираючи, систематизуючи народні українські танці. Після еміграції в США у 1928 році В. Авраменко продовжив цю справу: задля популяризації українського танцювального мистецтва заснував п'ятдесят шкіл народного танцю. Численні критики відмічали високу хореографічну майстерність постановок митця, передачу ним незламаного духу народу та багатства його душі.

Митець звертався до кінематографу для популяризації українського танцю: його фільм "Тріумф українського танцю", що вийшов на екрани у 1954 р., став результатом його двадцятип'ятилітньої творчої роботи на ниві танцювального мистецтва. Окрім творчої, важливою була і наукова діяльність митця, який у 1947 році видав книгу "Українські народні танки, музика і стрій" (Вінніпег, Канада) [1], у якій теоретично підсумував результати своєї творчої та наукової діяльності.

Доробок В. Авраменка активно досліджується українськими науковцями: творчості митця присвячено дисертацію Л. Косаковської [12], яка розглядає його доробок у контексті художніх пошуків української культури на материковій Україні і в діаспорі, актуалізує його концептуально-світоглядні ідеї, розкриває суть творчого методу видатного балетмейстера.

Вагомим внеском у дослідження української народної хореографії стали праці Ю. Станішевського [18], в яких висвітлено творчість видатних хореографів та балетмейстерів першої половини ХХ століття: В. Авраменка, К. Василенка, П. Вірського, Р. Герасимчука та інших.

Серед праць, що носять загальнотеоретичний характер української народної хореографії, назвемо роботу видатного хореографа К. Василенка [4], де здійснено спробу розв'язання однієї з важливих проблем розвитку українського танцю, а саме питання хореографічної лексики. Лексика народного танцю у роботах К. Василенка розглядається в її історичному розвитку, від часів Київської Русі: від хороводів, народних ігор, плясок до академічних монументальних композицій, створених на основі народної хореографічної лексики. Народний танець у К. Василенка висвітлено у його регіональному розмаїтті, із врахуванням міжетнічних культурних зв'язків.

Загальнотеоретичні праці часто є дотичними до робіт культурологічного напряму. В. Шкоріненко у своїх дослідженнях [21] розкриває питання ґенези традиційних хореографічних форм у контексті трансляції смисложиттєвої інформації народних традицій, які відображають ціннісні орієнтири українського етносу. Дослідник виявляє культуротворчі первні української народної хореографії, висвітлює протиріччя між традиційними та сучасними формами репрезентації народної хореографії, вказує шляхи та програму дій щодо використання творчого потенціалу народного танцю у сучасних умовах.

У дисертаційній роботі О. Бойко [2] досліджено питання художнього образу та здійснено класифікацію сценічних образів. У роботі з'ясовано, що основою танцю є ритм і ритмічний рух, то ж хореографічний образ є організаційним чинником в синкретичному мистецтві хороводу. Серед основних образів народно-сценічного танцю дослідниця зазначає образи-символи архаїчних танців (Червона Калина, Тополя, Марена, Коза тощо), образи героїв народної вольності (Гонта, Довбуш, опришки), жартівливі жіночі та чоловічі образи (Ґандзя, Микола, Бурим, Тиміш, Береза), образи трударів (комбайнери, ткалі, чабани, шахтарі тощо), узагальнюючі образи (Україна, народ, запорожці тощо).

Важливою віхою в осмисленні української народної хореографії у культурі ХХ століття стало дисертаційне дослідження С. Легкої "Українська народна хореографічна культура ХХ століття" [13]. У роботі українська народна хореографія розглядається в функціональному, лексико-семантичному та теоретико-концептуальному аспектах. С. Легка досліджує танець як частину побутової культури, танець як самостійний вид мистецтва і у контексті драматичного і балетного театру, танець у контексті хореологічної науки і хореографічної освіти.

Дослідниця відмічає інонаціональну складову у розвитку українського танцю, зокрема впливи російських, білоруських, польських, чеських, молдавських, болгарських, угорських, циганських, французьких, німецьких танців, які збагатили лексику українського танцю. С. Легка розглядає питання соціокультурних функцій хореографічного мистецтва, взаємодії у рамках танцювального мистецтва професійної і масової культури, зазначає основні віхи становлення народної хореографічної освіти в Україні. У роботі також наголошується на тому, що народне хореографічне мистецтво відіграє важливу роль у становленні національної самоідентичності.

У дисертації К. Кіндер "Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців" [10] охарактеризовано символіку українського народного танцю. Дослідниця зазначає, що більшість образів народного танцю мають зооморфний і орнітоморфний характер, а також пов'язані із трудовою діяльністю людини. Народний танець зберіг і до сьогодні обрядово-ритуальний компонент, який є частиною магічно-сакрального простору. Сучасний танець, який є твором мистецтва, зберігає у художній структурі твору традиційні знаки символи та персонажі-символи, переосмислюючи їх у контексті сучасної образності народного танцю.

Окрім дисертаційних робіт, важливим напрямом досліджень сьогодні стає проведення науково-практичних конференцій, де відомі митці діляться своїм досвідом з творчою молоддю. На таких форумах відбувається і теоретичне осмислення творчого доробку класиків народної хореографії і сучасних майстрів танцю. На науково-практичній конференції "Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку" (Київ, 28.02.2002) [17] було узагальнено досвід розвитку народної хореографії у ХХ столітті: надано високу оцінку внеску В. Авраменка, В. Верховинця, П. Вірського, А. Гуменюка та інших у народну хореографію, окреслено перспективи розвитку українського народного хореографічного мистецтва у незалежній Україні у ХХІ столітті.

Важливими є дослідження української хореографії у контексті національної культури. Сьогодні, окрім народної, активно вивчається класична і сучасна хореографія. У дисертації Т. Павлюк [15] розглянуто синтез класичної, народної, сучасної хореографії як провідний творчий метод сучасної хореографічної культури. У роботі зазначено, що здобутки народного танцювального мистецтва балетмейстерами використовуються як один із засобів оновлення танцювальної лексики у пошуках власного стилю. Дослідниця відмічає, що звертання до національних традиції у 50-60 рр. ХХ ст. відбувалося у двох напрямах – через залучення зразків народної хореографії, а також через написання музики у національних традиціях [15, 8].

У дослідженні Л. Козинко [11] вивчається питання народної хореографічної культури у народно-сценічному танці і балетному театрі. Дослідниця зазначає, що фольклорна (автентична)) хореографія може використовуватися як в народно-сценічному танці, так і в балетному театрі, у народно-сценічний танень вона може увійти практично без змін, однак у балетній виставі таке поєднання не може бути органічним, а тому передбачає переробку фольклорного джерела. Проте і у першому, і у другому випадках відбувається поєднання фольклорного матеріалу з лексикою класичного танцю. Л. Козинко у роботі аналізує способи використання фольклорної хореографії у колективах народно-

сценічного танцю з різних регіонів України, а також в українському балетному театрі, зокрема у творчості В. Литвинова, О. Ніколаєва, А. Рубіної, Є. Хасянової та В. Яременка. Л. Козинко вказує і на регіональну специфіку використання елементів фольклорної хореографії професійними колективами народно-сценічного танцю, зазначаючи, що автентичні форми є характерними для колективів Західної України, Волині й Полісся та Поділля, усі інші орієнтуються на народно-сценічні форми.

Важливе місце у сучасній народній хореології посідають праці, що досліджують хореографічне мистецтво регіонів України. Танцювальне мистецтво українських регіонів як складова української хореографічної культури стало предметом розгляду багатьох митців та науковців. Одним із перших робіт української хореознавчої регіоніки стали праці Р. Герасимчука [6], присвячені дослідженням танців Прикарпаття. На основі польових досліджень автор подає як загальну характеристику танцювального мистецтва регіону, так і локальних відмінностей репертуару в окремих селах регіону.

Нові теми досліджень народної хореографії запропоновано у роботі О. Мерлянової [14], яка присвячена українським жіночим танцям. Сучасні мистецтвознавчі роботи усе частіше звертаються до гендерних аспектів художньої творчості, що відкриває нові перспективи в українській науці. Продовжуючи гендерну тематику в українській хореології, започатковану у роботі М. Пастернакової "Українська жінка в хореографії" [16], О. Мерлянова суттєво розширює наші знання щодо ролі і місця жіночих танців в українській народній хореографії. Дослідницею з'ясовано, що найбільша кількість жіночих танців випадає на весняно-літній період; за композиційними та драматургічними ознаками жіночі танці можна поділити на шість груп; танці родинної обрядовості включають ритуальні та дозвіллєві, останні також регламентовані традицією, хоча і є більш вільними у виборі рухів. У сценічні творчості взірцями жіночого танцю стали композиції П. Вірського як суто жіночі композиції "Плескач", "Рукодільниці", так і змішані парні танці ("Гопак", "Буковинський весільний") з широко розробленою хореографією жіночих партій [14, 11–12].

О. Бойко підіймає питання розвитку народної хореографії на сучасному етапі. Дослідниця зазначає перспективні напрями вивчення народної хореографії, зазначаючи, що сьогодні викристалізовується новий жанр народної хореографії – танець в масках, прообразом якого став загальносільський танець-схід на роздоріжжях, який у давнину ставав кульмінацією масового ритуального дійства. "Танець-схід" ще не увійшов у загальну класифікацію народних танців, що робить жанрову класифікацію фольклору неповною [3, 19]. О. Бойко робить висновок, що наукового осмислення потребують і інші танці в масках, зокрема танці ряджених під час новорічних обходів "Маланка" і "Коза", танців, пов'язаних з народною демонологією, а також танців цехових ремісників [3, 22].

Важливим напрямом у хореознавчих дослідженнях посідають роботи, які висвітлюють видатні постаті українського хореографічного мистецтва. Окрім деяких згаданих раніше робіт, назвемо роботу О. Жирова. Дослідник у своєму дисертаційному дослідженні "Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка" висвітлив діяльність цього видатного українського хореографа [8], охарактеризував його творчий, науковий та педагогічний доробок, висвітлив місце митця у культурі України.

Серед педагогічних праць виділимо дослідження С. Забредовського, присвяченого вивченню процесу підготовки вчителів хореографії у ВНЗ культури [9]; О. Таранцевої, яка досліджує процес формування фахових умінь майбутніх учителів хореографії засобами українського народного танцю [19]. Близька до педагогічної тематики дисертація культурологічного спрямування П. Фриза, у якій розглянуто питання хореографічної культури як чинника творчого розвитку особистості дитини [20]. Питання психокорекції та діагностики засобами хореографії підіймає у своєму дослідженні Т. Шкурко [22].

Українська народна хореографія, яку ми знаємо сьогодні і яка є гордістю української культури, була сформована у XX столітті, у радянський період. Саме на цей час припадає формування академічної гілки народної хореографії, вперше представленої у творчості П. Вірського. Починаючи практично з нуля, лише на основі праці В. Верховинця "Теорія українського народного танцю", П. Вірський запропонував своє власне бачення розвитку народної хореографії, що базується на основі класичного балету. Нова інтерпретація народно-сценічного танцю відразу ж дістала визнання у хореографів та танцівників балету.

Митець намітив та обґрунтував розвиток народно-сценічної хореографії від обрядового та побутового танцю, народних ігрищ до професійного та високохудожнього, а також своєю творчістю втілив свої теоретичні постулати у життя. У 1937 р. ним було створено Державний ансамбль народного танцю України, який відразу ж стає фольклорною лабораторією, де відбувається пошук та фіксація зразків народного танцю і їх творче переосмислення на базі професійної балетної лексики. Сьогодні ми справедливо можемо стверджувати, що П. Вірським було створено нову лексику української народної хореографії, де органічно поєднані танцювальні рухи і пластика народного танцю, де кожен жест, кожен рух має свій нюанс, свій відтінок, свою емоцію, свій сюжет, з довершеністю і академічністю класичного балету.

П. Вірський є автором видатних хореографічних образів національного характеру, а тематику і сюжет своїх танців він черпав із життя народу. Концертні програми ансамблю П. Вірського побудовані за принципом контрасту, де протягом усього дійства чергуються масштабні полотна із ліричними мініатюрами, героїка змінюється гумористичними сценками. П. Вірський протягом свого творчого життя

поставив близько ста танцювальних номерів, серед яких найбільш відомим є "Ми з України", "Гопак", "Чумацькі радощі", "Ой під вишнею", "Повзунець", "Подоляночка", "Запорожці", "Козаки" та багато інших.

Вказуючи на внесок П. Вірського на розвиток народної хореографії, М. Вантух зазначає, що "П. Вірський – митець справді національний, український, і водночас – майстер світового класу, один із найвідоміших митців сучасності. Його новаторство в українському танці не має аналогів у всьому світі" [17, 20]. І сьогодні творчість видатного митця є неперевершеним зразком набутків української народної хореографії і джерелом натхнення для мистецької молоді.

Отже, в українській науці накопичено багатий досвід висвітлення питань української народної хореографії, які розглядають її як явище культури, вивчають її мистецький компонент: особливості хореографії, регіональну специфіку народного танцю, різноманітні аспекти виховного процесу, пов'язаного з народним танцем. Однак на сьогодні можна констатувати, що залишилося доволі багато питань щодо функціонування української народної хореографії у сучасному соціокультурному просторі. Так, мало дослідженими є питання соціокультурних функцій хореографічного мистецтва на сучасному етапі, розвитку української народної хореографії у добу глобалізації, її ролі у становленні національних культурних цінностей.

Література

1. Авраменко В. Українські народні танки, музика і стрій : Кн. 1. та 2. / В. Авраменко. – Голівуд : [б.в.], 1947. – 80 с.
2. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці: дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / О. С. Бойко. – К., 2008. – 189 с.
3. Бойко О. С. Народний танець: перспективні напрями дослідження / О. С. Бойко // Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. – Вип. 29. – К., 2013. – С. 18–22. – Серія "Мистецтвознавство".
4. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / К. Василенко. – К., 1998. – 52 с.
5. Верховинець В. Теорія українського народного танцю / В. Верховинець. – К. : Музична Україна, 1990. – 150 с.
6. Герасимчук Р. Особенности украинских народних танцев Карпатского района / Р. Герасимчук // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. – М. : Наука, 1964. – 9 с.
7. Гуменюк А. Записи і принципи класифікації народних танців / А. Гуменюк // НТЕ. – 1964. – № 6. – С. 37–42.
8. Жиров О. Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. педагогічних наук : спец. 13.00.01 "Загальна педагогіка та історія педагогіки" / О. Жиров. – Житомир, 2007. – 19 с.
9. Забредовський С. Педагогічні умови розвитку мотиваційної сфери студентів хореографічних спеціалізацій в процесі фахової підготовки у вузі культури: автореф. дис. на здобуття наук ступеня канд. пед. наук: 13.00.01 "Загальна педагогіка та історія педагогіки" / С. Забредовський. – К., 1997. – 16 с.
10. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / К. Р. Кіндер. – К., 2007. – 19 с.
11. Козинко Л. Л. Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 "Театральне мистецтво" / Л. Л. Козинко. – К., 2012 – 18 с.
12. Косаковська Л. П. Мистецька парадигма В. К. Авраменка в контексті розвитку української культури XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / Л. П. Косаковська. – К., 2009. – 16 с.
13. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура XX століття: дис. … канд. іст. наук : 17.00.01 / С. А. Легка. – К., 2003. – 173 с.
14. Мерлянова О. А. Жіночі танці в українській народній хореографії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 26.00.01 "Теорія й історія культури" / О. А. Мерлянова. – К., 2009. – 16 с.
15. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури"/ Т. С. Павлюк. – К., 2005. – 20 с.
16. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії / М. Пастернакова. – Вінніпег, 1963. – 216 с.
17. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку : матер. наук.-практ. конф., (Київ 28 лютого 2002 р.). – К., 2002. – 101 с.
18. Станішевський Ю. Танцювальне мистецтво Радянської України / Ю. Станішевський. – К. : Знання, 1967. – 48 с.
19. Таранцева О. Формування фахових умінь майбутніх учителів хореографії засобами українського народного танцю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. педагогічних наук : спец. 13.00.04 "Теорія та методика професійної освіти" / О. Таранцева. – К., 2002. – 18 с.
20. Фриз П. І. Хореографічна культура як чинник творчого розвитку особистості дитини : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / П. І. Фриз. – Львів, 2007. – 16 с.
21. Шкоріненко В. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / В. Шкоріненко. – К., 2003. – 18 с.
22. Шкурко Т. Танец как средство диагностики и коррекции отношений в группе / Т. Шкурко // Психологический вестник. – Ростов на Дону, 1996. – Выпуск 1. – Часть 1. – С. 327–348.

References

1. Avramenko, V. (1947). Ukrainian folk dances, music and structure. In ywo books. Hollywood [in Ukrainian].
2. Boyko, O. S. (2008). Artistic image in the Ukrainian folk-scenic dance. Candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
3. Boyko, O. S. (2013). Folk dance: perspective trends of researches. Visnyl KNUKiM, 29, 18–22 [in Ukrainian].
4. Vasylenko, K. (1998). Lexicon of the Ukrainian folk-scenic dance. Doctor’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
5. Verkhovynetz, V. (1990). Theory of Ukrainian folk dance. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
6. Gerasymchuk, R. (1964). Particularities of the Ukrainian folk dance of Carpathian region. Proceedings of the VII International Congress of Anthropological and Ethnographic Sciences. (p. 9). Moscow: Nauka [in Russian].
7. Gumenuk, A. (1964). Notes and principles of the folk dance classification. NTE, 6, 37–42 [in Ukrainian].
8. Zhyrov, O. (2007). Development of Ukrainian folk choreography in the art pedagogic heritage and activities of K. Vasylenko. Extended abstract of candidate’s thesis. Zchytomyr [in Ukrainian].
9. Zabredovsky, S. (1997). Pedagogic factors of the development of the motive sphere of the students of choreographic specializations in the process of the special education in the institute of culture. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
10. Kinder, K. R. (2007). Semantics of the plastic symbols of the folk dance culture of the Ukrainians. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
11. Kozynko, L. L. (2012). Traditions of folk culture in the modern folk-scenic dance and the ballet of Ukraine. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
12. Kosakovska, L. P. (2009). Art paradigm of V. K. Avramenko in the context of the Ukrainian culture of XX century. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
13. Legka, S.A. (2003). Ukrainian folk choreographic culture of XX century. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
14. Merlyanova, O.A. (2009). Female dances in the Ukrainian folk choreography. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
15. Pavlyk, T.S. (2005). Ukrainian ballet-master’s art of the second half od XX century. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
16. Pasternakova, M. (1963). Ukrainian woman in choreography. Winnipeg [in Ukrainian].
17. The state of the folk choreography in Ukraine and perspectives of its development. (February, 28, 2002). Proceedings of the International Scientific and Practical Conference. Kyiv [in Ukrainian].
18. Stanishevsky, Yu. (1967). The dance art of Soviet Ukraine. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].
19. Tarantcev, O. (2002). The forming of the special professional skills of the future teachers of choreography by the means of the Ukrainian folk dance. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
20. Friz, P.I. (2007). Choreographic culture as a factor of the creative development of the child’s personality. Extended abstract of candidate’s thesis. Lviv [in Ukrainian].
21. Shkorinenko, V. (2003). Folk dance in the traditional and modern culture of Ukraine. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
22. Shkurko, T. (1996). Dance as tool of the diagnostic and correction of the relations in the group. Psykhologicheskyi vestnik, 1, 1, 327–348 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.04.2017 р.

УДК 781.28.2

П’ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної музичної
академії України ім. П.І.Чайковського
musik_prof@ukr.net

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ІНТОНАЦІЙНО-СЕМАНТИЧНОГО АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ

Мета роботи – проаналізувати інтонаційно-лексичний шар музичного твору не з позицій його унікальної сутності, а як складного знаково-символічного простору, що характеризується семантичною багатошаровістю. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методу інтонаційно-семантичного аналізу, в контексті якого виявлені конотативні структури, що дають змогу осягнути його смислові шари. **Наукова новизна** полягає у виявленні глибинних семантичних структур музичного тексту, що дають змогу осягнути його ціннісні виміри, проаналізувати динамічний процес його означення, перейти від розуміння окремих елементів музичної мови до смислових концептів музичного тексту. **Висновки**. На основі аналізу концертної п’єси "Каприс" для скрипки соло сучасного українського композитора Мирослава Скорика було виявлено відкритість структурних елементів музичного мовлення, що здатні накопичувати нові смисли та набувати значення елементів іншої художньої системи.

Ключові слова: нефольклорна течія, фольклорна фонема, звукомислення, інтонаційно-семантичний метод аналізу, конотативна структура.

© П’ятницька-Позднякова І. С., 2017

Пятницкая-Позднякова Ирина Станиславовна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной музыкальной академии Украины им. П.И.Чайковского*

Некоторые аспекты интонационно-семантического анализа музыкального текста.

Цель работы – проанализировать интонационно-лексический слой музыкального произведения не с позиций его уникальной сущности, а как сложного знаково-символического пространства, которое характеризируется семантической многослойностью. **Методология** исследования заключается в применении метода интонационно-семантического анализа, в контексте которого выявлены коннотативные структуры, которые позволят понять его смысл. **Научная новизна** заключается в выявлении глубинных семантических структур музыкального текста, которые дают возможность понять его ценностные измерения, проанализировать динамический процесс его означивания, перейти от понимания отдельных элементов музыкального языка к смысловым концептам музыкального текста. **Выводы**. На основе анализа концертной пьесы "Каприс" для скрипки соло современного украинского композитора Мирослава Скорика было выявлено открытость структурных элементов музыкальной речи, способных накапливать новые смыслы и принимать значения элементов другой художественной системы.

Ключевые слова: неофольклорное направление, фольклорная фонема, звукомышление, интонационно-семантический метод анализа, коннотативная структура.

P'yatniskaya-Pozdnyakova Irina, *PhD in Arts, Associate Professor, postdoctoral student of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky.*

Some aspects of the intonation-semantic analysis of a musical text.

The purpose of the work is to analyze the intonation-lexical layer of a piece not in terms of its unique essence, but as a complex symbolic space, characterized by semantic layering. The research **methodology** consists in application of the intonation-semantic analysis, in the context of which connotative structures are discovered, that allows to understand its semantic layers. **Scientific novelty** lies in the identification of the underlying semantic structures of musical text, which enable to understand its value measurements, to analyze a dynamic process of its definition and to move from understanding of individual elements of the musical language to the semantic concepts of a musical text. **Conclusions.** Based on the analysis of the concert piece "Caprice" for solo violin by a contemporary Ukrainian composer Miroslav Skorik the research has found the openness of the structural elements of musical speech, which are able to accumulate new meanings and acquire the value of the elements of other art system.

Keywords: neo-folklore movement, folk phoneme, thinking sound, intonation and semantic analysis method, connotative structure.

Актуальність теми дослідження. Сучасний музичний континуум характеризується наявністю жанрового і стильового синтезу, що формує новий погляд на звуковий матеріал та сприяє появі оригінальних за задумом й змістовних за семантикою музичних рефлексій, де стилістичні межі розмиваються, а музичні моделі набувають нового прочитання. В такому контексті інтонаційно-семантичний рівень аналізу музичних текстів дозволить розкрити його глибинні структури, проаналізувати динамічні процеси означення, здійснити поступовий перехід від аналізу окремих елементів музичної мови композитора до смислових концептів музичного тексту, що сприятиме глибокому усвідомленню його ціннісних вимірів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми. Теоретичне музикознавство має достатньо великий багаж аналітичних студій творчості відомого українського композитора Мирослава Скорика, що стала знаковою в контексті музичної культури сучасності. Зокрема, у минулому учень Мирослава Скорика, а сьогодні відомий український композитор Олександр Козаренко, аналізуючи стилеутворюючі моделі національного менталітету композитора, характеризує їх як "комплекс специфічно галицької виразності" у поєднанні з новітніми композиторськими техніками [7]. При цьому О. Козаренко наголошує на розмаїтті стильових орієнтацій у творчості композитора, що мало прояв у різних неостилях (неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм), та характеризує природу особливої, національно вкоріненої мови композитора, з її етнохарактерною поліладовістю, ознаками національних жанрових моделей.

Про особливий характер музичної мови М. Скорика, лаконізм виразових засобів та національну окресленість її семантики неодноразово наголошувала дослідниця творчості композитора, музикознавець Любов Кияновська, яка у монографічному виданні, присвяченому митцю, напрочуд глибоко розкриває особливість його творчої постаті, виокремлює передумови формування світогляду композитора, аналізує стильові особливості його творчості [8]. Про оригінальність інтонаційно-образного ладового звучання у творчості композитора наголошувала у своїх студіях М. Ярко, характеризуючи її як феномен "фольклорної фонеми" [16, 66–69].

Опрацювання фольклорного мелосу у фортепіанній творчості композитора розкрито у праці О. Шевчук [14], де аналізується образний світ його творів, що відіграли значну роль в оновленні сучасного піанізму завдяки використанню інноваційних композиторських технік у поєднанні з національними традиціями. Це сприяло появі неофольклористичної течії, в контексті якої фольклоризм набув самобутніх рис художнього цілого, а застосування новітніх техніко-композиційних засобів до опрацювання інтонаційно-жанрових елементів створило унікальні за глибиною осягнення твори. Естетика неофольклоризму сприяла зверненню композитора до нових ладових систем, що вплинуло на характер його музичного мовлення, яке відрізняється національно забарвленою семантикою. Творчість митця у ракурсі стилеутворюючих орієнтирів розглядалася у працях багатьох вчених, зокрема В. Задерацького [6], С. Павлишин [11], Ю. Щириці [15], М. Загайкевич [5], І. Пясковського [12], Г. Ляшенка [9] та багатьох

інших. Попри різне спрямування наукових розвідок, наголошується на тому, що трансформація фольклорного мелосу та спектр його опрацювання у творчості Мирослава Скорика є однією з характерних стильових ознак, що вирізняється глибиною й тонким відчуттям ладотональних засад української народопісенності. Композитор прагне осягнути внутрішню сутність народної пісні, розкрити її особливу привабливість, про що свідчить напрочуд яскрава лексика музичного мовлення.

Отже, в сучасному музикознавстві ґрунтовно висвітлено різні аспекти творчості митця, проаналізовано стилеутворюючі тенденції, що вплинули на жанрову палітру творчості композитора тощо. Попри наявність великої кількості праць, і сьогодні видається актуальним закцентувати увагу на окремих питаннях семантики музичного мовлення композитора. В такому контексті напрочуд змістовними видаються твори неофольклористичного спрямування у творчості композитора.

Метою даної статті є осягнення особливостей музичного мовлення українського композитора М. Скорика, репрезентованого в одному з яскравих зразків неофольклористичної течії – жанровій мініатюрі для скрипки соло "Каприс", що дозволить перейти від розуміння окремих елементів музичної мови до смислових концептів музичного тексту. В контексті даної статті аналіз здійснено з урахуванням інтонаційно-семантичного рівня, що дозволить розкрити глибинні смислові рівні музичного тексту. Такий підхід є не тільки виправданим, але й перспективним, оскільки дозволяє виявити глибинні структури музичного тексту, осягнути його ціннісні виміри, проаналізувати динамічні процеси означення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Важливу роль у процесі осягнення особливостей фольклорного мелосу та його впливу на композиторську практику відіграє саме інтонація як елемент музичного мовлення. На важливості інтонації як елемента соціально-психологічного побутування наголошував В. Медушевський, акцентуючи увагу на її здатності накопичувати і транслювати соціально-культурні смисли: "Розширений до безкінечності простір смислу вбирає у себе все світовідчуття епохи. Тому їх (інтонації – І. П.) можна назвати справжніми символами-знаками з безкінечним змістом" [10, 81].

В умовах полістильового дискурсу другої половини ХХ ст. такі інтонації-знаки набули значення своєрідних "згустків семантичних засобів, функціонально стійких у стильовій системі епохи" [3, 13], що промовляють до нас "…на мові постійних і загальновідомих символів" [1, 68]. Зберігаючи своє семантичне навантаження, інтонації-знаки в контексті індивідуального стилю композитора набувають додаткових смислових рівнів, формуючи семантику музичного тексту, що досить яскраво розривається у музичних творах неофольклористичного спрямування.

Період "другої фольклорної хвилі" як стильової тенденції, що була своєрідним кореспондуванням до прадавніх фольклорних джерел з їх особливим ментальним полем, досить тісно пов'язаний з ім'ям композитора Мирослава Скорика, у творчості якого давні мислеобрази, занурені у мовленнєвий дискурс нової композиторської практики, набули яскравих форм та змістовних ракурсів. Серію творів "неофольклорної хвилі" у творчості композитора започаткував "Гуцульський триптих" для оркестру, що став узагальненням мелодій, покладених в основу музики до фільму С. Параджанова "Тіні забутих предків". Музична палітра стрічки просякнута автентичними мелодіями та мотивами інструментальної музики карпатського краю, віддзеркалюючи особливий музичний світ, насичений оригінальним ритмомелодичним колоритом. Композитор звернувся до особливостей українського мелосу з його терпкими тембровими барвами, яскравою метро-ритмічною архітектонікою, які поєднав із новітніми композиторськими прийомами оркестрового письма. Це дозволило вибудувати особливу драматургію дії, що органічно інкрустована у загальну канву фільму та, поєднуючись із звуковим простором картини, створює єдиний яскравий колористичний сонор-сюжет.

Неофольклористичний напрям у творчості М. Скорика представлений творами різного спрямування, серед яких ранній фортепіанний цикл "У Карпатах", Перший концерт для скрипки з оркестром, "Речитативи і рондо" для скрипки, віолончелі та фортепіано, фортепіанні мініатюри "Коломийка" і "Бурлеска", які й до сьогодні входять до концертного репертуару виконавців. У цьому ж напрямі був написаний балет "Каменярі" за віршем І. Франка, поставлений на сцені Львівського театру опери і балету. Вже на початку 70-х років у неофольклористичному напрямі написаний "Карпатський концерт" для оркестру в якому, за визначенням Л. Кияновської, було досить уміло поєднано "терпкий аромат гуцульських наспівів з гостросучасними ритмами джазу і розкішними оркестровими барвами" [8]. Ці та багато інших творів стали знаковими у процесі поєднання новітніх засобів композиторського письма з особливостями фольклорного мелосу, що сприяло появі "неофольклорної хвилі" другої третини ХХ ст., яка набула символічного значення у відродженні української ментальності.

Напрочуд яскравим колоритом вирізняється "Каприс" для скрипки соло, де віддзеркалено глибоку вкоріненість митця в стихію народного мелосу, що поєднуючись із оригінальною музичною мовою композитора, втілює надзвичайне звукове багатство українського інструментального виконавства, в якому сконцентровано світовідчуття та ментальний шар української духовності "…з численними його символічними обертонами і витонченими відтінками у пізнанні сутності" [8]. Це своєрідний стильовий діалог особистісного із загальнолюдським, у процесі якого народжується новий мовленнєвий дискурс.

У словниках існує чимало визначень терміна "каприс" (від фр. caprice – буквально означає "каприз", "примха"). Зокрема, О. Должанський характеризує каприс як віртуозну п'єсу "…примхливого характеру, вільної побудови", в основу якої покладено народні мелодії" [4, 133]. У музичному словнику Ю. Булучевського зазначено, що капричіо для оркестру вирізняються національним колоритом, оркес-

тровим блиском, яскравою зміною образів та настрою [2]. Починаючи з XVI ст. так називали багатоголосні вокальні п'єси на зразок мадригалів, проте вже у XVII ст. каприсами називали поліфонічні фуговані твори (подібні до фантазії, ричеркару або канцони). У XVIII ст. жанр капрису набув імпровізованої каденції, а з XIX ст. так називали віртуозне імпровізаційне завершення швидких частин у концерті, що дозволяло продемонструвати виконавцю свою майстерність. В сучасному визначенні термін "каприс" означає політ творчої думки, фантазії композитора, із характерним співставленням яскравих та незвичних музичних забарвлень, поєднанням святкової віртуозності з мрійливістю.

Каприс як жанр асоціюється з віртуозністю композиторів-романтиків, набувши характеристик знака скрипкової епохи. З точки зору В. Цуккермана, жанру притаманні певні риси змісту, "…пов'язаного з певним життєвим призначенням і типом виконання" [13, 61]. За визначенням А. Сохора для жанру капрису характерним є типологічність, тобто наявність спільних для ряду творів ознак, найважливішою з яких є жанровий зміст. Тобто, жанр капрису формує власне поле музичного змісту, що дозволяє тлумачити його як носія смислового потенціалу, як інваріант, на основі якого створюються різні варіанти.

"Каприс" для скрипки соло Мирослава Скорика є невеликою скрипковою мініатюрою, яку вирізняє напрочуд мелодійний інтонаційний розвиток, яскрава образність, фактурна насиченість, виразна артикуляційність, деталізована динаміка та витончене нюансування. Твір написаний у формі варіаційного розвитку, в якому тематичне зерно звучить з активною, напруженою декламаційністю, але у процесі розвитку набуває рис виразної ліричності з контрастними вкрапленнями, що завершується кодою (Presto) з елементами репризи. Розмір твору невеликий, з інтенсивним типом організації художнього часопростору.

Основний тональний план в a-moll виконує формоутворюючі функції, оскільки несе семантичне навантаження й може бути осмислений як цілком самостійний драматургічний "персонаж". У варіантному проведенні теми інтонаційне зерно набуває терпкого забарвлення, із притаманним гуцульському інструментальному виконавству звучного, енергійного звучання. Асоціативний механізм[1] у процесі сприйняття тональності відіграє важливу роль, оскільки дозволяє усвідомити більш глибинні смислові шари музичного твору. Інтонаційне зерно теми проростає з фольклорного мелосу, увібравши у себе інтонаційно-пластичний абрис та метро-ритмічну його особливість з елементами танцювальності. Гуцульські інтонації карпатського краю в поєднанні із сучасним композиторським рішенням розкривають особливості народної імпровізаційності з семантично наповненою музичною палітрою, для якої характерно підвищений IV ступінь, альтерований VII ступінь, що надають звучанню терпкість та особливу вишуканість.

На зв'язок з народним інструментальним виконавством указує гостра метро-ритмічна акцентуація, підкреслюючи зміщення акцентів на слабкі долі такту, а спектр штрихів набуває особливого значення в загальній драматургії твору. Тематичне зерно виявляє контрастність різних елементів, заснованих на зміні фактури і динаміки, де наявні зміни звуковисотного, артикуляційного, темброво-регістрового та метро-ритмічного параметрів. В основі розвитку інтонації лежить імпровізаційність, а її варіантне повторення набуває значення структурно-смислової моделі.

Тема капрису близька до декламаційного складу з активним акцентуванням, що досягається завдяки альтераціям нестійких щаблів. Тематичне ядро під час проведення набуває нового інтонаційного контексту, що створює яскраву рельєфність звучання, при цьому варіаційність впливає як на зміну музичного образу, так і на внутрішній розвиток, що свідчить про змістовну семантичну складову цієї форми розвитку. Пластичність варіаційної форми з її змістовною семантикою дозволяє виявити всі грані тематичного ядра, віддзеркалюючи цілий спектр тембральних барв. Варіаційний тематизм капрису ініціює народження інтонаційно-мовленнєвих зворотів, вибудовуючи експресивну палітру музичного твору.

Загалом, у творчості М. Скорика тональна риторика тісно пов'язана з об'єктивною характеристикою елементів музичної мови та, по суті, є своєрідною музичною семантикою. Тональність відіграє роль важливого драматургічного чинника та впливає на загальну концепцію музичного твору. При цьому важливим є контекстне значення тонального плану твору, що має глибинний зміст та вибудовує власний тональний сюжет. Фактором розвитку тематизму в "Каприсі" є ритмічна пульсація, що відрізняється особливою артикуляцією. Композитор застосовує цілий спектр артикуляційних прийомів, серед яких контрастне протиставлення далеких регістрів із застосуванням подвійних нот, складні хроматизми, гамоподібні пасажі, гліссандо та вібрація, pizzicato у партії лівої руки, що є складними прийомами виконання.

Достатньо контрастною є динамічна шкала, спектр відтінків якої дозволяє побудувати динамічний музичний образ. Стрімкий рух низхідних та висхідних арпеджованих пасажів сприяє появі нового епізоду, в якому лінеарне розгортання змінюється гармонічною вертикаллю з підкресленим гостро секундовим звучанням, особливою пружністю ритмічної пульсації, створюючи яскравий музичний образ.

У репризі твору з'являється зміна акцентів із сильної долі на слабку, що надає мелодії нестійкості, але підготовлює кульмінаційний епізод, де гостро дисонуючі інтонації створюють яскраве колористичне звучання. В репризі інтонаційне зерно повторюється, нагадуючи танцювальні народні інтонації гуцулів, з їх гострохарактерною ритмічною архітектонікою, що відіграє роль тематичного фактора.

Опиняючись у новому контексті, тема та її варіаційний розвиток набувають нових інтонаційно-мовленнєвих зворотів, розкриваючи акустичні й технічні особливості інструменту. Відтворення засобами артикуляції особливостей народного музикування свідчить про глибоку вкоріненість композитора у стихію фольклорного мелосу.

Крім суто зовнішніх (виконавських) характеристик, композитор вдається до внутрішньотекстового діалогу із жанрово-лексичними особливостями народного виконання, що має прояв на рівні фольклорного тексту-інваріанту. Змістовна лексика представлених у народному виконавстві особливостей народного музикування набуває яскравого, оригінального прочитання та є своєрідним його репрезентантом. Таке жанрово-лексичне прочитання фольклорного мелосу характерне для всіх творів нефольклорного спрямування М. Скорика з їх яскравою семантикою музичного мовлення, специфікою інтертекстового мислення.

Скрипкова мініатюра – це особливий музичний жанр, що потребує специфічних інтерпретаторських здібностей, адже в невеликому за часом музичному творі віддзеркалено доволі об'ємний музичний образ. Такі мініатюри тяжіють до жанрових замальовок, потребують уміння яскраво окреслити образ, передати його емоційний стан. Жанр скрипкової мініатюри характеризується максимальною інформативністю та прагненням до конкретизації змісту художнього образу. У самій назві твору "Каприс" уже закладено основи програмності, що пов'язана з імпровізаційністю. Загалом, жанр мініатюри в українській музиці можна класифікувати відповідно до двох типів програмності: образно-тематичної (спрямованої на уточнення образного змісту) та узагальненої.

Попри те, що жанр капрису являє собою п'єсу віртуозно-імпровізаційного характеру з вільно організованим процесом формоутворення, даний твір має чітко упорядковану структуру, що впливає на побудову окремих параметрів форми та може бути прочитаний як конотативна структура. Рельєф теми у "Каприсі" поступово вибудовується з одного інтонаційного зерна, але у процесі варіантного розвитку приводить до активізації, підсилення форми, а в коді звучить в оновленому вигляді. Імпровізаційна стихія тематизму формується завдяки енергії форм руху. В такому контексті імпровізаційність набуває ролі конотативної структури, оскільки не тільки змінює інтонаційний абрис, розсвічуючи його різними тембральними фарбами, але й вибудовує внутрішню форму зсередини. Художній задум композитора втілено не тільки за допомогою кристалізації окремих інтонаційних зерен, а й за допомогою різних семантичних нашарувань, що розкриває образно-змістовні процеси у семантичному полі. Принцип імпровізаційності набуває значення семантично наповненої структури, де визріває тематизм твору, гармонічний план якого то розосереджується, то утворює звукову енергію з характерною щільністю фактури. Ці процеси свідчать про наявність глибоких смислових підтекстів, що спрямовують вектор формоутворення музичного твору в цілому. При цьому такий рух не завершується, а, навпаки, розмиває рельєфні межі новими імпровізаційними імпульсами, у результаті чого тематизм отримує нові смислові рівні.

Важливу роль відіграє і внутрішня форма музичного твору, що є результатом процесу "натиску драматургії на композицію" (в термінології В. Бобровського). Отже, принцип формоутворення в "Каприсі" визначається наявністю як "зовнішньої" (на рівні оригінальної імпровізаційності), так і "внутрішньої" (на рівні драматургії твору) структури, що свідчить про зрілість творчого почерку композитора, який здатен у межах чіткої структури розкрити багатство імпровізаційного характеру фольклорного мелосу з його широким мелодизмом та яскравою метроритмічною архітектонікою. Імпровізаційний розвиток тематизму набуває концептуальної ролі та дозволяє осягнути художню драматургію твору, розкрити глибину його смислових рівнів.

Висновки. Осягнення індивідуального стилю Мирослава Скорика неможливе без врахування "фольклорної фонеми", якою просякнуте його музичне мовлення з характерною коломийковою ритмостихією, що прочитується як знакова структура. Особливість стилю композитора характеризується яскравою інтонаційністю, фактурною об'ємністю оркестрування, надзвичайно глибокою семантикою тематизму, оригінальним звукомисленням, що має напрочуд глибоку фольклорну вкоріненість. Особливу знакову характеристику стилю композитора набули ладо-інтонаційні й тембральні конструкти, завдяки яким моделюється звуковий образ музичних творів.

Композитор використовує доволі широкий спектр різних засобів опрацювання фольклорного мелосу - від непрямої цитати (зі збереженням автентики звучання) до майже повної тотожності з лексикою фольклорного мелосу, що свідчить про напрочуд глибоке розуміння його інтонаційного світу. Відчуття ладо-тональних основ музичного мовлення суттєво вплинуло і на музичне мислення композитора, що вирізняється особливим колористичним звукописом, тембральне забарвлення якого віддзеркалює ментальне відчуття звукопростору. В такому осмисленні "фольклорна фонема" набуває ролі панзнаковості, що реалізується в музичному мовленні митця, яке вирізняється національно зорієнтованим звукомисленням.

Примітки

[1] У цьому висловлюванні ми апелюємо до глибоких висновків У. Еко, виголошених у книзі "Пошуки досконалої мови", в якій було зроблено спробу подивитися на культуру людства крізь призму різних типів мовлення. В екстраполяції на музичний твір отримуємо механізм, смислові аспекти якого здатні розкриватися крізь призму

окремих складових, і тональних у тому числі, оскільки несуть на собі віддзеркалення функцій цілого. Тобто тональність як один із засобів виразності окремо та у поєднанні з іншими складовими драматургії музичного твору здатна транслювати певні смисли, виконуючи роль складової у загальній семантиці.

Література

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 342 с.
2. Булучевский Ю. Краткий музыкальный словарь для учащихся / Ю. Булучевский, В. Фомин. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1990. – 344 с.
3. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50–80-е годы. – М. : Советский композитор, 1989. – 206 с.
4. Должанский А. Краткий музыкальный словарь / А. Должанский. – 7-е изд., стер. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2007. – 448 с.
5. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство / Марія Загайкевич // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей. Вип. 10 : Мирослав Скорик. – К. : НМАУ, 2000. – С. 30–35.
6. Задерацкий В. Обретение зрелости [о творчестве украинского композитора Мирослава Скорика] / Всеволод Задерацкий // Советская музыка. – 1972. – № 10. – С. 32–37.
7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. В. Козаренко. – Львів : Сполом, 2000. – 284 с.
8. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець / Любов Олесандрівна Кияновська. – Львів : Сполом, 2008. – 591 с.
9. Ляшенко Г. Деякі аспекти новаторського трактування старовинної сюїти в Партиті М. Скорика / Г. Ляшенко // Сучасна музика. Вип. 1. – К. : Музична Україна, 1973. – С. 261–275.
10. Медушевский В. Интонационная форма музыки / В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – 262 с.
11. Павлишин С. Направленность таланта / Стефания Павлишин // Сов. музыка. – 1966. – № 8. – С. 13.
12. Пясковський І. Скорик та А. Шенберг / Ігор Пясковський // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 10 : Мирослав Скорик. – К. : НМАУ, 2000. – С. 35–40.
13. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – М., 1964. – С. 60–61.
14. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика / О. Шевчук // Українське музикознавство. – К., 1979. – Вип. 14. – С. 93–103.
15. Щириця Ю. Мирослав Скорик / Ю. Щириця. – К. : Муз. Україна, 1979. – 56 с. – (Творчі портрети українських композиторів).
16. Ярко М. Феномен "фольклорської фонеми" як метод опрацювання фольклорних джерел у творчості Мирослава Скорика / Марія Ярко // Молодь і ринок. – 2009. – № 8. – С. 66–69.

References

1. Aranovskiy, M. (1998). Musical text. Structure and properties. Moscow: Composer. [in Russian].
2. Buluchevsky, U. (1990). Brief musical vocabulary for students. Leningrad: Music. [in Russian].
3. Grigorieva, G. (1989). Russian Stylistic problems of Soviet music of the second half of the twentieth century, the 50-80-ies. Moscow: Soviet composer. [in Russian].
4. Dolzhansky, A. (2007). Brief Dictionary of Music. (Ed.7). St. Petersburg. Lanj: Planet Music. [in Russian].
5. Zagaykevych, M. (2000). Myroslav Skorik: tradition and innovation. Naukovi messenge Tchaikovsky National Music Academy. (Vol. 10), (pp. 30-35). Kyiv. [in Ukrainian].
6. Zaderatsky, B. (1972). Gaining maturity [of the works of Ukrainian composer Miroslav Skorik]. Soviet music, 10, 32-37. Moscow. [in Russian].
7. Kozarenko, O. (2000). Phenomenon of Ukrainian national musical language. Lviv, Spolom. [in Ukrainian].
8. Kiyanovska, L. (2008). Miroslav Skorik: Person of i mitets. Lviv, Spolom. [in Ukrainian].
9. Lyashenko, G. (1973). Some aspects of innovative interpretation of the old suite in Partyti Skoryk. Contemporary Music, 1, 261-275. Kyiv: Music Ukraine [in Ukrainian].
10. Medushevsky, V. (1993). Intonational form of music. Moscow: Composer. [in Russian].
11. Pavlishin, S. (1966). The direction of talent. Soviet music, 8, 13. Moscow. [in Russian].
12. Pyaskovsky, I. (2000). Skorik and A. Schoenberg. Naukovi messenge Tchaikovsky National Music Academy. (Vol. 10), (pp. 35-40). Kyiv. [in Ukrainian].
13. Zuckerman, V. (1964). Musical genres and musical forms basics. Moscow [in Russian].
14. Shevchuk, O. (1979). Features reflection in folk instrumental works Skoryk // Ukrainian musicology, 14, 93-103. Kyiv. [in Ukrainian].
15. Shyritsya, U. (1979). Miroslav Skorik. / Creative portraits of Ukrainian composers. Kyiv: Music. Ukraine. [in Ukrainian].
16. Yarko, M. (2009). Phenomenon "folklorskoyi phoneme" as a method to study folk sources in the works Skoryk. Drohobych: Youth and market, 8, 66-69. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.02.2017 р.

УДК 785.7 (09):78.01

Повзун Людмила Іванівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри камерного ансамблю,
докторант Одеської національної
музичної академії ім. А.В. Нежданової
al_sam@ukr.net

"БІФУНКЦІОНАЛЬНИЙ КОД" КАМЕРНОСТІ ЯК СЕМАНТИЧНА УСТАНОВКА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВИХ ЖАНРІВ

Мета дослідження – з'ясування генезису поняття камерності та аналіз процесів трансформації явища камерності в інструментально-ансамблевих жанрах; обґрунтування семантичної та стильової амбівалентності камерності як особливого жанрового феномена. **Методологія**. Використовуються філософсько-естетичний, історико-культурологічний, а також ретроспективний та порівняльний методи для дослідження процесів розвитку камерних інструментально-ансамблевих жанрів та камерно-ансамблевого музикування. **Наукова новизна.** Вперше обґрунтовується хронотопічна та семантична "універсальність" категорії камерності. В інструментально-ансамблевому мистецтві камерність постає багаторівневим явищем: за умовами виконання, за кількісною/якісною органологічною структурою, за виразовими засобами, за смисловими параметрами та акустично-просторовими показниками. **Висновки**. Смислові ознаки камерності, народжені бароковою епохою, існують в якості генетичного "ядра" у різновидах камерно-ансамблевої творчості і, доповнюючись новими якостями, притаманними кожній наступній історичній епосі, не втрачають своїх специфічних першоджерел, поєднуючи побутово-тривіальне – піднесено-сакральне, аматорсько-ігрове – професійно-виконавське, камерно-інтимне – концертно-надемоційне. Інструментально-ансамблеві жанри мають об'ємні потенціали кількісно-інструментальної та якісно-тембральної варіативності та широкий спектр художніх можливостей для відтворення усіх, іноді полярних, рис семантики камерності. Зазнавши впливу багатьох художньо-естетичних напрямів, камерні інструментально-ансамблеві жанри на новому витку історичного розвитку в XX–XXI ст. продовжують виявляти нові виразові можливості, зберігаючи свій генетичний жанровий код – смислове ядро камерності як спрямованості до вищої духовної сфери.

Ключові слова: камерність, концертність, інструментально-ансамблеві жанри, камерно-ансамблеве музикування.

Повзун Людмила Ивановна, *кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой камерного ансамбля, докторант Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой*

"Бифункциональный код" камерности как семантическая установка инструментально-ансамблевых жанров

Цель исследования – выявление генезиса понятия камерности и анализ процессов трансформации явления камерности в инструментально-ансамблевых жанрах; обоснование семантической и стилевой амбивалентности камерности как жанрового феномена. **Методология**. Используются философско-эстетический, историко-культурологический, а также ретроспективный и сравнительный методы для исследования процессов развития камерных инструментально-ансамблевых жанров и камерно-ансамблевого музицирования. **Научная новизна.** Впервые обосновывается хронотопическая и семантическая "универсальность" категории камерности. В инструментально-ансамблевом искусстве камерность предстает многоуровневым явлением: по условиям исполнения, по количественной/качественной органологической структуре, по выразительным средствам, по смысловым параметрам и акустически-пространственным показателям. **Выводы**. Смысловые признаки камерности, рожденные барочной эпохой, существуют в качестве генетического "ядра" в разновидностях камерно-ансамблевого творчества и, пополняясь новыми качествами, свойственными каждой новой исторической эпохе, не теряют своих специфических первооснов, объединяя бытово-тривиальное – приподнято-сакральное, аматорско-игровое – профессионально-исполнительское, камерно-интимное – концертно-надэмоциональное. Инструментально-ансамблевые жанры имеют объёмный потенциал количественно-инструментальной и качественно-тембральной вариативности и широкий спектр художественных возможностей для воплощения всех, иногда полярных, черт семантики камерности. Испытав влияние многих художественно-эстетических направлений, камерные инструментально-ансамблевые жанры на новом этапе исторического развития в XX–XXI вв. продолжают выявлять новые выразительные возможности, сохраняя свой генетический жанровый код – смысловое ядро камерности как направленности в высшую духовную сферу.

Ключевые слова: камерность, концертность, инструментально-ансамблевые жанры, камерно-ансамблевое музицирование.

Povzun Liudmila, *PhD in Art History, Associate Professor, Head of Chamber Ensemble Department, Candidate for a Doctor's Degree of Odessa A. V. Nezhdanova National Music Academy.*

"Bifunctional code" of chamber activity as a semantic approach to instrumental ensemble genres

Purpose of the research is to identify of genesis of the concept of chamber activity, to study transformation processes of the chamber phenomenon in instrumental ensemble genres and to substantiate semantic and style ambivalence of chamber activity as a genre phenomenon. **Methodology**. There are philosophical-aesthetic and historical-cultural methods, as well as retrospective and comparative methods for studying the development of chamber instrumental genres and ensemble music-making used in the research. **Scientific novelty.** For the first time chronotopic and semantic "universality" of the chamber category has been determined. Chamber activity in instrumental and ensemble art appears as a multi-level phenomenon: according to the conditions of performance, quantitative/qualitative structure, expressive means, semantic parameters and acoustic-spatial indicators. **Conclusions**. Semantic chamber

© Повзун Л. І., 2017

characteristics, born in Baroque era, exist as a genetic "core" in the varieties of chamber-ensemble creativity and, by adding new qualities typical to every new historical era, they do not lose their fundamental principles, combining common-trivial, elevated-sacred, amateur-playing and professional-performing, chamber-intimate and concert-overemotional. Instrumental ensemble genres have a tremendous potential of quantitative-instrumental and qualitative-timbral variability, as well as a wide range of artistic possibilities for the embodiment of all, sometimes totally opposite features of chamber semantics. In 20th-21st centuries having experienced the influence of many artistic and aesthetic trends, chamber instrumental ensemble genres continue revealing their new expressive possibilities at the new stage of their historical development, preserving its genetic genre chamber code as the orientation into the higher spiritual sphere.

Keywords: chamber activity, concert activity, instrumental ensemble genres, chamber and ensemble music-making.

Актуальність теми дослідження. Наприкінці XX – на початку XXI століття відбувається актуалізація камерної творчості – камерні музичні театри, театри одного актора, моноспектаклі; широкого поширення набувають різновиди камерно-інструментального виконавства, водночас спостерігається суттєва трансформація та розширення меж традиційного розуміння камерності.

З'явившись у музичному лексиконі як похідне від термінів "камерна музика", "камерний ансамбль", поняття камерності передбачає в першу чергу відповідність етимології слова camera: орієнтованості на обмежені простори домашнього музикування та невеликі за розміром інструментальні склади. В процесі історичного розвитку камерне інструментально-ансамблеве музикування/виконавство пройшло декілька історико-естетичних етапів (домашнє музикування, камерний салон, концертне/конкурсне/фестивальне виконавство), в результаті яких низка провідних чинників цього явища модифікувала, набувши нових якостей. Зміна умов виконання камерно-ансамблевих творів провокує до трансформації інструментально-виразової виконавської сфери: зазнають модифікації естетична, просторова, акустична, мізансценічна, органологічна, артикуляційна, динамічна, тембральна складові ансамблево-виконавського комплексу, отримуючи специфічні прояви в кожну історично-стильову добу.

Умови виконання, як одна із провідних генетичних жанрових ознак, перестають бути визначальною характеристикою системи камерно-ансамблевих жанрів, а поняття камерності втрачає свою однозначність в якості домашнього чи салонного музикування, набуваючи рис феноменальної жанрової амбівалентності.

Аналіз досліджень українських науковців дозволяє виокремити декілька пріоритетних напрямів вивчення камерно-ансамблевої проблематики: історичні та аналітичні аспекти композиторської творчості в сфері функціонування камерно-ансамблевих жанрів (С. Павлишин, Л. Кияновська, А. Кравченко); галузь камерно-ансамблевого виконавства – історія, теорія (І. Польська, Г. Соколовський). Проте існуючі науково-дослідницькі робіти не дають достатніх можливостей для відповіді на провідні питання окресленої проблематики:

- який зміст вкладається в поняття камерності сучасних камерно-ансамблевих жанрів?
- якими є унікальні стильові властивості явища камерності, що забезпечують хронотопічну універсальність інструментально-ансамблевим творам?
- чим відрізняється виконання камерно-ансамблевих творів в умовах камерного салону від концертування у великих акустичних просторах залу?

Мета дослідження – з'ясування генезису поняття камерності та аналіз процесів трансформації явища камерності в інструментально-ансамблевих жанрах. Обґрунтування семантичної та стильової амбівалентності камерності як особливого жанрового феномену.

Виклад основного матеріалу. В музикознавчій та методично-виконавській літературі зустрічаються словосполучення, що стосуються поняття камерності, якими характеризуються художні властивості окремих творів чи стиль певного автора. Термін камерність (в якості вказівки на інтимність, суспільно-просторову обмеженість) зустрічається в контексті теоретичних обговорень, в музичних описах, проте саме поняття камерності не має термінологічного визначення та точного однозначного формулювання, тому зміст найчастіше встановлюється з контексту, з процесу теоретичного викладення, що дозволяє кожному з авторів наділяти термін певними властивостями та якостями.

Наукова новизна. Вперше обґрунтовується хронотопічна та семантична "універсальність" категорії камерності. В інструментально-ансамблевому мистецтві камерність постає багаторівневим явищем за умовами виконання, за кількісною/якісною органологічною структурою, за виразовими засобами, за смисловими параметрами та акустично-просторовими показниками.

Етимологічно термін "камерна музика" (від лат. "camera" – кімната) передбачає домашнє музикування в обмеженому просторі, на противагу музиці церковній. Підтвердження такого розподілу вперше зустрічається в історичних свідоцтвах епохи бароко, зокрема, призначення С. д'Індіа директором герцогської "камерної музики" в Туріні (1612 р.); присвоєння Карлу Фаріна звання "Suanatore di violino di Camera" в Дрездені (1627 р.). Невдовзі камерною музикою стали називати всі вокальні та інструментальні твори, що не були призначені для церковного або театрального виконання.

Г. Ріман пропонує інше етимологічне походження терміна: від німецького "Kammer" ("управління придворного відомства"), підкреслюючи її світський характер та відмінність від музики духовної. Протиставляючи камерну музику концертній (оркестровій, хоровій), науковець вводить термін "особливий камерний стиль", що має вказувати на необхідність детальної музичної розробки та особливих тонкощів нюансування [6, 697].

З точки зору М. Друзкіна, диференціація камерної та церковної художніх сфер зумовлена їх функціональним призначенням, пов'язаним з місцем та характером звучання: Ort – визначало місце звучання, Art – визначало манеру письма [2, 38].

У композиторській практиці жанрові призначення знайшли відтворення в назвах опусів – камерних чи церковних, що опосередковано окреслювало семантичні розрізнення в естетичних та акустичних умовах виконання (обмежені приміщення салонів – об'ємний простір храмів), в тембрально-інструментальному складі (делікатне звучання декількох струнних у супроводі клавесину – фактурна щільність ансамблю мідних духових, струнних та органу), в динамічно-виразових засобах музичного втілення (темпові протиставлення камерних сюїт – динамічні контрасти храмових композицій).

Формальне розділення сфер інструментально-ансамблевого музикування на камерну (побутово-обмежену) та церковну (просторово та суспільно об'ємну) на певному історичному етапі фіксувало увагу на жанрових розбіжностях "зовнішньої сторони", в той час як "внутрішня", смислова сторона не могла бути розділена за кількісними або органологічними показниками, оскільки сакральна сфера так чи інакше впливала на етос людського життя, і її неможливо було відокремити від будь-яких мистецьких дій. Не тільки в мистецтві, а й у житті сакральне пов'язане з утвердженням пафосу духовності, зі світоглядними переживаннями людини. "Як би не різноманітнився світ людини, які б наукові та естетичні проблеми не привертали увагу людей, найвищі сенси вони шукають у проблемі життя та смерті, в загадці екзистенції… Сакральне у світовідношенні – це свого роду його "екстремуми", крайні точки, що окреслюють "нижню" та "верхню" границі, це полюси напруги людського життя. Як межі, граничні засади людського існування, сакральні позиції світовідношення можуть бути і піднесеними до "святості", і скинутими до "гріха". Сакральне одночасно і божественне, і демонічне, і освячене, і прокляте. У ньому виявляються крайні, екстремальні полюси людського світовідношення, "межеві" ситуації непересічного буття" [4, 25].

Отже, на перших етапах розвитку інструментально-ансамблеве музикування належало двом функціональним сферам: побутовій-"камерній" та храмовій-"концертній". Храмове музикування має особливу хронотопічну та комунікативну специфіку, оскільки музика є лише супутнім елементом духовного дійства. Як зазначає І. Польська, зберігаючи свій соціально-культовий характер та особливості духовного світосприйняття, в процесі історичного становлення храмове музикування дедалі більше професіоналізується і на певній стадії перетворюється на своєрідну форму духовно-концертної діяльності, яка закладає певні ознаки майбутнього концертного виконавства [5, 177–178].

Побутове спільне музикування є первинною історичною формою світського функціонування камерних інструментально-ансамблевих жанрів, диференціація яких відбувається за хронотопічними та семантичними показниками на домашнє-прикладне музикування та камерне інструментально-ансамблеве виконання естетичного спрямування. В такому камерно-ансамблевому виконавському різновиді проявляються певні риси концертності, що усталюються в генетичній основі жанрів камерного ансамблю і згодом детермінують особливі художні засоби, спрямовані на велику концертну аудиторію. У такій дифузній взаємодії інструментально-ансамблевих жанрів генетично закладена художня амбівалентність камерності – концертності, що дозволяє камерній інструментально-ансамблевій музиці однаково природно існувати як в умовах аристократичного салону, так і в концертному залі.

Відтак, камерність як особливий смисловий вимір, окрема семантична установка інструментально-ансамблевих жанрів, за своїм соціокультурним походженням пов'язана з різними жанровими першоосновами: з одного боку, ознаки камерності нерозривно пов'язані з побутовою танцювальною музикою та з інструментально-ансамблевим домашнім музикуванням, з іншого – тривале спільно-історичне перебування в храмових умовах наближує образний лад камерної музики до сфери філософських узагальнень.

Певні риси камерності відзначаються В. Цуккерманом в опері М. Римського-Корсакова "Моцарт та Сальєрі" як дії, що відбувається між двома особами, зумовлюється кімнатною обстановкою, зменшеним складом оркестру, а це дало привід самому композитору сказати: "Все інтимно та по-камерному" [10, 60]. Підкреслюючи вирішальне значення акустичних умов у виконанні та сприйнятті музики, А. Ступель визначає суттєву відмінність музики, що звучить в кімнаті, від музики, яка звучить у концертному залі: "Скромному звучанню камерних творів більше відповідає тиха домашня обстановка, що сприяє зосередженню уваги та роздумам" [9, 4]. З точки зору А. Сохора, зміст поняття камерності закладений у переважному інтересі до особистісного начала, прагненні до деталізації. Ці відмінності, обумовлені малою чисельністю виконавців та порівняно обмеженою аудиторією, вчений називає жанровим змістом та жанровим стилем камерної музики [8, 136].

З особливої замкненості камерного музикування (обмеженої чисельності слухачів у невеликому за розміром приміщенні) Б. Асаф'єв виводить характерні якості камерної музики: притаманний їй характер, свій відбір засобів вираження, власну техніку і багато в чому власну спрямованість змісту, особливо щодо сфери піднесено-інтелектуальної, сфери зосередження та роздумів, сфери особистісної психіки [1, 213].

Семантичні відмінності в образно-смислових властивостях камерних інструментально-ансамблевих творів обумовлені не тільки двоякістю їх історично-культурного генезису, а й соціально-суспільною спрямованістю на духовно-інтелектуальну еліту професіоналів та широкі кола слухачів, що, в свою чергу, приводить до відповідних розрізнень семантичного та психологічного рівнів, худож-

нього змісту та форми творів, а також – виконавських засобів інструментальної виразовості. Зазначене співіснування різних жанрових першооснов обумовлює подальшу естетичну та функціональну амбівалентність камерних інструментально-ансамблевих жанрів.

З точки зору Ю. Лотмана, подібна амбівалентність камерно-ансамблевих жанрів спричинена дією "біфункціонального коду": інтелектуально-елітарний рівень творів для камерно-ансамблевих жанрів обумовлений проявом особливого змісту – появою в їх соціальній природі пізнавальної, етичної та естетичної функції мистецтва. Камерний ансамбль тут виступає як специфічна форма пізнання сутності людини та світобудови, музичного моделювання їх природи та особливостей взаємодії, характеру внутрішніх взаємозв'язків, самих процесів логічного мислення та безпосереднього емоційного переживання, психологічного сприйняття, а також відображення соціально-рольового функціонування людини у межах певного кола взаємовідносин [3].

Співвідношення процесів музикування (як вільної гри) та виконавства (як вищої форми майстерності в грі) в цілісній системі камерно-ансамблевих жанрів в різні історичні періоди та в різних країнах відрізняється і залежить від численних соціальних та культурних передумов. Так, в період актуалізації камерно-ансамблевого музикування (XVII–XVIII століття) намічаються провідні семантичні тенденції, що приводять до розділення, а іноді й до протиставлення, двох базових жанрових типів: музика для аматорів – нескладна технічно та композиційно, не занадто емоційна, тобто своєрідний вид музично-світської "бесіди" на актуальні теми, що не вимагають високоемоційної самовіддачі, та музика для професіоналів, в якій композитор може використовувати складні технічні прийоми, експериментальні художні знахідки, висловлювати надзвичайно особистісний, навіть сокровенний зміст. Дією першої тенденції було обумовлене розповсюдження ансамблевого музикування серед музикантів-аматорів різних соціальних верств та розвиток інструментально-ансамблевих жанрів камерного спрямування, що не передбачали значних художньо-технологічних складностей і не вимагали тривалої професійної підготовки. Друга тенденція сприяла появі музиканта-професіонала, що володів вищим рівнем виконавської майстерності для відтворення поглиблено-філософської проблематики інструментально-ансамблевої музики, спрямованої на елітарно-культурний слухацький шар.

"Ускладнені" музичні задуми вимагали, з одного боку, більш виразних художніх засобів інструментального відтворення, з іншого – технологічно складніших виконавських прийомів та, відповідно, професійних виконавських навичок, які у довершеному вигляді становлять вищий рівень виконавської майстерності. Остання, на думку Менахема Пресслера, передбачає гармонійне поєднання технології, емоцій та концертного афекту, оскільки різниця між музикантом-аматором та музикантом-професіоналом полягає в тому, що аматор відпускає емоцію і повністю в неї занурюється, він щиро захоплюється музикою та почуттями, для професіонала ж необхідне збалансування емоцій, він має брати їх під контроль.

Відповідно, інструментально-ансамблева сфера за семантичними та фактурними ознаками була диференційована на жанри, що мали виконуватися в концертних умовах досконалими інструменталістами (виконавська майстерність яких обумовлена професійною підготовкою) для естетично підготовлених слухацьких кіл, та на жанри, що належали до розважальної музики і не претендували на особливу художньо-філософську глибину та складну інструментальну технологію, тобто не вимагали спеціальних виконавських навичок. Отже, в жанровій інструментально-ансамблевій сфері співіснують риси камерності – концертності, знаходячи втілення в певних видах ансамблевої фактури, що відтворює ансамблеві засади узгодження (камерності) та контрасту (концертності) у багатошаровій структурі інструментальних поєднань.

На сучасному етапі інструментально-ансамблеве виконавство представлено біфункціональною сферою камерної музики, в якій низка жанрів – фортепіанний (двох- та багатоклавірний) ансамбль, фортепіанне тріо, фортепіанний квартет/квінтет/сексет/септет тощо – тісно пов'язані з образною сферою концертної музики (сферою концертності), що потребує інших форм існування-виконання, тобто зміни фундаментальних основ, притаманних мистецтву камерного музикування; на відмінну від струнного квартету, що залишається найбільш "камерним" жанровим різновидом.

Усе зазначене дозволяє зробити висновок, що інструментально-ансамблеві жанри пройшли низку соціокультурних асиміляцій, перебуваючи у хронотопічних межах різних історично-естетичних напрямів, дія яких не обмежується традиційним розглядом умов виконання (невеликі приміщення домашнього-салонного музикування або концертні простори храмового виконання) та кількісними параметрами виконавсько-слухацьких показників. Смислові ознаки камерності, народжені бароковою епохою, існують в якості генетичного "ядра" у різновидах камерно-ансамблевої творчості і, доповнюючись новими якостями, притаманними кожній наступній історичній епосі, не втрачають своїх специфічних першоджерел, поєднуючи побутово-тривіальне – піднесено-сакральне, аматорсько-ігрове – професійно-виконавське, камерно-інтимне – концертно-надемоційне.

Інструментально-ансамблеві жанри мають об'ємні потенціали кількісно-інструментальної та якісно-тембральної варіативності та широкий спектр художніх можливостей для відтворення усіх, іноді полярних, рис семантики камерності. І, як зазначає О. Самойленко, розкриття смислового цілого (художнього змісту) стає можливим лише при виході за межі конкретних композиційний прийомів – в той широкий контекст музичної мови, що став для них матеріалом. Проте саме музичний контекст веде до

необхідності зв'язку стильового прийому з його жанровим прототипом, тобто до тих жанрових передумов, які до та поза даного твору сприяли народженню певного прийому як носія конкретного смислу [7, 98].

Висновки. Механізми історичної пам'яті призводять до того, що поряд з термінами "камерна музика", "камерний ансамбль" з'являється поняття "камерність" як свого роду узагальнення певних жанрово-стильових якостей, сформованих музичними та позамузичними прототипами

Довгий час практика виконання ансамблевих творів передбачала домашню "камерну" обстановку, що й народило художню особливість камерних жанрів з їх психологічною заглибленістю, іноді інтимністю вираження, або ж навпаки – близькістю до побутових жанрів завдяки подібним умовам виконання. Історична хода продемонструвала обмеженість понять, дотичних до камерної музики та камерно-ансамблевого музикування (домашнє музикування, придворне середовище, аристократичний салон); процес узагальнення забезпечує стирання деталей, і характерні для певного історичного стилю жанри проявляють здатність утримуватися і поза межами доби, що їх народила. Подолавши межі придворних залів та аристократичних салонів, камерно-ансамблеві жанри вийшли на концертні естради, проте залишили за собою здатність до амбівалентного існування: вони продовжують функціонувати як в умовах, що відповідають їх етимології, так і в концертній виконавській практиці, набуваючи нових рис концертності.

Еволюція жанрів камерного ансамблю, досягаючи найвищої "точки" між-стильового діалогу, призводить до народження "нової жанрової якості" (термін О. Самойленко). Це дозволяє зробити висновок, що генетичний "біфункціональний код" камерності зумовлює її хронотопічну та семантичну "універсальності". Зазнавши впливу багатьох художньо-естетичних напрямів, камерні інструментально-ансамблеві жанри на новому витку свого історичного розвитку в XX–XXI століттях продовжують виявляти нові виразові можливості, зберігаючи свій генетичний жанровий код – смислове ядро камерності як спрямованості до вищої духовної сфери. .

Література

1. Асафьев Б. Русская музыка XIX – начала XX века / Б. Асафьев ; [общ. ред. и прим. Е. М. Орловой]. – Изд. 2-е. – Л. : Музыка [Ленингр. отд.], 1979. – 314 с.
2. Друзкин М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друзкин. – М. : Музыка, 1982. – 383 с. : ил.
3. Лотман Ю. Структура художественного текста: Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993) / Ю. Лотман ; [ред. О. Н. Нечипоренко, Н. Г. Николаюк]. – Санкт-Петербург : Искусство, 2005. – 704 с. : ил.
4. Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі XX – поч. XXI століть : монографія / В. Личковах. – Київ : НАКККіМ, 2011. – 224 с.
5. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография / И. Польская. – Харьков : ХГАК, 2001. – 396 с. : ил.
6. Riemann H. Musik-Lexikon / H. Riemann. [Verfass. v.a. Einstein 9. Auft. Vollstandig umgearbeitet]. – Berlin : Hesse, 1919. – 1355 S.
7. Самойленко А. И. Жанр-стиль как парная категория музыкальной культурологии / А. Самойленко // Соціально-педагогічні аспекти професійного навчання: Проблема сучасного мистецтва : [зб. наук. праць]. – К. : Науковий світ, 2002. – С. 98–106.
8. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики в музыке : статьи и исследования / [ред.-сост. Д. Дараган]. – М. ; Л. : Сов. композитор, Ленинград. отд., 1983. – Вып. III. – С. 129–142.
9. Ступель А. В мире камерной музыки / А. Ступель. – [Изд. 2-е]. – Л. : Музыка, 1970. – 88 с.
10. Цуккерман В. М. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман ; [ред. М. Сабина, М. Гринберг, Д. Житомирский]. – М. : Музыка, 1964. – 159 с. : ил., нот.

References

1. Asafev, B. (1979). Russian music of the XIX – early XX century. Leningrad : Muzyka [in Russian].
2. Druzkin, M. S. (1982). Johann Sebastian Bach. Moscow : Muzyka [in Russian].
3. Lotman, Yu. (2005). Structure of the literary text: Articles. Notes. Speeches (1962-1993). Sankt-Peterburg : Iskusstvo [in Russian].
4. Lichkovakh, V. A. (2011). Non-classical aesthetics in the cultural space XX – early XXI century: monograph. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
5. Polskaya, I. (2001). Chamber ensemble: history, theory, aesthetics: monograph. Kharkiv : KhGAK [in Russian].
6. Riemann, H. (1919). Musik-Lexikon. [Verfass. v.a. Einstein 9. Auft. Vollstandig umgearbeitet]. Berlin : Hesse [in German].
7. Samoylenko, A. I. (2002). Genre-style as a pair category of musical culturology. Kiev : Naukoviy svit [in Russian].
8. Sokhor, A. (1983). Theory of musical genres: problems and prospects. Moscow – Leningrad : Sovetskiy kompozitor [in Russian].
9. Stupel, A. (1970). In the world of chamber music. Leningrad : Muzyka [in Russian].
10. Tsukkerman, V. M. (1964). Musical genres and bases of musical forms. Moscow: Muzyka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 28.03.2017 р.

UDC 786

Pototskaya Yelena
Ph.D. in Art Study, Associate Professor of Piano
Department of M. Glinka Dnipropetrovsk Academy
of Music, Director of Musical college of M. Glinka
Dnipropetrovsk Academy of Music.
elvik205@meta.ua

STYLE OF PERFORMING INTERPRETATION AS A SUBJECT OF MUSICOLOGICAL RESEARCH

Purpose of the article is to create author's typology of the styles of piano-performing interpretation. After the definitive analysis of performing interpretation style on the basis of works by B. Yavorskiy, O. Alekseev, Yu. Kapustin, G. Kogan, Yu. Kochneva, Ye. Liberman, K.-A. Martinsen, G. Orlov, Ya. Milshtein, S. Skrebkov, V. Holopova, T. Cherednichenko and others researches, the author offered her own typology, based on the idea of persistent style characteristics in the sphere of specific performing thinking, the way of perception composer's style and the pattern of performing sounding. **Methodology** of the research is based on the system approach and modified according to peculiarity of the subject methods, which combine aesthetic and musical-textological approaches, in particular analytical-synthesis processing (for study of theoretical sources of piano-performing interpretation problems); comparative-historical (for identification of specific signs of different stylistic periods of piano performing); historical-stylistic (for research of peculiarities of composer's and performing style in a definite historical period). The used methods have been tested by textological analysis and semantic consolidation. **Scientific novelty** lies in explanation of the phenomenon of performing interpretation and its triune (the composer's style, its perception by the interpreter and objectification of the processes of musical-performing thinking) and development of author's typology, which includes rhetorical, rationalized, emotional and sensual styles of piano-performing interpretation. **Conclusions**. For the creation of piano-performing interpretation typology, the author uses as a basis the epochal composer's styles: baroque, classicism, romanticism and impressionism. In the process of determination of style interpretation types the mentioned concepts point to objective side of performing process. In conditions of domination of a definite style the appropriate types of performing interpretation developed rhetorical, rationalized, emotional and sensual, representing subjective aspect of interpretation. Thus, in performing style name the dominating way of presentation of the author's style is underlined. The main sings of rhetorical performing style are subjective-philosophic technique of presentation of composer's style, the passion as the way of performing thinking and piano sounding character close to baroque instruments and chamber orchestra. The way of presentation of composer's concept in the rationalized style is rationalized-philosophic and the method of performing thinking is logicality. The emotional (interactive) piano-performing style demonstrates objective-artistic way of presentation of composer's style and is characterized by orchestra piano sounding. The sensual piano-performing style is characterized by subjective-dreamy way of composer's style presentation and the sensibility as the way of performing thinking and aspiration to sound description in piano sounding.

Keywords: style, style analysis, interpretation, pianoforte, baroque, classicism, romanticism, impressionism.

***Потоцька Олена Вікторівна**, кандидат мистецтвознавства, директор музичного коледжу Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, викладач Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

Стиль виконавської інтерпретації як предмет музикознавчого дослідження

Мета дослідження – створення авторської типології стилів фортепіанно-виконавської інтерпретації. Після дефінітивного аналізу стилю виконавської інтерпретації, здійсненому на основі праць Б.Яворського, О. Алексеєва, Ю. Капустіна, Г. Когана, Ю. Кочнєва, Є. ібермана, К.-А. Мартінсена, Г. Орлова, Я. Мільштейна, С. Скребкова, В. Холопової, Т. Чередниченко та інших учених, запропоновано власну типологію, що спирається на уявлення про стійкі стильові ознаки у площинах специфіки виконавського мислення, способу представлення композиторського стилю та характеру виконавського звучання. **Методологія** дослідження базується на системному підході та модифікованим відповідно до специфіки предмета методах, в яких поєднуються естетичний і музично-текстологічний підходи, зокрема аналітико-синтетичної обробки (при опрацюванні теоретичних джерел з проблем фортепіанно-виконавської інтерпретації); порівняльно-історичний (для виявлення специфіки прояву різноманітних стильових епох у фортепіанному виконавстві); історико-стилістичний (при дослідженні специфіки композиторського і виконавського стилю у певний історичний період). Використані методи пройшли апробацію шляхом текстологічного аналізу та семантичного узагальнення. **Наукова новизна** статті полягає у поясненні феномена виконавської інтерпретації, його триєдності (стилю композитора, його розуміння інтерпретатором та опредметнення процесів музичного-виконавського мислення) і створенні власної типології, куди входять риторизований, раціоналізований, емоціоналізований та сенсуалізований стилі фортепіанно-виконавської інтерпретації. **Висновки**. У створенні власної стильової типології фортепіанно-виконавської інтерпретації базисними виступили епохальні композиторські стилі – бароковий, класичний, романтичний, імпресіоністичний. У визначенні типів стильової інтерпретації окреслені поняття вказують на об'єктивний аспект виконавського процесу. В умовах панування певного стилю складалися і відповідні типи виконавської інтерпретації – риторизований, раціоналізований, емоціоналізований і сенсуалізований, що відображають суб'єктивний аспект інтерпретації. Отже, у назві виконавського стилю підкреслюється домінуючий спосіб представлення композиторського стилю. Головними ознаками риторизованого виконавського стилю стають суб'єктивно-філософічний спосіб представлення композиторського стилю, афектність як спосіб виконавського мислення та наближений до звучання барокових інструментів і камерного оркестру характер фортепіанного звучання. Способом представлення композиторського задуму в раціоналізованому стилі стає раціоналізовано-філософічний, а способом виконавського мислення – логічність. Емоціоналізований (інтерактивний) фортепіанно-виконавський стиль демонструє об'єктивно-артистичний спосіб представлення ком-

© Pototskaya Ye., 2017

позиторського стилю та вирізняється оркестровістю фортепіанного звучання. Сенсуалізований фортепіанно-виконавський стиль характеризується суб'єктивно-мрійливим способом представлення композиторського стилю, чуттєвістю як способом виконавського мислення і прагненням до звукопису в фортепіанному звучанні.

Ключові слова: стиль, стильовий аналіз, інтерпретація, фортепіано, бароко, класицизм, романтизм, імпресіонізм.

Потоцкая Елена Викторовна *кандидат искусствоведения, директор музыкального колледжа Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки, преподаватель Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки*

Стиль исполнительской интерпретации как предмет музыковедческого исследования

Цель исследования – создание авторской типологии стилей фортепианно-исполнительской интерпретации. После дефинитивного анализа стиля исполнительской интерпретации, созданного на основе трудов Б. Яворского, А. Алексеева, Ю.Капустина, Г. Когана, Ю. Кочнева, Е. Либермана, К.-А. Мартинсена, Г. Орлова, Я Мильштейна, С. Скребкова, В. Холоповой, Т. Чередниченко и других ученых, предложено собственную типологию, которая опирается на представление композиторского стиля и характера исполнительского звучания. **Методология** исследования базируется на системном подходе и модифицированных в соответствии со спецификой предмета методах, в которых совмещаются эстетичный и музыкально-текстологический подходы, в частности аналитико-синтетической обработки (при проработке теоретических источников из проблем фортепианно-исполнительской интерпретации); сравнительно-исторический (для выявления специфики проявления разнообразных стилевых эпох в фортепианном исполнительском); историко-стилистический (при исследовании специфики композиторского и исполнительского стиля в определенный исторический период). Использованные методы прошли апробацию путем текстологического анализа и семантического обобщения. **Научная новизна** статьи заключается в объяснении феномена исполнительской интерпретации и его триединства (стиля композитора, его понимания интерпретатором и опредмечивания процессов музыкально-исполнительского мышления), создании собственной типологии, куда входят риторизованный, рационализированный, эмоционализованный и сенсуализованный стили фортепианно-исполнительской интерпретации. **Выводы**. При создании собственной стилевой типологии фортепианно-исполнительской интерпретации базисными выступили эпохальные композиторские стили – барокковый, классический, романтический, импрессионистический. В определении типов стилевой интерпретации обозначенные понятия указывают на объективную сторону исполнительского процесса. В условиях господства определенного стиля складывались и соответствующие типы исполнительской интерпретации – риторизованный, рационализованный, эмоционализованный и сенсуализованный, – что отображают субъективный аспект интерпретации. Таким образом, в названии исполнительского стиля подчеркивается доминирующий способ представления композиторского стиля. Главными признаками риторизованного исполнительского стиля становятся субъективно-философический способ представления композиторского стиля, аффектность как способ исполнительского мышления и приближен к звучанию барокковых инструментов и камерного оркестра характер фортепианного звучания. Способом представления композиторского замысла в рационализованном стиле становится рационализовано-философический, а способом исполнительского мышления – логичность. Эмоционализованный (интерактивный) фортепианно-исполнительский стиль демонстрирует объективно артистический способ представления композиторского стиля и выделяется оркестровостью фортепианного звучания. Сенсуализованный фортепианно-исполнительский стиль характеризуется субъективно мечтательным способом представления композиторского стиля, чувственностью как способом исполнительского мышление и стремлением к звукоописанию в фортепианном звучании.

Ключевые слова: стиль, стилевой анализ, интерпретация, фортепиано, барокко, классицизм, романтизм, импрессионизм.

Performer's interpretation is the highest result of the creative and communicative musical thinking, an "algorithm", the establishment of which (according to O.Burska [2]) is carried out in several phases: studying musical phenomena – comprehension of their essence – creative interpretation in the context of personal perception of the world – transmission of the thought expressed in the artistic sound during the performance.

Performing style is a historical concept that has its cultural and genetic basis and develops in accordance with the general development of the musical art. The division into two types of interpretation corresponding to the two types of creative work – the "classical" and the "romantic" one – is widespread in musicology. The classical type is considered by most researchers to present the work, in which "intellectual conceptivity prevails over direct emotional feelings". The aesthetic model of the romantic type of creativity exists in Medieval European culture. It is embodied in the principle of fantasy that is creative invention. Both types are laid in the works of composers as well as in the activity of a performer-interpreter.

The style of the performer's interpretation is a consistent unity of organically interacting elements of the performing arts based on the features of a performer's thinking and methods embodied in the specific performing techniques. This definition indicates the particular role of the personality of the artist-interpreter. The combination of these three criteria creates rhetorized, rationalized, emotionalized and sensualized stylistic types of performing interpretations that arose at a certain stage of historical development of the performing art and are genetically related to the composers' styles, and even more – to artistic styles and worldviews of the cultures of baroque, classicism, romanticism and impressionism. These cultures have become the basic main in the creation of performing styles as in other artistic views there exists a variety of styles of performer's interpretation. Each of them is to be considered within piano performing.

The idea of performing styles, which can be characterized as rhetorized, rationalized, emotionalized and sensualized, is settled in the psychology of musical perception. The concept of style of the interpretation is considered to be appropriate to be used in relation to the exact time when a clear tendency to disengage the personalities and positions of the author and the artist appears, the latter becoming a co-creator.

Originally musicians were free improvisers who performed their own works. However, within their improvisations, a different attitude to the music performed was born, and this indicated the early features of interpretation. This is precisely why we consider that, historically, rhetorized performing style of interpretation was the first to occur. Its formation is due to the processes in the genres of organ and clavier music of the Baroque period, which consisted in shaping the future piano thematic invention, piano forms and genres. As for the rationalized model, created within the culture of early modern age, it offers a view of the world dynamic and changeable, evolving according to the laws of mechanics.

The principle of contrast, the effect of which can be explained in terms of the new perception of space-time properties of music, becomes the leading in the evolution of musical forms. The time in music can be realized as discrete (as the alternation of diverse processes embodying various affects), and the dynamic process itself – as a contrast. The baroque principle of antinomy brings together the incompatible extremes, interprets them, and finds a special harmony in the conflict. That is why the character of the composing style of the Baroque era can be determined as rhetorical, on the basis of which the first historical type of performer's interpretation – rhetorized – was formed. Its characteristic features are affectivity and the pursuit of instrumental melodiousness (cantabile).

The determining of the specificity of the baroque music interpretation and the formation of the rhetorized style of performer's interpretation requires the analysis of the very musical style of the Baroque and its most important components (polyphonic texture as a unique synthesis of polyphonic and homophonic methods of intonation, the principles of current-horizontal or differentially-vertical direction of a musical texture; homophony as a new type of music embodied in the polyphonic two-part texture, hidden polyphony, three-dimensional configuration of the solo voice, mono-rhythmic accompaniment and basso-continuo; specificity of the scale and tonality organization and thematic characteristics; methods of the development of musical material and specific features of form).

The main attributes of the rhetorized performing style are the subjective and philosophical way of presenting the composer's style, affectivity as a way of a performer's thinking, and the nature of the piano sound close to the sound of baroque instruments and chamber orchestra. Taking into account the systematic style of interpretation and the peculiarity of methods of performing techniques inherent to each particular manifestation of it, we emphasize the necessity of the stylistic analysis of not only a composer's style but also the interpretation style. The features of each of the above-mentioned rhetorized, rationalized, emotionalized and sensualized styles of performer's interpretation, typical of certain groups of pianists, make a significant impact on their performing of music of different historical, national and individual styles, which can become a free-standing problem for individual musicological research.

In the stream of humanization processes in the Ukrainian society the study of creative aspects of musical performance becomes particularly relevant. The artist-interpreter acts as the composer's co-creator promoting a new balanced personality, capable of independent creativity in various fields of social and personal activities. The awareness of the important role of performer's interpretation led to intensive research in interpretology in recent decades, one of scientific issues of theory of musical performance. One of the complex problems in this field of study is creating stylistic typology of the performer's interpretation. The works of A. Alekseyev, Y. Kapustin, H. Kohan, Yu. Kochnev, Ye. Liberman, K. A. Martinsen, H. Orlov, G. Prokofiev, V. Kholopova, T. Cherednychenko present fundamental positions drawing upon the problem. Modern musicology has a wide variety of classifications from the standpoint of trying to understand the relationship between a composer and a musical performing style (B. Jaworski, Ya. Milstein, S. Skrebkov, O. Tsariova, O. Chebotarenko, O. Katrych, N. Zhaivoronok and others). However, a variety of approaches forms the idea of performer's interpretation as a complex polygon open to the researcher only on one side and leaving the other sides unknown. Paying tribute to all the scientists whose works are involved in creating a typology of performer's interpretation, the classification of types should consider not only the objective style of the composer and his interpreter's subjective vision but also the relationship of the style to collective and individual creative, and musical in particular, thinking. The aim of the article is to define the style of performer's interpretation that can be the basis for creation of style typology.

Based on the works O. Sokolov [9], A. Sohor [10], S. Skrebkova [8], and M. Mykhailov's theory of style [6, 7], style can be defined as a generalized description of historically conditioned unity of the image system, tools and techniques of artistic expression. M. Mykhailov notes that "style is one of the essential manifestations of system organization of art and therefore art itself is in 'a relatively stable system'" [6, p. 49]. If style (both the composer's and the performer's) forms a system, it requires a systematic study that is a detailed study of all components of the system structure. Such a study carried out with the help of stylistic analysis has also been developed within M. Mykhailov's theory of style. The stylistic analysis is aimed at identifying the sustainable stylistic features that embody the "general laws and norms underlying musical thinking, collective or individual" [6, 127].

In the context of definition of performer's style attention should be paid to M. Mykhailov's considerations about the inextricable bilateral link between the artistic (hence musical) style with the artistic and creative thinking. "On one hand, it is caused by thinking, being a product of its generation and expression. On the other hand, it plays an active role in shaping creative thinking" [6, p. 49]. This means that the system nature of style reflects the systemic character of musical thinking and the issue of stylistic

interpretation cannot be solved without solving the problems of musical thinking of the performer, because "a musical style is the expression of the peculiarities of musical thought" [7, 117], which is formed under the influence of objective and subjective factors. The objective factors include socio-historical conditions which led to the appearance of the style, regularities of the historical development of art; the subjective factors are the personality of the artist (composer or performer), his environment and others.

The specific traits of musical thinking form "the stylistic of subordination of activity" (M. Starcheus) that is the style of performing. According to M. Starcheus, the performing style develops as the result integral preferential activity of a musician and depicts the values reflected in the structure of "heuristic settings" of his musical activity [11]. With the development of the performer's thinking his style also evolves. The evolution can be presented as the movement of the axiological centres caused by the growth of artistic and musical and auditory culture of an artist. Thus, the style of musical thinking finds its objectification in performing interpretation. This statement demonstrates the interdependence of the phenomena of musical thinking and performer's interpretation. According to E. Hurenko, in accordance with the spiritual development of the artist, his chosen artistic and aesthetic position is his choice of the variant of the performer's interpretation that acts as "taking particular point of view" [3].

Performer's interpretation is the highest result of the creative and communicative musical thinking, an "algorithm", the establishment of which (according to O. Burska [2]) is carried out in several phases: studying musical phenomena – comprehension of their essence – creative interpretation in the context of personal perception of the world – transmission of the thought expressed in the artistic sound during the performance.

A performing style is a historical concept that has its cultural and genetic basis and develops in accordance with the general development of the musical art. The division into two types of interpretation corresponding to the two types of creative work – the "classical" and the "romantic" one – is widespread in musicology. These types actively interact together and emerged in the European art thousands of years ago.

The classical type is considered by most researchers to present the work, in which "intellectual conceptivity prevails over direct emotional feelings, and in the sphere of artistic form – attraction to proportion, harmony and symmetry" [4, 9]. The classical type of interpretation can be called authentic, objective. This type of creative work has emerged in the culture of ancient Greece and found its theoretical expression in Aristotle's theory of mimesis set out in the "Poetics".

The aesthetic model of the romantic type of creativity formed in Medieval European culture and embodied in the principle of fantasy that is creative invention. "In artistic creativity of the romantic type fantasy dominates over rational thinking. In the field of artistic form, the romantic type of creativity, as opposed to classical, describes the attraction to openness, continuousness and asymmetry "[4, 9]. Thus, the romantic type can be characterized by subjectivity and randomness.

Both types are laid in the works of composers as well as in the activity of a performer-interpreter. In an attempt to reconcile, O. Chebotarenko creates the classification of performing styles, which is based on the level of the performer's approximation to the author's intention. As the types of interpretation O. Chebotarenko highlights reproduction (performing an opus with maximum approximation to the author's intention and style of his era), edition (partial update, modification of the outlined above aspects of a piece of music, which makes it possible to lead a balanced dialogue); transcription (a substantial processing of the author's intention, in which the will of the artist, his "voice" is getting closer to the listener than the "voice" of the composer) [13]. However, in this "interpretive polygon" creating such classification of performing styles, the style of interpretation itself remains hidden from the eyes of the researcher.

An attempt to make a style typology has been done by O. Katrych in her thesis "The individual style of a music performer (theoretical and aesthetic aspects)" [4]. The author defines the concept of individual style of a music performer considering it in three aspects: the dialectical, ontological and musico-functional. The dialectical aspect involves defining the role of individual music performer's style within processes of music style creation and problem solving on different levels of music performer's style creation (individual style of music performing, national style of music performing, music performing style of a historical period etc.) and the specifics of interconnection of a performer's and composer's styles.

Solving the problem of mutual influence of different levels of music performing style creation, O. Katrych departs "from the traditional understanding of the basic structural principles of music performing style creation as a principle of style hierarchy. According to this approach, the individual style of a music performer is considered in the light of influences of musical styles of a historical period, age etc. This approach is fully expressed in the concept of "style hierarchy" in M. Mykhailov's monograph "Style in Music". This understanding is in line with the trend of historicism, which long dominated in art science" [4, 5]. The researcher, however, proposes to consider music style creation as concentric process with interrelated but relatively independent levels, introduces the term "music performer's style concentricity", which is a system of music performing, to the scientific use. The levels that make up this system are the individual style of a music performer, national music performing style, music performing style of a historical period and so on.

O. Katrych also gives her own typology of music performing interpretations, which includes non-style music performing interpretation (ordinary musical performance, a phenomenon of "music performing art with interpretative mechanisms which operate in the areas of emotional and imaginary and aesthetic without

touching certain aspects musical style" [4, 7]) and in-style music performing interpretation (interpretative mechanisms focused primarily on understanding various aspects of musical style).

O. Katrych defines three subtypes of the stylistic music performing interpretation: stylized (a musician maintains a goal-directed setting focused on imitation of a musico-historical identity of the composer of a particular piece of music); stylish (implementation of the goal-directed performer's setting according to the author's style and the aesthetic ideals and norms of the author's contemporary art, cultural and historical era) and performer's interpretation of the composer's style (implies consistent implementation of performance setting on the interpretation of the individual style of the composer, whose work is performed). Artistic discovery is characteristic of the latter subtype that becomes the criterion of such kind of interpretation. However, the interpretation by O. Katrych lacks the feeling of the interpreter's own style. This individual style of interpretation is controlled by the performer's personal thinking, which affects the author's style of the music performed. If the style, according to M. Mykhailov, is one of the necessary manifestations of the systemic organization of art, performing style should also be a relatively consistent formation.

The concept of performing style can be perceived as derived from the concept of performing interpretation, which refers to the general and internally inherent pattern of a performer's art that occurs at the intersection of the author's and the performer's styles, provides a deep and comprehensive understanding of the text, context and subtext of the work of art and is aimed at forming and implementation of a performer's concept easily perceived by the listener. Bringing our understanding of the performing interpretation into accordance with the existing classifications, it is obvious that our concept falls into category performing adequate to the composer's intention (classification by B. Yavorskyi) or performer's interpretation of the composer's style (classification by O. Katrych), the criteria of implementation of which is the artistic discovery. Based on the given definition of performing interpretation, the key concept of the article can be defined: the style of performer's interpretation is a consistent unity of organically interacting elements of the performing arts based on the features of a performer's thinking and methods embodied in the specific performing technique.

Such definition indicates the special role of personality of the artist-interpreter, which is inappropriate to consider within the total number of interpreters of the artistic language. A performer-interpreter differs from the audience, critics and researches because he acts as a co-creator of the work of art during its presentation. In performing interpretation an artistic thought is "reproduced on the same level, as incomprehensible and indescribable as the creative ... activity, and as individual and unique" [1, 209].

As well as in determining the features of the composer's style, the methods of stylistic analysis and style analysis by M. Mykhailov are appropriate in creation of styles typology of the performing interpretation. The essence of style analysis is "reconstruction" of genetic sources of the researched style, revealing "the nature and means of their transformation, which manifest themselves in different ways and to different degrees in regard to different heterogeneous elements" [6, 126]. When the stylistic analysis is conducted, as noted by M. Mykhailov, one particular object is compared to a number of others, and under style analysis we understand the analysis of stylistic systems in general as already known generalized integral formations, in which the detection of individual uniqueness gives way to seeking the traits of similarity of unconnected phenomena.

Sustainable style features that can serve as a basis for creating a typology of styles of performing interpretation, should be allocated, according to the author of the article, in three planes: I – the specifics of performer's thinking, II – the way of presenting the composer's style, III – the character of the performer's sound. The qualities underlying these three planes serve as the main criteria for distinguishing between the types of performing. The combination of these three criteria creates rhetorized, rationalized, emotionalized and sensualized stylistic types of performing interpretation that arose at a certain stage of historical development of the performing art and are genetically related to the composers' styles, and even more – to artistic styles and worldviews of the cultures of baroque, classicism, romanticism and impressionism. These cultures have become the basic main in the creation of performing styles as in other artistic views there exists a variety of styles of performer's interpretation. Each of them is to be considered within the piano performing.

The idea of performing styles, which can be characterized as rhetorized, rationalized, emotionalized and sensualized, is settled in the psychology of musical perception. Thus, a definition by M. Mykhailov from the point of view of psychology of musical perception is appropriated to be stated here: "Style is a generalized representation that exists objectively in the individual and collective consciousness as a result of practical experience of repeated aural perceptions of a particular quantity of particular works. The result of these perceptions are images of different styles (style systems) that arose on the basis of real musical and artistic objects" [6, 157].

The concept of style of the interpretation is considered to be appropriate to be used in relation to the exact time when a clear tendency to disengage the personalities and positions of the author and the artist appears, the latter becoming a co-creator. Originally musicians were free improvisers who performed their own works. However, within their improvisations, a different attitude to the music performed was born, and this indicated the early features of interpretation. This is precisely why we consider that, historically, rhetorized performing style of interpretation was the first to occur. Its formation is due to the processes in the genres of organ and clavier music of the Baroque period, which consisted in shaping the future piano thematic invention, piano forms and genres. As for the rationalized model, created within the culture of early modern age, it offers a view of the world dynamic and changeable, evolving according to the laws of mechanics.

The mechanistic world view, in our opinion, also popularized mechanical musical instruments, as evidenced by the spread in Europe of different variants of clavier and the development of the performing repertoire for it. The clavier practice in these days is deeply influenced by the rhetoric principles embodied in the search of "irregular beauty", intentional and exaggerated failure to comply with basic rules.

These searches may have led to a radical rethinking and transforming the whole style (homophonic-harmonic style finally took over polyphonic, which becomes outdated) and genre system of instrumental music (the birth of a solo concert, Concerto Grosso, sonata and classical suite). "Irregular beauty" gradually evolved into a system of new laws of genre formation and entrenched in musical practice as a regular beauty.

The principle of contrast, the effect of which can be explained in terms of the new perception of space-time properties of music, becomes the leading in the evolution of musical forms. The time in music can be realized as discrete (as the alternation of diverse processes embodying various affects), and the dynamic process itself – as a contrast. The baroque principle of antinomy brings together the incompatible extremes, interprets them, and finds a special harmony in the conflict. That is why the character of the composing style of the Baroque era can be determined as rhetorical, on the basis of which the first historical type of performer's interpretation – rhetorized – was formed. Its characteristic features are affectivity and the pursuit of instrumental melodiousness (cantabile). Besides, a baroque performer also had to possess the skills of improvisational music-making in the process of communicating with the audience, and skills of performing with musical scores. His improvisation was based on the reliance on typical patterns of improvisation and continuity of sound coherence.

It should also be noted that the development of the performing art was inextricably connected to the specific traits, methods and capabilities of clavier itself in all its varieties (clavichord, clavicembalo, spinet, clavicytherum, harpsichord). At the end of the 17th century, when musicians ceased to be satisfied with the expressive means of the above-mentioned instruments, piano was established, being approved in a long struggle during the 18th century.

The determining of the specificity of baroque music interpretation and the formation of the rhetorized style of performer's interpretation requires the analysis of the very musical style of the Baroque and its most important components (polyphonic texture as a unique synthesis of polyphonic and homophonic methods of intonation, the principles of current-horizontal or differentially-vertical direction of a musical texture; homophony as a new type of music embodied in the polyphonic two-part texture, hidden polyphony, three-dimensional configuration of the solo voice, mono-rhythmic accompaniment and basso-continuo; specificity of the scale and tonality organization and thematic characteristics; methods of the development of musical material and specific features of form).

The main attributes of the rhetorized performing style are the subjective and philosophical way of presenting the composer's style, affectivity as a way of a performer's thinking, and the nature of the piano sound close to the sound of baroque instruments and chamber orchestra.

The new features of piano performing at the turn of the 18th and the 19th centuries are due to the improvement of the instrument design, which also had an impact on the development of the tradition of Viennese Classic period. With the development of professional secular music genres during the classical period music departs from the sustainable forms of its existence, and the "special purposeful aesthetic perception. What once might have appeared clear, obvious, self-evident in music, needs another consideration, careful listening, concrete understanding. There is a particular problem of understanding music" [quot. 12, 51]. It is well known that in this period the attitude to a performer of the recorded music was already clearly marked with traits of co-authorship. "Performers – authors themselves or other musicians – added changes of various types to the text, from small differences in melismata to varying musical text" [5, 6]. The range of typical changes in keyboard performing in the 18th century included changes in pitch, free music transcriptions for performing on other instruments etc.

The performing traditions of figured bass (basso continuo) required certain freedom in articulating details of the text (duplication, voice-leading, registration etc.). The art of improvisation, which was dominant in the classical epoch, had a significant impact on the new approach of the performer-interpreter to the author's text. In the first half of the 19th century the performing art had not finally departed from the traditions of the past (because the artist demonstrated his skills in improvisation mainly on his works), but in the middle of the 19th century improvisation as the dominant method of performing gradually disappears and interpretation comes to the fore.

The newly created rational classical compositional style caused the emergence of a piano-performing style with logical interpretative thinking as a basis. The baroque system of affects became obsolete and it was replaced by the idea of interpretation as an adequate reproduction of the composer's intent by comprehending the content of a piece of music. The establishment of the rationalized style is associated with a new understanding of the art of performance that developed in the 18th century due to the significant influence of the violin and opera and bel canto style. The approximation of the sound of an instrument to the expressiveness of the human voice is becoming a major trend in performing interpretation. The results of the classicism conquest are integrity, harmony of a musician's artistic outlook. The rationalized and philosophical way becomes a major way of presenting the composer's intention, the way of the performer's thinking – logic.

The general criterion of mastery in the 19th century is technical aptitude, the ability to capture the imagination of public by virtuosity of performing. The repertoire based on virtuoso salon-pieces is chosen according to these factors. The new images open to the musicians led to the search for music corresponding their forms and means of expression. Piano performance attracted the achievements of the romantic opera and symphony, the principles of folklore, which greatly expands the melodic-harmonic and metro-rhythmic spheres.

The brilliant performing style, the heyday of which comes in the first half of the 19th century is connected with the triumph of the romantic music. It was romanticism that caused the emergence of the emotionalized (according to the author's typology) style of interpretation based on the underlying fundamentals of reasonable performing freedom. It is the distorted interpretation of freedom that has led to the fact that the first generation of artists of the 19th century led off the performing free-will, which often led to negative artistic results. "Without knowing their artistic abilities, their "hierarchical" place and being often mediocre or bad composers, for a long time they treated performing "on equal terms" with the authors. Their trivial or meaningless works ... and works of other composers were filled with all sorts of piano effects – trills and tremolos, chromatic octave martellato, scales, glissando and other sound gewgaw aimed to shock the listener" [5, 8]. It was a time, according to the apt definition of Liszt, of a fellowship of "piano acrobats", characterized sometimes by anti-artistic distortions of the author's text, which had become merely a pretext for pianists to display their own virtuoso capabilities.

Only in the middle of the 19th century thanks to the active musical and educational activities of composers-performers R. Schumann, F. Mendelssohn, F. Liszt, F. Chopin, A. Rubinstein and their followers, a new approach to performing interpretation appeared. It was based on a sense of harmony between artistic content of the work and its performance but did not deny a certain degree of artistic freedom. The dominant romantic aesthetics of embodiment of immediate feeling required that freedom and could not be ignored by artists.

In the works of these pianists-composers the emotionalized (interactive) piano-performing style was formed. It demonstrates an objective artistic way of presenting the composer's style with a distinct orchestral kind of piano sound. The characteristics of the emotionalized piano-performing style, which is based on sensuality as a way of a performer’s thinking, are much wider than the features of the brilliant style with its bravura or sentimental moods, ornamental and variative methods of developing the musical material and so on. The emotionalized style is suitable for performing not only romantic music but also the works of other composers' styles because it applies to all genres, including those that do not require demonstration of pianistic virtuosity.

In the second half of the 19th century a performer almost ceased to act as an improviser and author of original works and concert transcriptions. The main and determining his talent and skill was the ability to bring an artistic intent of the composer in live sound, to convey the ideological essence and beauty of the created images and find his own, unique interpretation of the original author’s intention. These processes have led to the advent of impressionistic compositional style of the 19th century and sensualized piano-performing style, which is divided into two subtypes within its group: meditative, hypnotizing and sensual, salon.

The specific traits of impressionism as a music style lie in the harmony (multiple gravities, delays, deviations, ellipses, excursions in the dissonance levels), metro-rhythm and tempo (complex combinations, polyrhythm, rhythmic polyphonization etc.), texture (sophisticated, polyphonized, pulsate and light), phonic and timbre levels and melody. The sensualized piano-performing style is characterized by subjective dreamy way of presenting the composer's style, sensuality as a way of performer’s thinking and a tendency to soundpainting in piano sound.

Taking into account the systematic style of interpretation and the peculiarity of methods of performing techniques inherent to each particular manifestation of it, we emphasize the necessity of the stylistic analysis of not only a composer’s style but also the interpretation style. The features of each of the above-mentioned rhetorized, rationalized, emotionalized and sensualized styles of performer’s interpretation, typical of certain groups of pianists, make a significant impact on their performing of music of different historical, national and individual styles, which can become a free-standing problem for individual musicological research.

Література

1. Бонфельд М. Введение в музыкознание: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений /Бонфельд М.- М.: Гуманит. издат. центр ВЛАДОС, 2001.- 224 с.: ноты
2. Бурська О.П. Методичні основи розвитку музично-виконавського мислення студентів у процесі фортепіанної підготовки: Автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02 / Бурська О.П. / Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. – К., 2005. – 23 с.
3. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (Философский анализ) /Катрич О.Т. – Новосибирск: Наука, 1982. – 256 с.
4. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. – К., 2000. – 17с.
5. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом /Либерман Е. – М.: Музыка, 1988. —236 с.
6. Михайлов М.К. Стиль в музыке /Михайлов М.К. – Л.: Музыка, 1981.
7. Михайлов М.К. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты /Михайлов М.К. – Л.: Музыка, 1990. —288 с.
8. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей/ Скребков С. – М.: Музыка, 1973.- 447 с.
9. Соколов А.Н. Теория стиля / Соколов А.Н. – М.: Сов композитор, 1968. – 223 с.
10. Сохор А. Музыка как вид искусства / Сохор А. – М., 1970.

11. Старчеус М.С. К проблеме типологии музыкального восприятия // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования: Сб. ст. / Под общ. ред. А.Г. Костюка. – К.: Музична Україна, 1986. – С.29-44.
12. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы /Чередниченко Т. // Музыкальное исполнительство и современность. – Вып.1.— М.: Музыка, 1988. – С.43-68.
13. Чеботаренко О.В. Культурологические аспекты исполнительской формы музыки: Дисс… канд. искусствоведения: 17.00.03 /Чеботаренко О.В. // Одесский государственный политехнический университет. – Одесса, 1997. – 20 с.

References

1. Bonfeld, M. (2001). Introduction to musicology: Student manual for Higher ed. establishments. Moskva: Gumanit. izdat. centr VLADOS [in Russian].
2. Burska, O.P. (2005). Methodical bases of development of music performance thought of students in the process of piano training. Thesis of Cand. Ped. Sciences. Kyiv [in Ukrainian].
3. Gurenko, E.G. (1982). Problems of artistic interpretation (Philosophical analysis). Novosibirsk: Nauka [in Ukrainian].
4. Katrych, O.T. (2000). Individual style of musician-performer (theoretical and aesthetical aspects): Thesis of Cand. Art. Kyiv [in Ukrainian].
5. Lyberman, E. (1988). Creative work of a pianist with author's text. Moskva: Muzyka [in Russian].
6. Mykhailov, M.K. (1981). Style in music Lenyngrad: Muzyka [in Russian].
7. Mykhailov, M.K. (1990). Etudes about style in music. Articles and fragments. Lenynghrad: Muzyka [in Russian].
8. Skrebkov, S. (1973). Artistic principles of musical styles. Moskva: Muzyka [in Russian].
9. Sokolov, A.N. (1968). Theory of style. Moskva: Sov. kompozytor [in Russian].
10. Sokhor, A. (1970). Music as a type of art. Moskva: Muzyka [in Russian].
11. Starcheus, M.S. (1986). To the problem of typology of music perception. Music perception as a problem of complex research. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
12. Cherednychenko, T. (1988). Composition and interpretation: three reviews of the problem. Music performing and the contemporary art. Moskva: Muzyka [in Russian].
13. Chebotarenko, O.V. (1997). Culturological aspects of performance form of music. Thesis Cand. of Art History. Odessa [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 3.03.2017 р.

УДК 78.071.2: [78.087.68:782.1]

Суржина Нонна Андріївна
народна артистка України та СРСР,
доцент Дніпропетровської академії музики
ім.М.Глінки

ДИРИГЕНТ БОРИС АФАНАСЬЄВ: ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ (1984-1992 рр.)

Мета дослідження - розкрити особливості диригентсько-виконавського мистецтва Б.Афанасьєва у синтезі його професійних театрально-музичних взаємодій: диригент, оркестр, солісти, хор, публіка. Проаналізовано розробки професійних критеріїв художності диригентсько-виконавського мистецтва. **Методологія** статті має комплексний характер і спирається на такі дослідницькі принципи, як театрально-музичний історизм, системність, художньо-естетичний аналіз, що дає змогу висвітлити масштаби диригентської особистості Б.Афанасьєва. **Наукова новизна**. Вперше в історії українського музичного театрознавства зроблена спроба розглянути диригентсько-виконавський феномен Б.Афанасьєва, зокрема під час роботи на посаді головного диригента Дніпропетровського театру опери та балету. **Висновки**. Розроблено концепцію, пов'язану з обґрунтуванням художньо-соціального статусу головного диригента Дніпропетровського театру опери та балету Б.Афанасьєва. Диригентська домінанта, як така, що підпорядковує собі все творче завдання, – дійовий принцип диригентсько-виконавського мистецтва Б.Афанасьєва, на якому вибудовувалася вся система критеріїв художньої якості оперного спектаклю.

Ключові слова: головний диригент, театр, філармонія, квартет, оркестр, опера, хор, партитура.

Суржина Нонна Андреевна, *народная артистка Украины и СССР, доцент кафедры вокально-хорового искусства и музыковедения Днепропетровской академии музыки им.М.Глинки*

Дирижер Борис Афанасьев: Днепропетровский период творчества (1984-1992 гг.)

Цель исследования - раскрыть особенности дирижёрско-исполнительского искусства Б.Афанасьева в синтезе его профессиональных театрально-музыкальных взаимодействий: дирижёр, оркестр, солисты, хор, публика. Осуществляется анализ профессиональных критериев художественности дирижёрско-исполнительского искусства. **Методология** статьи имеет комплексный характер и опирается на такие исследовательские принципы, как театрально-музыкальный историзм, системность, художественно-эстетический анализ, позволяющие раскрыть масштабы дирижерской личности Б.Афанасьева. **Научная новизна.** Впервые в истории украинского музыкального театроведения предпринята попытка рассмотреть феномен дирижёрско-исполнительского искусства Б.Афанасьева в должности главного дирижера Днепропетровского театра оперы и балета. **Выводы**. Разработана концепция, связанная с обоснованием художественно-социального статуса главного дирижера Днепропетровского театра оперы и балета Б.Афанасьева. Дирижерская доминанта, как всё подчиняющая себе творческая задача, –

© Суржина Н. А., 2017

действенный принцип дирижёрско-исполнительского искусства Б.Афанасьева, на котором выстраивалась вся система критериев художественного качества оперного спектакля.

Ключевые слова: главный дирижер, театр, филармония, квартет, оркестр, опера, хор.

Surzhina Nonna, *People's Artist of Ukraine and the USSR, associated professor of the art of singing and choir and musicology of Dnipropetrovsk Academy of music by Mikhail Glinka*

Conductor Boris Afanasiev: period of creativity in Dnepropetrovsk

The aim of the article is the revelation of features of conducting and performing arts by B.Afanasev. The author examines the work conducted by the synthesis of his professional theatrical-musical interactions: conductor, orchestra, soloists, chorus and the audience; the critic analyzes the development of professional criteria artistry of conducting and performing arts. People's Artist of Russia Boris Afanasyev led of Dnepropetrovsk Opera and Ballet for eight years. He worked as the chief conductor (1984-1992). Maestro conducted the many operas and concerts in this theater. Thanking the high conductor's mastery of B.Afanasev Dnepropetrovsk Opera and Ballet Theatre was recognized as one of the best opera and ballet companies of the time. In conducting work of B.Afanasyev meaningful value acquired preparations. During the preparatory period formed their own way of performing vocal and orchestral pieces opera performances. Conductor B.Afanasyev always analyzed operatic work, his previous theatrical expression. Such famous musicologists as A.Postavnaya, E.Dolinskaya, Yu.Stanishevsky, E.Yavorsky published reviews of the work of the conductor. Chief conductor B.Afanasev memorable public orchestral interpretation of operas by Verdi, Tchaikovsky, Bizet, Bilash, Gubarenko. B.Afanasev always demonstrated his own understanding of music, uniquely interpreted imaginative world masterpieces. With B.Afanasev person can determine the true nature of the art of opera conducting, to understand its specificity, to bring general and professional patterns, especially conductor reveal the creative laboratory, as well as find out the socio-cultural conditions of the effective functioning of such a phenomenon as an opera performance. **Methodology** of the article has a complex character. It is based on research such principles as a theatrical musical historicism, systematic, artistic and aesthetic analysis. Practice drawing up the plan, B.Afanasyev explored the historical and cultural context and has the necessary distribution orchestra in groups for orchestral interpretations of various acts of submission. This form of conductor's work helped to bring to opera and orchestral performance triad opera synthesis: unity of word, music and stage action. All this allows us to reveal the extent of the conductor's personality B.Afanasev. **Scientific novelty study**. The author for the first time in the history of Ukrainian musical theater science studies the phenomenon of conducting and performing arts by B.Afanasev as chief conductor of the Dnepropetrovsk Opera and Ballet Theatre. Identify relevant features of opera as a musical phenomenon and artistic spectacle it helps analysis of the interaction of orchestral and vocal and stage directions in the art of opera conducting and B.Afanasev. **Conclusions**. The author has made the concept, which helps to justify the artistic and social status of the conductor's work of the Dnepropetrovsk Opera and Ballet by B.Afanasev. The research activities of the main conductor B.Afanasev enables to define interpretive beginning in operatic orchestral performing. The author defines the conductor dominant as the main creative task, which is currently all subjects. It is possible to determine the effective principle of conducting and performing arts by B.Afanasev. This validity of the principles was built the entire system of its criteria of artistic quality opera.

Key words: chief conductor, theater, concert hall, the quartet, orchestra, soloist, opera, classics, choir, musicologist, score, musical text

Музично-театральне мистецтво Дніпропетровська другої половини XX ст. представлене діяльністю українського музично-драматичного театру ім. Т.Шевченка, театру російської драми ім. М.Горького, театру юного глядача, обласної філармонії. Дніпропетровський театр опери та балету відкрився 26 грудня 1974 року. Перші керівники театру: Марк Литвиненко – директор, народний художник СРСР; Анатолій Арефьєв – головний художник, Петро Варивода – головний диригент, Василь Кіосе – головний хормейстер, Людмила Воскресенська – головний балетмейстер. Починаючи з 70-х років Дніпропетровський театр опери та балету і слухачі, і мистецтвознавці усе частіше називають колективом зірок, який з року в рік поповнювався видатними вокалістами, солістами балету, диригентами. Яскраві сторінки у біографію українського та світового оперно-балетного мистецтва вписали Микола Полудьоний, Микола Український, Анатолій Даньшин, Микола Братков, Едуард Срібницький, Віктор Луцюк, Галина Кібкало, Лілія Гавриленко, Людмила Воскресенська, Елеонора Еллінська, Ольга Загуменникова, Зінаїда Зінченко, Микола Войтенко, Олег Ніколаєв, Анна Дорош, Максим Чепік. "Відродження у Дніпропетровську Українського театру опери та балету (адже з 1931-го по 1941 роки тут працював стаціонарний оперно-балетний колектив) стало визначною мистецькою подією. Молоді ентузіасти, очолювані ініціативним директором М. Литвиненко, працювали самовіддано й активно" [3,203].

Друга половина 80-х – початок 90-х років пройшли у відблиску яскравого і неповторного таланту головного диригента театру – народного артиста РРСФР Бориса Гнатовича Афанасьєва. Нажаль, це постать майже забута у просторі сучасного театрознавства. Недослідженим залишається, зокрема феноменальність художнього підходу у щоденній театральній практиці митця, синтез його полімистецької діяльності. Саме це і складає актуальність обраного вектору дослідження.

Серед низки праць, що у найбільшій мірі висвітлюють постать видатного диригента відзначимо, праці Н. Шеліхової [4], А. Поставної [2], Т.Шпаковської [5] та ін. Проте дослідження синтезуючого художньо-мистецького образу творця театральної вистави з яскраво вираженою синкретичною природою, на жаль, відсутні.

Метою статті є розкриття особливостей диригентсько-виконавського мистецтва Б. Афанасьєва у синтезі його професійних театрально-музичних інтенцій (комунікативних творчих намірів) між диригентом, оркестром, солістами, хором та публікою.

Творча біографія Б. Афанасьєва нараховує такі періоди: Мінський музичний технікум; Білоруська державна консерваторія (спеціалізація – соліст-скрипаль); Білоруський драматичний театр (концертмейстер оркестру Білоруського драматичного театру); Білоруська філармонія: художній керівник Державного квартету симфонічного оркестру БРСР; художній керівник Білоруської державної філармонії; диригент симфонічного оркестру Білоруської філармонії; викладач Білоруській консерваторії. Починаючи із 1960 року – Б. Афанасьєв – диригент, а із 1962 року – головний диригент Пермського академічного театру опери та балету. Диригував симфонічними концертами Пермської обласної філармонії. У 1976-1983 рр. Б.Афанасьєв – головний диригент Одеського академічного театру опери та балету, де продиригував операми: "Вій", "Ніжність" В.Губаренка, "Орлеанська діва", "Опричник", "Чародійка" П.Чайковського. "Лоенгрін" Р.Вагнера, "Бал-маскарад" Дж.Верді, "Турандот" Дж.Пуччіні, "Семен Котко" С.Прокоф'єва, "Юккі" ("Свято ліхтарів") А. Спадавеккіа. У 1984 році Б.Г.Афанасьєв обійняв посаду головного диригента Дніпропетровського театру опери та балету.

У 1985 році на сцені Дніпропетровського театру опери та балету було поставлено оперу "Відроджений травень" В.Губаренка (диригент Б.Афанасьєв, режисер Ю.Чайка, хормейстер В.Кіосе, художник В.Ареф'єв). Вистава, наснажена гуманістичним й інтернаціональним пафосом, зацікавила слухачів пружним темпоритмом, внутрішнім динамізмом, органічним поєднанням зворушливих ліричко-психологічних сцен Петра (М.Полудьоний) та Інги (Н.Балахтіна). Пройняті епічним подихом народної драми, хорові епізоди належали до яскравих сторінок творчості В.Губаренка. "Борис Гнатович Афанасьєв – майстер високого класу, диригент безмежних можливостей, сміливий художник, завжди у своїй творчості приділяв багато уваги сучасній музиці. З українським композитором В.Губаренком диригента пов'язувала багаторічна творча дружба. Музика, яку творив Б.Афанасьєв у опері "Повернений травень" з оркестром звучала про безмежність сили кохання, про драму людського серця і неможливість зупинити час, повернути його назад" [5, 276].

Відбулася прем'єра опери П.Чайковського "Пікова дама". Тон постановочної версії задала глибоко продумана сценографія. Спираючись на музично-драматичний задум композитора, художник зміг знайти нове, нестандартне емоційно-образне відтворення вічної теми життя і смерті, розкрити трагедію людини, що гине в суспільстві, де панує влада золота. Драматичну антитезу творить образне зіставлення класично-строгих паркових алей петербурзького Літнього саду, просторих залів палацу, перспективи кімнат в домі графині, з одного боку, та інтер'єрів спальні й військової казарми, що нагадують темні похмурі склепи, що немов придавлюють людину до землі. Масштабність просторових рішень, мінімум деталей, сміливий колористичний контраст пастельно-чистих біло-голубих і темних, майже чорних тонів цілком відповідали драматичному напруженню музики, допомагали відтворенню ідейно-образного задуму опери. Прагнучи якнайглибше втілити геніальну партитуру П.Чайковського, Б.Афанасьєв виразно провів усі рельєфно окреслені лейттеми, що уособлюють головні сили симфонічного конфлікту, – теми трагічного фатуму та світлої любові, зумів розкрити багатство тембрової палітри, чітко виявити кульмінаційні моменти драматургічного розвитку, показати майстерність як тонкого нюансування, так і водночас відтворення насиченого, експресивного звучання оркестрових епізодів. Робота зі співаком-актором над створенням правдивого вокально-пластичного образу, прагнення до укрупнення головних рис характерів героїв, до утвердження через одухотворений спів і чіткий сценічний малюнок емоційної та психологічної правди до крупних, чітких диригентських штрихів та деталей – саме ці особливості визначали диригентський почерк Б.Афанасьєва.

Диригуючи операми Дж.Верді, Б.Г.Афанасьєв наголошував на тому, що для виконання творів великого композитора потрібні не лише вокальна майстерність, володіння секретами бельканто, а й глибоке відчуття драматичної суті образів. "Трубадур" відрізнявся точним диригентським прочитанням авторського тексту, правильним розподілом метро ритмічних моментів, врахуванням авторських ремарок. Сценічно яскраво виразним був виконавець партії графа ді Луна М.Полудьоний. Виразно вів партію Манріко М.Український, його голос був рухливим, легким. Співак по-справжньому блискуче, у кращих традиціях виконав знамениту кабалетту. Сильний, драматичний образ самовідданої Леонори створила Н.Балахтіна. "До успіху спектаклю "Трубадур" спричинилося прекрасне звучання оркестру, тонке відчуття колористики вердієвської фактури" [2, 4].

Високу життєздатність принципів класичної опери довів Б.Афанасьєв, диригуючи "Аїдою" Дж.Верді. Зберігаючи завершені номери – арії, дуети, ансамблі, хори, диригент об'єднав їх у великі драматичні оркестрово-вокальні сцени, наповнивши гострою конфліктністю. Через виразну мелодію, інтерпретовану оркестром Дніпропетровського театру опери та балету, виконавці розрили почуття, характер, ситуацію. Проникливість, психологічне та емоційне багатство, пластична ясність та чарівність мелодій, центральні вокальні епізоди опери: усе підпорядковувалося диригентському задуму. Тому кожний з героїв – Аїда, Радамес, Амнеріс, Амонасро, Рамфіс – мали неповторні характери, образи, володіли тільки їм властивим інтонаційним строєм. А арії, ансамблі, окремі фрази виконували важливу дієву функцію. Уважно вивчивши партитуру, диригент Б.Афанасьєв визначив темпо-ритм вистави, окреслив конфліктність її музичної драматургії. "Аїда" на дніпропетровській сцені представала оперою драматичних зіткнень, напруженої боротьби не тільки між ворогами, але й між закоханими. "Диригент та оркестр цікаво озвучували своєрідну дуетність "Аїди", як вокально-оркестрові "поєдинки"

двох героїв: Аїда—Амнеріс, Аїда—Амонасро, Аїда—Радамес, Амнеріс—Радамес та фінальний дует Аїди—Радамеса. Розгорнуті ансамблі, хори та оркестр виконували також значну дієву функцію" [1, 15].

Музика опери "Овід" А.Спадавеккіа – мелодична, виразна, насичена ніжно-наспівними інтонаціями і пристрасними ритмами італійських народних пісень і танців, а також напрочуд театральна, щільно пов'язана з дією. В центрі опери – конфліктне зіставлення двох образів, двох світоглядів (кардинал Лоренцо Монтанеллі та його позашлюбний син, безстрашний революціонер Артур Ріварес – (Овід). Диригент Б.Афанасьєв доклав чимало зусиль для ретельного і водночас творчого втілення партитури. Логічно те, що весь спектакль будувався на контрастах – музики, художнього оформлення, сценічної дії. Оркестрове звучання підпорядковувалося головній музичній ідеї-боротьбі революціонерів-підпільників, та вражало контрастними протиставленнями: Оводу протистояла фігура його батька, кардинала Монтанеллі. Слухачі відчували, що трагізм цієї людини, люблячої свого єдиного сина, але фанатично відданого церкві, – безмежний. Страждання двох людей, в грудях яких любов і ненависть були об'єднані в одне ціле, – виявлялися безмежними. Оркестр доводив, що проблема "любов і борг" була загостреною: Овід, що вважав за краще смерть угоді з совістю; кардинал Монтанеллі, що послав свого єдиного сина на страту і прокляв бога; трагічна смерть самого кардинала... Вокально-оркестровими барвами трупа розповідала про поєдинок двох світоглядів: Овод – Монтанеллі, який – закінчувався перемогою Овода. На зазначених зіставленнях будувався весь драматургічний диригентський розвиток оперної дії. Це надавало їй динамічності, цілісності, сприяло значній активізації слухацького прийняття. "У виставі "Овід" диригент Б.Афанасьєв, режисер Ю.Чайка знайшли оригінальний ключ до вирішення сценічних образів, що сприймаються як природні, живі, людські, збагачені хвилюючими пристрастями, значними думками" [4, 4].

Під час сценічних репетицій головний диригент Дніпропетровського театру опери та балету Б.Г.Афанасьєв звертав увагу вокалістів на те, що динаміка є один з найбільш дієвих засобів індивідуальної вокально-акторської інтерпретації. Так, залежно від конкретної оркестрової функції, в супроводі може бути використаний весь діапазон сили звучання, від крайнього pianissimo до| граничного forte. У багатьох випадках динаміку оркестрового акомпанементу диригенту Б.Г.Афанасьєву підказував сюжет і персонаж оперного твору. Чим інтонаційно багатшим був оркестровий супровід, тим яскравішим виявлявся вокально-акторський образ. Проте, Б.Г.Афанасьєв завжди враховував міру сили звучання оркестрового супроводу, акомпануючи, наприклад, ліричному сопрано або драматичному тенору. Відповідно до цього головний диригент регулював весь динамічний оркестровий план, зважав на індивідуальні можливості виконавця.

Диригуючи оперою "Євгеній Онєгін" П.Чайковського, Б.Афанасьєв підтвердив своє чуйне й тактовне ставлення до класики. Головний диригент Б.Афанасьєв поєднав оркестрову, хорову і сольну звучність в органічну цілісність, тонко передав ліричний задум композитора. Професійно було продириговано найважливішими епізодами опери, вельми переконливим вийшло оркестрове протиставлення сцен двох балів – домашнього, "сімейного", ларінського та холодно-показного аристократичного гремінського.

Отже, досліджено восьмирічний період професійної діяльності головного диригента Дніпропетровського театру опери та балету Б.Г.Афанасьєва (1984-1992). Діяльність митця була конкретно зорієнтована на відтворення художньо-синтетичної інтерпретації оркестрового супроводу оперних вистав та безпосередньо пов'язана з формуванням індивідуального стилю керованого головним диригентом великого симфонічного оркестру головної театральної сцени Дніпропетровщини.

Література

1.Губаренко В. Диригент: професія і покликання / В.Губаренко // Музика. – № 1. – 1990.
2.Поставна А. Диригент Борис Афанасьєв / А.Поставна // Дніпровська правда. 23.09. – 1988.
3.Станішевський Ю. Оперний театр Радянської України / Ю. Станішевський. – К.: Музична Україна. – 1988.
4. Шеліхова Н. Диригує Борис Афанасьєв / Н.Шеліхова // Дніпро вечірній. 12.03. – 1989.
5.Шпаковська Т. Дніпропетровський державний академічний театр опери та балету (1974-…) / Т. Шпаковська // Театри Дніпропетровщини. Енциклопедія. – Д.: Дніпрокнига, 2003. – 265 с.

References

1. Gubarenko, V. (1999). Conductor: profession and vocation. Kyiv: Muzy`ka [in Ukrainian].
2. Postavna, A. (1988). Conductor Boris Afanasyev. Dnipro: Dniprovs`ka pravda [in Ukrainian].
3. Stanishevs`ky`j, Yu. (1988). The Opera House of Soviet Ukraine. Kyiv: Muzy`chna Ukrayina [in Ukrainian].
4. Shelixova, N. (1989). Conducted by Boris Afanasyev. Dnipro: Dnipro vechirnij [in Ukrainian].
5. Shpakovs`ka, T. (2003). Dnipropetrovsk State Academic Opera and Ballet Theatre (1974- ...). Dnipro: Dniprokny`ga [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 24.02.2017 р.

УДК 792.03

Тулянцев Андрій Анатолійович
кандидат мистецтвознавства, професор
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
ksb2008dnepr@rambler.ru

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ЮРІЯ ЧАЙКИ: РЕЖИСУРА ОПЕРИ

Мета статті полягає у театрознавчому з'ясуванні особливостей режисерського стилю головного режисера Дніпропетровського академічного театру опери та балету Юрія Чайки, виявленні специфіки форми і змісту в сценічному тлумаченні партитур українських, російських, західноєвропейських опер, малюнків акторських образів, поведінки артистів хору, загальних концепцій оперних вистав. **Методологія** статті визначена системним підходом до творчого процесу становлення Юрія Чайки у якості режисера опери на сценах театрів опери та балету Одеси, Дніпропетровська, Донецька. **Наукова новизна**: 1) вперше здійснюється театрознавчий аналіз режисерської діяльності Ю.Чайки на сценах театрів опери та балету Одеси, Дніпропетровська, Донецька в аспекті цілісності сценічно-виконавської практики; 2) теоретично розробляється театрознавче поняття "режисер опери" та визначаються його індивідуально-стилістичні постановочні особливості в творчості Юрія Чайки. **Висновки**. У статті проаналізовано особливості режисерських концепцій Юрія Чайки в оперних виставах театрів опери та балету Одеси, Дніпропетровська, Донецька, співпраця з диригентами Борисом Афанасьєвим, Петром Вариводою, сценографом Анатолієм Ареф'євим, співаками Нонною Суржиною, Миколою Полуденним, Анатолієм Даньшиним, Миколою Українським, Лілією Гавриленко, Галиною Кибкало, хормейстером Валентином Пучковим. Цей взаємозв'язок набуває актуального значення як закономірний і плідний процес співпраці із диригентами, оркестром, солістами, хором. Проаналізований обсяг театрознавчої літератури дав змогу дослідити чинники, що впливали на становлення творчої індивідуальності оперного режисера. Розрізнена раніше інформація сконцентрована та подана у хронологічній послідовності.

Ключові слова: театр, опера, режисер, інтерпретація, концепція, спектакль, дія, образ, класика.

Тулянцев Андрей Анатольевич, *кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки*

Творческий путь Юрия Чайки: режиссура оперы

Цель статьи заключается в театроведческом определении особенностей режиссерского стиля главного режиссера Днепропетровского академического театра оперы и балета Юрия Чайки, выявлении специфики формы и содержания в сценическом истолковании партитур украинских, российских, западноевропейских опер, рисунков актерских образов, поведения артистов хора, общих концепций оперных спектаклей. **Методология** статьи определена системным подходом к творческому процессу становления Юрия Чайки в качестве режиссера оперы на сценах театров оперы и балета Одессы, Днепропетровска, Донецка. **Научная новизна**: 1) впервые осуществляется театроведческий анализ режиссерской деятельности Ю.Чайки на сценах театров оперы и балета Одессы, Днепропетровска, Донецка в аспекте целостности сценическо-исполнительской практики; 2) теоретически разрабатывается театроведческое понятие "режиссер оперы" и определяются его индивидуально-стилистические постановочные особенности в творчестве Ю.Чайки. **Выводы**. В статье проанализированы особенности режиссерских концепций Юрия Чайки в оперных спектаклях театров оперы и балета Одессы, Днепропетровска, Донецка, сотрудничество с дирижерами Б. Афанасьевым, П. Вариводой, сценографом А.Арефьевым, хормейстером В.Пучковым и др. Эта взаимосвязь приобретает актуальное значение как закономерный и плодотворный процесс сотрудничества с дирижерами, оркестром, солистами, хором. Проанализированный объем театроведческой литературы позволил исследовать факторы, которые повлияли на становление творческой индивидуальности оперного режиссера. Разрозненная ранее информация сконцентрирована и представлена в хронологической последовательности.

Ключевые слова: театр, опера, режиссер, интерпретация, концепция, спектакль, действие, образ, классика.

Tulyantsev Andrey, *PhD in Arts, associated professor of the History and Theory of Music of Dnipropetrovsk Academy of music by Mikhail Glinka*

Creative career of Yuriy Chaika: opera directing

The purpose of the article is to define drama study features of the producer's style of chief director of Dnepropetrovsk Academic Opera and Ballet Theatre Yuriy Chaika, to identify the specificity of the form and content of the theatrical interpretation of the scores of Ukrainian, Russian, Western European operas, to determine the patterns of vocal and acting, the behavior of choir singers and general concepts of opera performances. **Methodology** of the article is determined by the systematic approach to the creative process of development of Yuriy Chaika as a opera producer on the stages of opera and ballet theatres of Odessa, Dnepropetrovsk and Donetsk. **Scientific novelty** is represented by the following provisions: 1) the author for the first time makes theatrical analysis of producer's activities of Yuriy Chaika on the stages of opera and ballet theaters of Odessa, Dnepropetrovsk and Donetsk in the aspect of the integrity of stage-performance practice; 2) the author develops theoretical concept of "opera director" and determines its individual stylistic features in the works of Y. Chaika. **Conclusions**. The author has analyzed the features of directorial concepts of Yuriy Chaika in opera performances of opera and ballet theatres of Odessa, Dnipropetrovsk and Donetsk and his collaboration with such conductors as B.Afanasev, P.Varivoda, scenographer A.Arefev, choirmaster V.Puchkov and others. The researcher argues that this relationship becomes relevant as a natural process and a fruitful cooperation with conductors, orchestra, soloists and chorus. The analyzed theatrical literature allows us to explore the factors that influenced development of creative individuality of the opera director. Previously fragmented information about Chaika activity has been concentrated, and presented in chronological order.

Keywords: theater, opera, film director, interpretation, concept, performance, action, image, classic.

© Тулянцев А. А., 2017

У формуванні репертуарної афіші Дніпропетровського академічного театру опери та балету велику роль відіграв його головний режисер, народний артист України Юрій Чайка (1943-2016). Професійну діяльність Ю.Чайка розпочав після закінчення Новосибірського музичного училища (клас скрипки) у 1963 році. Скрипаль працював на посаді артиста оркестру Новосибірського театру музичної комедії. З 1967 року Ю.Чайка – артист оркестру Криворізького музично-драматичного театру ім. Т.Шевченка. У 1972 році Ю. Чайка закінчив Ленінградську консерваторію ім. М.Римського-Корсакова, та отримав диплом режисера музичного театру (професор, народний артист РРСФР – Е.Пасинков). У 1974 році Ю.Чайка закінчив Київський інститут театрального мистецтва ім. І.Карпенка-Карого за спеціалізацією "режисер драматичного театру" (викладач – В.Биковець). У 1974 році Ю.Чайка отримав запрошення на посаду режисера-постановника Одеського академічного театру опери та балету. Історико-театрознавча практика доводить, що в процесі сценічної інтерпретації оперної вистави постать режисера у більшості випадків залишається "за кулісами". Однак, усвідомлення важливості постановочних принципів музичної режисури в синтезі музично-виражальних засобів оперної вистави актуалізує увагу на дослідженні творчості Ю.Чайки.

Мета дослідження – здійснити театрознавчий аналіз співвідношення внутрішньої, зовнішньої форми і змісту оперних вистав режисера Ю.Чайки.

Становлення режисерської майстерності Ю.Чайки було безпосередньо пов’язане з творчістю головного диригента Одеського академічного театру опери та балету, народного артиста РРСФР Б.Афанасьєва, співаків – народної артистки СРСР Н.Ткаченко, народних артистів УРСР М.Огренича, З.Лисак, заслужених артистів УРСР Є.Іванова, Л.Ширіної, А.Дуди. Режисерський дебют Ю.Чайки відбувся у опері "Дон Жуан" В.А.Моцарта. А вже наступна режисерська робота Ю.Чайки – опера "Семен Котко" С.Прокоф’єва привернула увагу столичних мистецтвознавців: "У виставі "Семен Котко" С.Прокоф’єва об’єдналися мистецький досвід і сміливий експеримент, вірність національним театральним традиціям і здобутки сучасної музичної сцени. Головний диригент театру Б.Афанасьєв і юний режисер Ю.Чайка разом з представником старшого покоління радянських театральних художників П.Злочевським у тривалій і копіткій співпраці за співаками-акторами розкрили не тільки героїко-революційний пафос, а й ідейно-філософські засади опери, її образно-художнє багатство, глибинний зв’язок з народнопісенними джерелами рідної С.Прокоф’єву України. Розуміючи самобутній оперний театр С.Прокоф’єва як театр широких музично-поетичних узагальнень, що вимагав "реалізму, відточеного до символу", постановники одеського спектаклю, зберігаючи вірність стилю й естетиці композитора і враховуючи національні виконавські традиції, створили героїко-романтичне, наснажене революційним пафосом і водночас проникливим ліризмом велично-епічне сценічне полотно" [3,209-210]. За оцінкою Ю.О. Станішевського у одеській виставі рельєфно увиразнювалося контрастне протистояння яскраво протилежних інтонаційно-стильових сфер, що розкривало масштабність театрально-драматичного конфлікту суто оперними засобами.

Виклад основного матеріалу. У 1977 році Ю.Чайка отримав запрошення на посаду режисера-постановника Дніпропетровського театру опери та балету, де з 1978 року та до 2016 року працював на посаді головного режисера. Дніпропетровський театр опери та балету був відкритий у 1974 році, і за три наступних сезони гастролював на сценах Державного академічного Великого театру, Кремлівського Палацу з’їздів (Москва), Київського академічного театру опери та балету ім. Т.Шевченка, Палацу культури "Україна" (Київ). Трупу театру тих часів складали: народний художник СРСР А.Ареф’єв (головний художник), заслужений діяч мистецтв УРСР П.Варивода (головний диригент), солісти: народна артистка СРСР Н.Суржина, народний артист РРСФР А.Даньшин, народний артист УРСР М.Полуденний, заслужені артисти УРСР М.Український, Л.Гавриленко, Г.Кибкало. Саме у творчій взаємодії із досвідченими майстрами молодий режисер Ю.Чайка доводив, що опера мусить бути не лише музикальним, а й театральним спектаклем, яскраво сценічним, з чітко визначеним конфліктом та логічним розвитком дії, з виразно й психологічно розробленими людськими характерами. "В по-театральному яскравій інтерпретації "Травіати" Дж.Верді, створеній головним режисером Дніпропетровського театру Ю.Чайкою разом з художником В.Ареф’євим та диригентом В.Мертенсом взимку 1978 р., помітне бажання відродити принципи однойменної вистави В.Немировича-Данченка" [2,247]. Комплексний аналіз сценічної форми оперних вистав в історико-теоретичному аспекті, здійснений Ю.Станішевським, зумовив в українській театрознавчій науці 80-х рр. ХХ ст. плідний розвиток саме музичного театрознавства.

За роки роботи на посаді головного режисера Дніпропетровського театру опери та балету Ю.Чайка поставив біль, ніж тридцять оперних вистав. Напрямки творчості режисера визначаються таким чином: українська та російська класика, кращі зразки західноєвропейської опери, твори сучасних композиторів.

"Наталка Полтавка" М.Лисенка, "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського. Режисер Ю.Чайка послідовно утверджував єдність музично-сценічних компонентів, реалістичні принципи акторського виконавства, намагаючись від спектаклю до спектаклю все глибше й яскравіше розкрити ідейний задум творів. Послідовно режисер готував творчий грунт для створення нових емоційно правдивих спектаклів про сучасність. "Реальним подіям Великої Вітчизняної війни присвятив свою першу оперу "Грім з Путивля" київський композитор В.Ільїн (лібрето Л.Татаренка та Ю.Немченка). В ній він спробував відтворити славні сторінки історії партизанського руху на Україні, зокрема легендарний

рейд загонів С.Ковпака в 1942-1943 роках від Путивля до Карпат. Оперу було поставлено на дніпропетровській сцені режисером Ю.Чайкою, диригентом П.Вариводою та художником В.Ареф'євим. Ю.Чайка постійно прагне відійти від традиційних прийомів та заскнілих оперно-сценічних трафаретів" [3, 217]. Аналіз оперних творів історичної тематики, характерної для української композиторської творчості 20-го ст., яку зустрічаємо у монографії Ю.Станішевського, має своє значення: зафіксовано процес розвитку диригентської, режисерської, вокально-акторської творчості.

Розкриваючи значні ідейно-естетичні багатства класики, Ю.Чайка послідовно утверджував і оновлював реалістичні традиції режисерів-попередників, без опори на які були би неможливі подальші сміливі відкриття в оперному мистецтві. Режисер стверджував концепцію про те, що ідейно-естетичні багатства оперної класики актуальні й у 70-х-80-х роках 20 століття, а сама класика настільки різноманітна за своїми образними, стильовими, тематичними, жанровими особливостями, що, звертаючись до неї, можна знайти те, що відповідає режисерським устремлінням, індивідуальності, естетичним прагненням. Тому в процесі опанування партитури минулого Ю.Чайка створив дійсно сучасну й оригінальну філософську концепцію опери "Борис Годунов" М.Мусоргського. "Постановники "Бориса Годунова" М.Мусоргського П.Варивода, Ю.Чайка, А. і В. Ареф'єви, В.Кіосе, Й.Недзвецький, В.Пучков у своїй версії пішли по принципу гранично гострого оголення головного конфлікту опери – влада і народ. Тому вся вистава була розглянута крізь призму сприйняття народних мас" [5, 265].

Наукова новизна дослідження визначається розумінням режисерської характерності постановки оперної вистави як сукупності засобів музичного сценічного твору. Режисерські пошуки Ю.Чайки, які відкрили перед митцем шляхи до глибокої правди сценічних образів, до виявлення цікавих виражальних можливостей жанру, спиралися на постановки класики, на трактовки "Євгенія Онєгіна", "Мазепи", "Пікової дами" П.Чайковського, "Царевої нареченої" М.Римського-Корсакова, "Аїди", "Трубадура", "Набукко" Дж.Верді, "Богеми", "Тоски", "Турандот", Дж.Пуччіні, "Норми" В.Белліні, "Паяци" Р.Леонкавалло. Даючи нове сценічне життя цим творам, Ю.Чайка успішно розв'язував назрілі проблеми режисерської творчості на сцені театру опери та балету, що функціонує у робітничо-промисловому місті, синтезував досвід режисерів-попередників, реалістичну естетику класичної опери. "Про зростаючу майстерність, творчу зрілість і сміливість театру говорила ще одна робота у постановці високої оперної класики. У березні 1983 року відбулася прем'єра опери В.А.Моцарта "Весілля Фігаро". Її створили диригент А.Чепурний, режисер Ю.Чайка, художник А.Ареф'єв" [5,270]. Викладена в цій книжці Т.Шпаковської, хоч і фрагментарно, інформаційна розповідь про зазначену оперну виставу доводить її значущість у формуванні репертуарної політики Дніпропетровського театру опери та балету.

Після розпаду СРСР Дніпропетровський театр опери та балету отримав творчу свободу, та водночас мусив боротися не тільки за фінансове виживання, а й за повноцінне мистецьке життя. Ринок диктував свої закони, і треба було створювати театр, спроможний конкурувати із провідними європейськими оперними трупами. Режисер Ю.Чайка, який обіймав у ті роки також посаду директора Дніпропетровського театру опери та балету, налагодив творчі зв'язки із фірмою Everpe Production (Франція). Створивши гастрольну трупу, до якої увійшли провідні митці оперних театрів Дніпропетровська та Харкова, а також відомий диригент Антоніо де Альмейда, Юрій Чайка поставив оперу "Кармен" Ж.Бізе. Вистава була підготовлена для міжнародних музичних фестивалів у Ліоні, Безьє, Альбі. "Особливо значною є творча й організаційна діяльність режисера Ю.Чайки, котрий йде на сміливі експерименти, активно працює в нових умовах, використовуючи безпосередні контакти з колективами України та зарубіжними митцями й імпресаріо. В особі Ю.Чайки органічно поєдналися три іпостасі: головний режисер, директор театру і менеджер-бізнесмен. Він переконаний, що сьогодні не можна сидіти склавши руки і чекати вказівок "згори", як було в недавньому минулому, а треба діяти, шукати нові шляхи і в постановочних рішеннях і в організаційно-економічній діяльності" [6,10]. Жанр інтерв'ю, використаний на шпальтах журналу "Музика" Т.Швачко, надав змогу глибоко зрозуміти адміністративну та режисерські позиції Ю.Чайки, який у ті часи обіймав посаду директора Дніпропетровського театру опери та балету. Інтерв'ю також дозволило зрозуміти особисте ставлення Ю.Чайки до окреслених проблем функціонування обласного театру опери та балету, визначити риси музичного світогляду режисера.

У 1991 році Юрій Чайка поставив на сцені Донецького академічного театру опери та балету оперу "Катерина" М.Аркаса. Використавши кращі традиції корифеїв української сцени, режисер Ю.Чайка зосередив головну увагу на розкритті психологічно складних характерів героїв. У виставі він уникнув дрібних побутових деталей, намагався підняти дію до високого узагальнення, щоб якнайповніше виявити провідну ідею твору. Кожна мізансцена мала свій точний емоційний підтекст, смислове навантаження, допомогла розкриттю драматургічного конфлікту. "Катерина" М.Аркаса в Донецькому театрі опери та балету спонукає замислитися над тим, що оперний жанр, про кризу якого так багато сьогодні говорять, зовсім не приречений на загибель. "У період складних соціальних змін у суспільстві опери, як жодний інший вид мистецтва, не підлягає під вплив кон'юнктури, політичний пристрастей. Саме вона кличе нас до високої духовності, вічних ідеалів і моральних цінностей" [4, 9]. Зазначена рецензія автора статті не тільки довела театральність, образно-емоційну спрямованість режисерської інтерпретації класичної української опери, а й зафіксувала соціально-політичне становище, у якому перебував Донецький академічний театр опери та балету на початку 90-х років.

Здійснивши постановку моноопери "Листи кохання" В.Губаренка, режисер Ю.Чайка з особливою повнотою втілив в театральному образі Героїні ідейно-художній зміст опери, переконливо розкрив психологічно складний вокальний жіночий характер та пройняту широким симфонічним подихом і задушевною мелодійністю струнку музичну драматургію оригінального твору. "І ще одна дивовижна вистава "Січеславни" висунута на Шевченківську премію. Це камерна опера Віталія Губаренка "Листи кохання" за новелою Анрі Барбюса "Ніжність". Режисер, народний артист України Юрій Чайка, який так оригінально і високопрофесійно керує Дніпропетровським театром опери та балету, поставив цю оперу як драматичний спектакль. Прекрасний вокал Олени Бокач вписаний в чітко вибудувану драматичну дію і пов'язаний партнерством з адресатом листів любові, безсловесним коханим чоловіком у виконанні актора Дніпропетровського молодіжного театру, з.а. Анатолієм Дудкою" [1,4]. Актуального звучання в цій газетній публікації набуває ідея цілісності вокально-акторських інтерпретацій оперного твору, їх відповідності композиторському задуму, драматургії музичного інтонування. Ця публікація саме про оперну виставу – одна з небагатьох у величезному доробку професора, фахівця з історії та теорії драматичного театру В.Заболотної. Доводить необхідність прагнення до універсалізму сучасного театрознавця.

Протягом шести скликань Ю.Чайка на альтернативній основі обирався головою Правління Дніпропетровського міжобласного відділення Національної Спілки театральних діячів України. Як Голова Правління Юрій Чайка активно сприяв розвитку театрального мистецтва в регіоні. Творча діяльність Ю.Чайки сягнула далеко за межі України, що надало можливості розширення міжнародних творчих контактів з Італією, Францією, США і сприяло збереженню та розвитку творчого потенціалу колективу театру. Під його керівництвом уже традиційними стали: благодійна акція знедоленим дітям в День Святого Миколая, професійний конкурс на вищі театральні нагороди Придніпров'я "Січеславна" та "Надія Січеславни", міжнародна театральна діяльність, заснування та випуск культурологічного часопису "Театр плюс". Ю. Чайка працював викладачем "Оперної студії" у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки.

Висновки. Використовуючи поняття "режисер опери", автором систематизуються та розглядаються експресивні елементи режисерських сценічних концепцій оперних вистав Ю.Чайки, дається характеристика множинності смислових значень співпраці із диригентами, солістами опери, оркестром, хором у трупах театрів Одеси, Донецька, Дніпропетровська.

Література

1.Заболотна В. Гримаси Мавпи. Дещо з життя театру та театру життя в 2004 році / В.Заболотна // День. – № 2 (2005).

2.Станішевський Ю. Режисура в сучасному українському музичному театрі / Ю.Станішевський. – К.: Наукова думка. – 1982.

3.Станішевський Ю. Оперний театр Радянської України / Ю. Станішевський. – К.: Музична Україна. – 1988.

4.Тулянцев А. "Катерина" М.Аркаса / А.Тулянцев // Музика. – № 4 (274). – 1991.

5.Шпаковська Т. Дніпропетровський державний академічний театр опери та балету (1974-…) / Т.Шпаковська. (Театри Дніпропетровщини. Енциклопедія) – Д.: Дніпрокнига, 2003.

6.Швачко Т. Режисер – директор – менеджер / Т.Швачко // Музика. - № 5 (287). -1993.

References

1. Zabolotna, V. (2005). Grimace Monkeys. Some of the life of theater and theater life in 2004. Kyiv: Den` [in Ukrainian].

2. Stanishevs`ky`j, Yu. (1982). Directing in modern Ukrainian musical theater. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

3. Stanishevs`ky`j, Yu. (1988). The Opera House of Soviet Ukraine. Kyiv: Muzy`chna Ukrayina [in Ukrainian].

4. Tulyancev, A. (1991). "Catherine M. Arkasa. Kyiv: Muzy`ka [in Ukrainian].

5. Shpakovs`ka, T. (2003). Dnipropetrovsk State Academic Opera and Ballet Theatre (1974- ...). Dnipro: Dniprokny`ga [in Ukrainian].

6. Shvachko, T. (1993). Director – Director – Manager. Kyiv: Muzy`ka [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 24.02.2017 р.

UDC 792. 077 (477)

Yan Iryna
Ph.D. in Arts, associate professor,
doctorant of the National Academy of
Managerial Staff of Culture and Art
iniko2004@ukr.net

UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATER IN THE CONTEXT OF THE NATION CREATION PROCESS OF THE LAST THIRD OF THE XIX – BEGINNING OF XX CENTURY

The purpose of the research. The article considers the socio-cultural conditions that affected the process of formation and development of Ukrainian music and drama theatre of last third of the XIX – beginning of XX century. Ukrainian music and drama theatre is being investigated as an integral part of Ukrainian theater culture, bright national historical and cultural phenomenon. The research **methodology** is the use of historical-cultural, comparative methods and art techniques that make it possible to analyse the main aspects of the prominent Ukrainian figures' activity to determine their role in the cultural progress of Ukrainians. **Scientific novelty** consists in expanding of the conception of activity of Ukrainian theatre personalities and grounding of their ethnic-consolidating and nation-creating role in the national culture development. **Conclusions**. The activity of outstanding theatrical figures was an important national and cultural revival factor in the process of national identity development, preservation and cultivation of historical memory. It proved the creative kinship of Ukrainian theatrical culture with European culture.

Key words: Ukrainian theatrical culture, national and cultural revival, Ukrainian music and drama theatre, traditions, repertoire.

Ян Ірина Миколаївна, *кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Український музично-драматичний театр у контексті націєтворчого процесу: остання третина XIX – початок XX століття

Мета дослідження - розглянути соціокультурні передумови, що впливали на процес становлення та розвитку українського музично-драматичного театру останньої третини XIX – початку XX століття. Український музично-драматичний театр досліджується як невід'ємна складова українського націотворення, яскраве національне історико-культурне явище. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні історико-культурного, компаративного, мистецтвознавчого методів, які надають можливість проаналізувати основні аспекти діяльності видатних українських діячів, визначити їхню роль у культурному поступі українства. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про діяльність видатних українських театральних митців, в обґрунтованні її націєтворчої, етноконсолідуючої ролі у процесах національного культуротворення. **Висновки.** Діяльність видатних театральних діячів була важливим чинником національно-культурного відродження, формування національної самосвідомості, збереження та культивування історичної пам'яті та доводила творчу спорідненість української театральної культури з європейською культурою.

Ключові слова: українська театральна культура, національно-культурне відродження, український музично-драматичний театр, традиції, репертуар.

Ян Ирина Николаевна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры искусств*

Украинский музыкально-драматический театр в контексте нациотворческого процесса: последняя треть XIX – начало XX века

Цель исследования - рассмотреть особенности развития украинского музыкально-драматического театра в контексте нациотворческого процесса последней трети XIX – начала XX века. Украинский музыкально-драматический театр исследуется как важная составляющая украинского национально-культурного возрождения, яркое национальное историко-культурное явление. **Методология** исследования заключается в применении историко-культурного, компаративного, искусствоведческого методов, которые позволяют осветить основные аспекты деятельности выдающихся украинских театральных деятелей, проанализировать их роль в национально-культурном возрождении украинцев. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о деятельности выдающихся украинских театральных деятелей, в обосновании ее нациотворческой, этноконсолидирующей роли в процессах национально-культурного возрождения. **Выводы.** Деятельность выдающихся мастеров украинской сцены была важным фактором национально-культурного возрождения, формирования национального самосознания, сохранения и культивирования исторической памяти и доказывала творческое родство украинской театральной культуры с европейской культурой.

Ключевые слова: украинская театральная культура, национально-культурное возрождение, украинский музыкально-драматический театр, традиции, репертуар.

In the process of national self-identification at the present stage, one of the defining places belongs to the revival and preservation of the national cultural heritage in its retrospective variety. The study of Ukrainian music and drama theatre in the context of national cultural tradition and in the projection of historical reconstruction is determined by an intensive search for new conceptual bases for the revival and development of Ukrainian theatrical culture.

© Yan I., 2017

The works of D. Antonovych [2], N. Andrianova [1], A. Krasylnikova [7], B. Romanytsky [14] and others are devoted to the trends and ways of development of Ukrainian theatre. Some aspects of the formation and development of Ukrainian drama, director interpretation and performance skills are revealed in the studies of A. Novikov [11], S. Chorny [17], V. Shurapov [18] and others. However, despite the significance of the scientists' achievements, nation-creating context of formation and development of Ukrainian music and drama theatre, as an important component of national and cultural revival of Ukrainians, still requires historical and art analysis. This has caused the choice of the article topic, which aims to study nation-creating role of the Ukrainian music and drama theatre of the last third of the XIX – early XX century in the sociocultural processes of that time.

In the last third of the nineteenth century, development of Ukrainian culture and its artistic component – Ukrainian theatrical culture – was accompanied by significant spiritual elevation, caused by the spread of the national cultural liberation movement. Artistic heritage and poetic word of T. Shevchenko laid the historical, theoretical and methodological ground for the formation of national identity, patriotism and sense of national dignity, awareness and preservation of its own national and cultural identity of the Ukrainian community.

Ukrainian intelligentsia, following the system of Shevchenko's spiritual values, based their works on the national idea, as a component of national identity, which was elevated to the level of ideology, promoting democratic ideals, recovery and cultivation of the historical memory of the Ukrainian people, divided at that time between two empires – the Russian and Austro-Hungarian. In the analysed period, Ukrainian personalities have joined forces in the activities of national, cultural and educational centres called "Communities", based in Kyiv, Kharkiv, Poltava, Odessa and other cities of Ukraine.

Due to the colonial status of Ukraine, the representatives of those communities strived to protect the rights, language and culture of the Ukrainian community. It was educational and cultural work they saw as the foundation of national revival. The representatives of "Communities" were convinced that the Ukrainian nation is equal to other nations, as it has its own history, language, culture and bright, unique national character. They believed that the way to the rise of spiritual, economic and political level of Ukrainian nation was in the spread of education, knowledge of culture and art, awakening national consciousness.

Ideological beliefs of the "Communities" representatives got reflected in their activities, key areas of which were: the organizational work (establishment of libraries, reading rooms, bookstores, foundation of Sunday schools with the Ukrainian language of teaching, the introduction of competitive events that allowed to introduce Ukrainian language in public schools, organization of folk holidays, excursions to famous places); deployment of educational activities (organization of courses, public reading of lectures that covered different aspects of Ukrainian life, literary and musical evenings, Ukrainian family evenings, etc.) [12, 29-30]..

The activity of "Community" was a true example of collective cooperation of prominent Ukrainian scientists, writers, public figures who laid the foundations for great national research and publishing work in Ukraine.

Prominent luminaries of Ukrainian "Communities" V. Antonovych, M. Drahomanov, O. Andrievskyi, D. Bahalii, V. Barvynskyi, F. Volkov, V. Domanytskyi, S. Yefremov, P. Zhytetskyi, O. Lazarevskyi, O. Levytskyi, M. Lysenko, O. Kistiakivskyi, O. Konynskyi, M. Kovalevskyi, F. Matushevskyi, K. Mykhalchuk, V. Naumenko, S. Podolynskyi., I. Rudchenko O. Rusov, M. Sumtsov, M. Starytskyi, I. Franko, P. Chubynskyi, and others on one hand conducting significant research, publishing work, laid the base of Ukrainian history, art, ethnic and cultural studies, approving documentary of regional works, on the other hand contributed to the formation of general and historical culture of Ukrainian community and awareness of national identity.

In particular, they prepared and published: two volumes of "The Scientific Notes" of Southwestern Division of the Russian Geographical Society, devoted to the development of Ukrainian history and culture, "Historical songs of Ukrainian people" by V. Antonovych and M. Drahomanov (1874 – 1875), "Works of ethnographic-statistics expedition in West-Rus land" by P. Chubynskyi, "About Chumaks and Chumachestvo", "Chumaks in folk songs" and "Ethnographic works in West land in 1866" by I. Rudchenko, "Studies of Kobzarstvo", "Figures of Ukrainian folklore" by M. Sumtsov, which contain unique folklore and ethnographic materials; also they published works of I. Nechui-Levitskyi, M. Starytskyi, I. Franko, Lesia Ukrainka, Yu. Fedkovych [5, 70]. .

Surely, the Ukrainian intelligentsia, proclaiming the idea of nation building and development of its culture, formed "non-Russian mentality", which limited the impact of the state Russian monopoly on national and social choices of Ukrainian community and certainly contradicted the official imperial ideology.

The main instrument to implement the imperial policy of Russification was the censorship. To ensure constant state control over social, political, cultural and artistic life of the empire there was established a monitoring and controlling department – Main Directorate of Censorship with the committees in some large cities of the empire, which in turn was divided into domestic, foreign and departmental (religious, theatrical, military) censors. Activity of this institution was regulated by legal documents: statutes, circulars, instructions, orders, temporary rules, etc.

Censorship, as a tool of political system was hostile not only to Ukrainian works but to the whole Ukrainian culture in general.

It was extremely difficult for Ukrainian intelligentsia to get censorship permission for publication of Ukrainian works. The conditions of the censorship statutes of 1804, 1826, and 1828 defined a special way of their consideration. Local censors after reviewing manuscripts had to send them to Main Directorate of Censorship of the Press, which in turn sent them to St. Petersburg Censorship Committee, which returned

after seeing them again in Main Directorate with its conclusion. Having read all of the preliminary findings, the head of Main Directorate of Censorship of the Press decided their future [19, 9-10].

Normative legal acts of the last third of the nineteenth century ensured the implementation of imperial policy of unification, defined the main tasks of the provincial police departments and disclosed their competence.

In particular, in 1875 according to the Circular of the Interior Ministry dated March 7, in all enterprises and institutions was set tight supervision over Ukrainophils. By written order dated August 26, 1878 the royal government allowed the general police and gendarmerie to conduct searches and arrests at any time and gave free admission to all companies and institutions. Regulations under the date of March 1, 1882 established secret surveillance over persons of "questionable political loyalty". To all departments of the gendarmerie a special form was sent. It contained information about social affiliation, marital status, property status, place of residence, circumstances of life, the Registration number of the Police Department, and setting up a watch over the person, being monitored. The results of secret surveillance, in case police got compromising materials, could be used as a means of manipulation, of moral and psychological pressure and for the control over Ukrainian intelligentsia's political views [9, 137]. .

Thus, bureaucratic repression, censorship apparatus of those times unified political consciousness of Ukrainian intelligentsia and assimilated the Ukrainian nation. However, no matter how hard the imperial authorities tried to ban the language in the last third of the nineteenth century, Ukrainian nation really existed and a sign of its identification were the Ukrainian language and culture.

Ukrainian theatre played a tremendous role in the rise of national consciousness of Ukrainians and their ethno-cultural identity in the second half of the nineteenth century. Outstanding Ukrainian scientist D. Antonovych said: "Theater is synthesis of speech, music, painting, literature and artistic creation: it is the interaction of the actor, the actors and the audience. Thus, theatre is a most related to society branch of art" [2, 34]. Therefore, theatre is an important part of the national culture, and at the same time, it is an effective means of influence on the consciousness of general public. The play affects mainly the viewers' emotions and thus becomes an effective means of education, promotion of national culture, Ukrainian living word, the democratic foundations of the national liberation movement of Ukrainians.

Leading theatrical figures M. Kropyvnytskyi, M. Zankovetska, M. Starytskyi, P. Saksahanskyi, I. Karpenko-Karyi, M. Sadovskyi tried to realize social, nation-creating ethnic-preserving, and consolidating role of the theatrical art, despite persecution, state and censorship oppression, undisguised resistance of chauvinist communities. The prominent artists saw the purpose of their activity in withdrawal of Ukrainian theatre culture from colonial status to the European way of development, strengthening national style in their own creative work and popularisation of Ukrainian art heritage.

Founders of Ukrainian theatre, on the basis of which gradually formed a national repertoire, varied genre subjects, the artistic form of music and drama, principles of performance, stage design and directing, character of scenery, costumes and choreographic design of performances. Founders of Ukrainian music and drama theatre believed that a repertoire creates performance culture, train skills and reveals artistic talent.

It should be noted that at that time Ukrainian drama was developing under the influence of Shevchenko's poetic word. The brilliant master directed her to the path of realism, gave it national-democratic ideas and gave the playwrights tools to awaken fire in the viewer's soul (invincibility of spirit and action to fight, protest, calling for national spiritual awakening, rebirth, a sense of national pride for the historical past, sense of the united family, united Ukrainian nation), tenderness and beauty (only true love saves the world), love (to motherland, to native culture, to a common man) and hatred (towards invaders, enemies) in the national liberation struggle of Ukrainians [11, 229]. .

Ukrainian music and drama groups' performances had national, artistic, aesthetic and educational focus. The basis for the theatre repertoire of that time were such plays as "Midsummer Night", "They Made Fools of Themselves", "After Inspection", "Pidhoriany", "The Slave", "Moustache", "Give a Heart Freedom…", "Two Families" by M. Kropyvnytskyi, "Natalka Poltavka" by I. Kotliarevskyi, "Zaporizhzhian Cossak over the Danube" by S. Hulak-Artemovskyi, "The Maidservant", "Unlucky", "Martyn Borulia" by I. Karpenko-Karyi, "It didn't Happen as It Should Have", "Oh, do not Go Hryts to Vechornytsi", "If there are Sausage and Glass, there is no Quarrel", "Chasing Two Hares", "Sorochyntskyi Fair" by M. Starytskyi, "Shelmenko-Batman", "Matchmaking in Goncharivka" by H. Kvitka-Osnovianenko, "Vechornytsi" by P. Nischynskyi and others [11, 232]. They combined the plot originality, tense of dramatic activity, vivid authentic stage images with folklore and ethnic motifs, songs and traditions. The original Ukrainian repertoire had bright ethnographic and everyday orientation, reflected national Ukrainian psychological type, promoted their traditions and rituals and was clear and very popular among the public.

Thus, the Ukrainian music and drama theatre integrated into society, was an important factor in national cultural revival, contributed to the consolidation of Ukrainian society, promoted national culture in public, intensified awakening of national consciousness and contributed to the preservation of its own national and cultural identity. Due to the devoted creative work of outstanding theatrical figures, Ukrainian theatrical culture represents itself to the society and creates a powerful cultural potential, thanks to which Ukrainians survived as a nation.

References

1. Andrianova, N. (1960). Ways of Ukrainian theatre development. Kyiv: Knowledge [in Ukrainian].
2. Antonovych, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theatre, 1619 – 1919. Prague [in Ukrainian].
3. Doroshenko, D. (1955). My memories of long past. 1901 – 1914. Winnipeg [in Ukrainian].
4. Zhdanova, I. (1995). Art intelligentsia of Dniper Ukraine in the last quarter of the nineteenth – early XX century. Kyiv [in Ukrainian].
5. Hrycak, Y.(2000). Outline of the history of Ukraine: Formation of modern Ukrainian nation XIX-XX centuries. Kyiv: Genesis [in Ukrainian].
6. Yekelchyk , S. (1994). Awakening of a nation: to the concept of the history of Ukrainian national movement in the second half of the XIX century. Melbourne: Monash University [in Ukrainian].
7. Krasylnykova, O. (1999). History of Ukrainian theatre of the XX century. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
8. Koliada, I. (2010). Socio-political activity of Ukrainian intelligentsia in the Russian Empire in the late XIX – early XX century. Extendet abstract of candidate's thesis. Pereyaslav-Khmelnytskyi [in Ukrainian].
9. Lysa, O. (2010). Political sentiments of intelligentsia of Nadnipryanska Ukraine during the second half of XIX – the beginning of XX century. Extendet abstract of candidate's thesis. Pereyaslav-Khmelnytskyi [in Ukrainian].
10. Maliuta, O. (2008). "Enlightenments" and the Ukrainian state (the second half of XIX – early XX century). Kyiv: Education [in Ukrainian].
11. Novykov, A. (2011). Ukrainian drama and theatre from ancient times to the early XX century. Kharkiv: Osnova [in Ukrainian].
12. Pobirchenko, N. The pedagogical, scientific and teaching activity of Gromads in the context of social movement in Nadnipryanska Ukraine (the second half of the XIX – the begining of the XX century). Extendet abstract of Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
13. Reient, O. (2003). Ukraine in the imperial epoch (XIX – beginning of XX century). Kyiv [in Ukrainian].
14. Romanytsky, B. (1950). Ukrainian theater in the past and now. Kiev: Derzhpolitvydav URSR [in Ukrainian].
15. Starytskyi, M. (1965). Works. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
16. Charnetsky, S. (2014) History of Ukrainian theater in Galicia. Essays, articles, materials. Lviv: Chronicle[in Ukrainian].
17. Chornyi, S. (1980). Ukrainian theatre and drama. Munich, New York [in Ukrainian].
18. Shurapov V. (2000). Theater Mark Kropivnitskogo 120 years. Kirovograd : Code [in Ukrainian].
19. Yurchenko,V. (2010) Kiev's censorial establishment documents as a history source (1838–1917). Extendet abstract of candidate's thesis. Kyiv National Taras Shevchenko University [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.04.2017 р.

УДК 792.8

Бевз Максим В'ячеславович
викладач Київського національного університету
культури і мистецтв
fly-dance@ukr.net

СПЕЦИФІКА РИТМІКИ ТА ТЕХНІКИ ВИКОНАННЯ БАЛЬНОЇ САМБИ ЯК СИНТЕЗОВАНОЇ ФОРМИ ТАНЦЮ

Мета дослідження – аналіз ритміки та техніки виконання бальної самби як синтезованої форми, яка входить до латиноамериканської програми сучасного бального танцю. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного та функціонального методів, мистецтвознавчого підходу, методу реконструкції щодо техніко-тактичних особливостей самби. **Наукова новизна**. Доведено, що на підставі засвоєння та відтворення музично-ритмічних та технічних особливостей самби продовжується розвиток художньо-естетичної складової хореографічної культури учнів та формується поглиблений підхід до образного змісту танцю. **Висновки**. Особливість ритму самби – у синкопованому характері, що пульсує, який "генерують" стегна танцівників, пружинисті рухи котрих мають окрему назву "Samba Bounce". Техніко-тактична специфіка самби розкривається на прикладі основних позицій у парі (закрита, тіньова, променада, контрпроменада) та ключових фігур рухів (основний хід, варіант основного ходу, поступальний хід, віск, соло-поворот партнерки, самба-хід вперед, боковий самба-хід, самба-хід на місці, ботофога, корта-джака тощо).

Ключові слова: бальні танці, самба, синтезована форма, синкопований ритм, пружинистий рух, ботофога, корта-джака.

Бевз Максим Вячеславович, *преподаватель кафедры бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Специфика ритмики и техники исполнения самбы как синтезированной формы танца

Цель исследования – анализ ритмики и техники выполнения балльной самбы как синтезированной формы, которая входит в латиноамериканскую программу современного бального танца. **Методология** исследования заключается в применении аналитического и функционального методов, искусствоведческого подхода, метода реконструкции по отношению к технико-тактическим особенностям самбы. **Научная новизна**. Доказано, что на основании усвоения и воспроизведения музыкально-ритмических и технических особенностей самбы продолжается развитие художественно-эстетической составляющей хореографической культуры учащихся и формируется углубленный подход к образному содержанию танца. **Выводы**. Особенность ритма самбы – в пульсирующем и синкопированном характере, который "генерируют" бёдра танцовщиков, пружинистые движения которых имеют отдельное название

© Бевз М. В., 2017

"Samba Bounce". Технико-тактическая специфика самбы раскрывается на примере основных позиций в паре (закрытая, теневая, променада, контрпроменада) и ключевых фигур движений (основной ход, вариант основного хода, поступательный ход, воск, соло-поворот партнерши, самба-ход вперед, боковой самба-ход, самба-ход на месте, ботофога, корта-джака и т. д.).

Ключевые слова: бальные танцы, самба, синтезированная форма, синкопированный ритм, пружинистое движение, бото-фога, корта-джака.

Bevz Maxim, *teacher of department of ball choreography of the Kiev national university of culture and arts*

Specificity of the rhythm & performance technique of the ballroom samba as a synthesized form of dance

The purpose of the work is to analyze the rhythm and performance technique of the ballroom samba as a synthesized form, which enters the Latin American modern ballroom dance program. **Methodology** of the research consists in using the analytical and functional methods, art-studying approach, and method of reconstruction as for the technique-tactical peculiarities of Samba. **Scientific novelty**. The author has proved that on the base of musical-rhythmic reproduction and technical peculiarities of Samba, artistic and aesthetic component of choreographic culture of students is developing and the profound approach to the figurative meaning of dance is being formed. **Conclusions**. The peculiarity of the samba rhythm in syncope and pulsating character, which "generates" dancers' hips, springy motions, which have a separate name "Samba Bounce". Technique-tactical samba specificity opens through the example of the main pair position (close, shadow, promenade, promenade counter) and key motion figures (main course, variety of main course, progressive course, wax, partner solo turn, samba course strength, side samba course, samba course on site, Botafogo, courta jaco etc).

Keywords: ballroom dance, Samba, synthesized form, syncope rhythm, springy motion, Botafogo, courta jaco.

Звертаючись до одного із найрозповсюдженіших та найпопулярніших явищ сучасного хореографічного мистецтва – синтезованих танцювальних форм, які почали активно практикувати у другій половині XX ст., – необхідно відмітити, що їх поява є закономірним наслідком розвитку феномена танцю. Останній за своєю природою теж є синтетичним утворенням, особливо коли йдеться про вид мистецтва, адже для творення пластичного та художнього образу "співпрацюють" між собою рухи, жести та положення людського тіла. Що стосується тих напрямів і стилів, які сьогодні мають назву синтезованих форм танцю, то, як зазначає К. Даниленко, до них належать: фокінізм, неокласика, соцреалістичний балет, естрадний танець, постмодерний балет, буто-танець, постмодерністські хореографічні експерименти, перфоманс у танці тощо [1]. У сучасному бальному танці – це синтез (єдність) танців латиноамериканської та європейської програми, до якого, власне, і можна зарахувати бальний танець самбу (порт. Samba internacional, англ. International Ballroom Samba).

Як і інші різновиди танцю самба (Samba no pé, Samba de Gafieira, Pagode, Samba Axé, Samba Reggae та Samba de roda), бальний танець має свою специфіку, культурно-історичний аспект якої полягає у тому, що він виник в результаті взаємовпливу двох культурних традицій – африканських ритуальних танців (catarete, embolada та batuque) чорношкірих рабів, які прибували до Бразилії з Конго, Мозамбіку та Анголи, та європейських танців (вальс, полька); вони утворювали своїми впливами цей синтетичний "коктейль" – бразильський танець шоті (від порт. Xote, хótis), який виник з німецького варіанту шотландської польки, та машише (samba-maxixe), або, як його ще називають, "бразильське танго", який був дуже популярним у Бразилії у 1870 – 1914 рр.

Що стосується відмінностей між бразильською самбою та її стандартизованим європейським варіантом, то вони є суттєвими: бальний танець самбу в Бразилії називають по-іншому "міжнародною самбою", що є маловідомим в країні, порівняно з іншими латиноамериканськими бальними танцями парна спортивна самба у своїй еволюції найбільш віддалилась від витоків, які дали їй основу і пошитовх, і поза межами Бразилії має назву "бразильський вальс" (Brazilian Waltz) [4].

Звертаючись до ритмічної та техніко-тактичної специфіки бальної самби, ми розуміємо, що вона тісно пов'язана з культурно-історичним шляхом останньої на початку XX ст. зі США до Європи, де вершиною популярності цього виду танцю були 1948–1949 рр., коли все європейське населення було захоплене енергійними самбістськими ритмами і рухами тіла, а у 1956 р. П'єр Лавель стандартизував його для міжнародного конкурсного виконання [3, 98], і відтоді він міцно увійшов до латиноамериканської програми (LA) сучасного бального танцю. Проте нас більше цікавлять технічні та ритмічні особливості бальної самби, які теж поряд з культурно-еволюційними аспектами останньої заслуговують бути об'єктами наукового вивчення, адже лише на засадах наукового аналізу можливе системне методичне впровадження цієї синтетичної форми танцю у навчальний процес, розкриття її художньо-репрезентативної самобутності та естетично-виховного впливу на учнів навчальних закладів гуманітарного профілю.

Так чи інакше, але до специфіки бальної самби зверталися чимало вітчизняних вчених в межах своїх історичних, мистецтвознавчих, культурологічних, спортивно-фізичних екскурсів, вивчаючи в контексті означених аспектів проблематику розвитку бального танцю. Серед них: М. Бенч-Томашевський, Р. Воронін, О. Касьянова, В. Кірсанов, Л. Цвєткова, С. Худєков, Д. Базела, Д. Шаріков, І. Орлова, Т. Осадців, Т. Павлюк та ін. Віддаючи належне згаданим вченим і їх роботам, слід зауважити, що бальна самба так і не стала окремим об'єктом дослідження, якщо брати до уваги ритміку та техніку виконання, а також той художньо-естетичний та освітньо-виховний потенціал, який має ця форма танцю.

Враховуючи вищезазначене, метою цієї статті є аналіз ритміки та техніки виконання бальної самби як синтезованої форми, що входить до латиноамериканської програми сучасного бального танцю. Досягається ця мета через реалізацію таких завдань: по-перше, окреслення специфіки ритміки бальної самби, з урахуванням її ключових характеристик, по-друге, аналіз та теоретичну реконструкцію основних

складових техніки виконання бальної самби, і, по-третє, розкриття механізму співпраці ритміки з технікою, а також виявлення того художньо-естетичного ефекту, який виникає в результаті цієї співпраці.

Розглядаючи особливість ритміки бальної самби, не треба забувати загальнотеоретичної істини у цьому плані, що ритм поряд з людським тілом є системоутворювальним компонентом танцю: "Танець – це засіб вираження емоцій шляхом постійної зміни рухів, підкорених певному ритму" (А. Гаскелл). Взявши це до уваги, також потрібно пам'ятати, що перш ніж приступити до опису окремого латиноамериканського бального танцю, необхідно позначити специфіку постановки корпусу та позиції в парі. На відміну від європейських танців з легкими па, партнери латиноамериканських танців не перебувають в постійному контакті. Вони більш незалежні та відкриті для імпровізацій, особливо з боку партнерки, яка всіляко підкреслює свою жіночність. Ці танці були створені для того, щоб жінка могла продемонструвати свою красу, елегантність, кокетство і витонченість. Істинна природа самби – флірт і веселощі, спільне заграваннь, що супроводжується непристойними рухами тазу з різними інтерпретаціями [5, 202].

Самба – швидкий танець з чіткою ритмікою, яка пульсує, що виконується з просуванням по лінії танцю, коли партнери чітко дотримуються напрямку щодо орієнтирів майданчика. Деякі рухи виконуються на місці, але то радше виняток, ніж правило. Самі ж ритми самби – незвичні та різноманітні. Динаміка рухів відбувається на рахунок "раз" – "і" – "два" – "і". Але не слід забувати, що рух на рахунок "раз" зазвичай більш тривалий, ніж на наступний "і", через що під час розучування можна використовувати рахунок "повільно – і – повільно", який виділяє синкопований ритм танцю.

Музичний розмір самби тісно пов'язаний з ритмом – 2/4, темп помірно швидкий, приблизно 54–56 тактів на хвилину. Варто зазначити, що ритм у цьому танці "генерують" стегна танцівників, пружинисті рухи яких мають окрему назву "Samba Bounce". Для кращої передачі в музичному супроводі цього специфічного для самби ритму використовуються бразильські національні музичні інструменти: tamborim, cabaca, reco-reco та ін. Тим більше, що музика має особливий ритм, швидкий і високий темп виконання. Відповідно до цього ритму від танцівника вимагається високий рівень виконання, під час реалізації якого він передає цей ритм запальними та захопливими рухами.

Саме синкопований ритм самби, що пульсує, підкреслюється баунсом – вертикальним розгойдуванням і роботою стегнами. Особливо ефектні рухи, під час яких м'які пластичні елементи поєднуються з різкими та дискретними. Цей рвучкий танець точно передає характер експресивного південного народу – як м'якого та мрійливого, так і зухвалого й темпераментного. Звичайно ж, всі фігури самби вимагають від танцюристів складної координації у поєднанні з високим рівнем фізичної підготовки.

Звертаючись до техніко-тактичних особливостей самби, найперше, що слід відмітити, так це техніку виконання кроків та основні позиції у парі.

За винятком руху корта-джака, під час якого застосовуються підборові положення, в основному всі кроки виконуються з подушечки на повну ступню. Усі рухи самби характерно пружинисті, а що стосується руху тазостегнового поясу, то під час його виконання здійснюється відхилення вперед і назад, яке називається маятниковим рухом корпусу. Це, до речі, відрізняє самбу від румби та ча-ча-ча. Перебільшена рухливість корпусу зайва, при цьому голова виступає ніби основою маятника, тоді як ці маятникоподібні рухи слід виконувати з почуттям міри, що відповідає характерові бразильських танців. І ще не можна не відмітити, що у самбі використовуються кроки з неповним перенесенням ваги тіла з однієї ноги на іншу – наприклад, у русі бото-фого.

Здійснюючи крок вперед або назад, ставлять спочатку носок, потім каблук. У бічних кроках спочатку ставлять внутрішню сторону ступні, а потім всю стопу. Під час перехрещення нога, що знаходиться позаду, повинна спиратися на носок, а підбор відірваний від підлоги. Крок не робиться відразу на рахунок, а з деякою затримкою, ніби наздоганяючи музику, і ця специфіка передається рахунком "і", де остання – дрібна частина частки такту, що танцюється дуже швидко [2, 53].

Основні позиції у парі:

- закрита позиція (Close Hold, Closed Position) – партнери на певній відстані один від одного, приблизно 15 см, права рука партнера охоплює ліву лопатку партнерки, ліва рука якої лежить поверх правої руки партнера на плечі; вигин руки партнерки повторює вигин руки партнера; права рука партнерки і ліва партнера ледь зігнуті в ліктях, знаходяться на рівні очей; ноги разом, носки злегка вивернуті назовні;
- позиція променада (Promenade Position, PP) – положення у парі, коли партнер і партнерка повернуті ліворуч щодо партнера, при цьому праве стегно партнера і ліве партнерки майже торкаються одне одного, а протилежні боки розведені, нагадуючи літеру "V" (якщо зберігається близька позиція у парі, то цей вид іноді називають напівзакритою позицією (Semi-Closed Position); у тому випадку, коли партнер і партнерка віддаляються один від одного (при цьому права рука партнера продовжує торкатися спини партнерки), тоді це вже приклад відкритого положення у парі, і зараховувати його необхідно до відкритої променадної позиції (Open Promenade Position));
- тіньова позиція (Shadow Position) – партнер і партнерка танцюють пліч-о-пліч у напрямку лінії танцю, але партнерка трішки попереду, і, щоб зайняти цю позицію, партнер повинен під час основного руху розвернути партнерку правою рукою або, ще краще, зупинити її тоді, коли вона перебуває обличчям по лінії танцю, тримаючи її за талію правою рукою;
- позиція контрпроменада (Counter Promenade Position, CPP) – партнер і партнерка розвернуті праворуч щодо партнера у формі літери "V".

Пружинистий рух є складовим елементом більшості рухів і полягає у розслабленні та невеликому згинанні колін на початку перенесення ваги тіла на опорну ногу і випрямленні колін після перенесення ваги тіла. Самбу вирізняє саме цей вид рухів, який здійснюється на рахунок "і" основного такту.

В цей момент підбори відриваються від підлоги, коліна злегка згинаються, а таз похитується. Коли танцівники роблять крок вперед, назад або вбік, у них розслаблені коліна, підбори вони відривають від підлоги, напружують великий прес і спираються на ногу, яка не рухається. Потім вони роблять крок вперед і, закінчуючи рух, спираються на підбори, легенько згинаючи коліна.

Щоб відчути ритміку й характер самби, потрібно потренуватися у виконанні такого руху: партнер і партнерка (кожен самостійно), стоячи на місці, на рахунок "і" відривають підбори від підлоги, злегка розхитуючись на носках, на рахунок "раз" опускаються на підбори, згинаючи коліна. На рахунок "і" знову відірвати підбори від підлоги, на рахунок "два" проробити те ж, що і на рахунок "раз". Рух має бути ритмічним і м'яким, "на м'язах", без різких підйомів і падінь. Освоївши вправу рахунку, виконати це саме під музичний супровід, а потім – у парі.

Напрям кроків – вперед і назад, як правою, так і лівою ногою, беручи до уваги те, що кроки праворуч, ліворуч, вперед і назад можна чергувати, відповідно до 4 тактів: 1 такт – крок правою ногою вправо та приставка лівої ноги в 6-ту позицію; 2 такт – крок лівою ногою вліво і приставка правої ноги в 6-ту позицію; 3 такт – крок правою ногою вперед і приставка лівої ноги в 6-ту позицію; 4 такт – крок лівою ногою назад і приставка правої ноги в 6-ту позицію.

Потрібно розуміти, що динаміка рухів, від якої залежить ритміка самби, не є простою на перший погляд через те, що складається з багатьох фігур. Для кращого розуміння цього технікотактичного моменту класифікуємо ці рухи за ступенем складності та послідовності вивчення, коли йдеться про навчальний процес.

Перша група фігур:

• основний хід (2 такти): 1 такт: "раз" – крок правою ногою вперед, "два" – розміщення лівої ноги в 6-ту позицію; 2 такт: "раз" – крок лівою ногою назад, "два" – розміщення правої ноги в 6-ту позицію;

• варіант основного ходу (2 такти): 1 такт: "раз" – крок правою ногою вперед, "і" – невеликий крок лівою ногою вліво на подушечку ступні; "Два" – "і" – розміщення правої ноги в 6-ту позицію; 2 такт: "раз" – крок лівою ногою назад, "І" – невеликий крок правою ногою вправо на подушечку ступні; "два" – "і" – розміщення лівою ногою в 6-ту позицію; у парі початковий стан – закрите положення, замкнута позиція рук (партнер – спиною, партнерка – обличчям до центру);

• поступальний хід (2 такти): поєднання основного ходу з кроками вправо і вліво. Партії партнерки і партнера різні: партнер 1 такт – основний хід вперед з правої ноги, а 2 такт – крок лівою ногою вліво і розміщення правої ноги в 6-ту позицію; партнерка 1 такт – основний хід назад з лівої ноги, 2 такт – крок правою ногою вправо і приставка лівої ноги в 6-ту позицію.

Друга група фігур:

• віск (1 такт): вправо з правої ноги та вліво з лівої ноги; "раз" – "і" – крок правою ногою вправо і розміщення лівої ноги на підлозі пальцями правої ноги назад, "два" – "і" – перехід на праву ногу на місці; під час кроку подушечка вільної ноги всією площиною торкається підлоги і знаходиться за каблуком опорної ноги на одній з нею лінії. Маятниковий рух корпусу робити не слід; пружинний рух зберігається; віск можна повторити з однієї ноги та чергувати рух з правої і з лівої ноги; у парі початкове положення – закрите, замкнута позиція рук (партнер – спиною, партнерка – обличчям до центру);

• соло-поворот партнерки (1 такт): сольний поворот партнерки (360°) праворуч. Початкова позиція – спиною по 1 діагоналі; "раз" – невеликий крок правою ногою вперед вправо, "і" – поворот на 180° і крок лівою ногою вперед, "два" – "і" – поворот на 180° до вихідної позиції та крок правою ногою вперед; у парі початкова позиція – закрите положення та замкнута позиція рук;

• самба-хід вперед (1 такт): просування лінією танцю, "раз" – крок правою ногою вперед, "і" – крок лівою ногою назад на подушечку ступні з неповним переходом, "два" – "і" – перехід на праву ногу, права нога трохи наближається до лівої. Рух виконується поперемінно з правої та з лівої ноги; у парі початкове положення – позиція променаду по лінії танцю, якщо партнер виконує рух з правої ноги, то партнерка – з лівої, і навпаки;

• боковий самба-хід (1 такт): просування лінією танцю. Партії партнера і партнерки різні. Партнер: "раз" – крок правою ногою вперед, "і" – невеликий крок лівою ногою вліво на подушечку ступні з неповним переходом, "два" – "і" – перехід на праву ногу. Партнерка: "раз" – крок лівою ногою вперед, "і" – невеликий крок правою ногою праворуч на подушечку ступні з неповним переходом, "два" – "і" – перехід на ліву ногу; у парі початкова позиція – положення променада по лінії танцю. Використовується у поєднанні з самба-ходом вперед (партнер – з лівої ноги, партнерка – з правої), як самостійний або перехідний з положення променаду в закрите положення;

• самба-хід на місці (1 такт): "раз" – крок правою ногою на місці, ступня ставиться трохи попереду лівої ноги, "і" – крок лівою ногою назад на подушечку ступні з неповним переходом, "два" – "і" – перехід на праву ногу, ступня трохи наближається до лівої ноги. Самба-хід на місці виповнюється позмінно з правої та лівої ноги; у парі початкова позиція – закрите положення, замкнута позиція рук (партнер – спиною, партнерка – обличчям до центру або партнер – обличчям, партнерка – спиною по діагоналі); якщо партнер виконує рух з лівої ноги, то партнерка – з правої, і навпаки.

Друга група фігур:

• бото-фога (1 такт): виконується вперед і назад як з правої ноги, так і з лівої. Діагональні напрямки кроків утворюють зигзагоподібний малюнок. Бото-фога вперед. Початкова позиція – обличчям по лінії танцю (з правої ноги – по 4 діагоналі, з лівої – по 1 діагоналі). "Раз" – крок правою ногою вперед з поворотом корпуса праворуч, "і" – крок лівою ногою ліворуч до центру на подушечку ступні з неповним переходом, "два" – "і" – перехід на праву ногу в повороті праворуч. Кінцева позиція – обличчям по 1 діагоналі. Рух

з лівої ноги виконується з поворотом ліворуч. Кінцева позиція – обличчям по 4 діагоналі. Бото-фога назад. Початкова позиція – спиною по лінії танцю (з лівої ноги – по 4 діагоналі, з правої ноги – по 1 діагоналі). "Раз" – крок лівою ногою назад з поворотом корпуса праворуч, "і" – крок правою ногою праворуч до центру на подушечку ступні з неповним переходом, "два" – "і" – перехід на ліву ногу в повороті праворуч. Кінцева позиція – спиною по 1 діагоналі. Рух з правої ноги робиться з поворотом ліворуч. Кінцева позиція – спиною по 4 діагоналі. У парі залежно від вихідної позиції та з'єднань рук у самбі кілька варіантів виконання бото-фоги (у положені променада, у зміщеній тіньовій позиції);

• корта-джака (2 такти): виконується на місці або у повороті вперед з правої ноги і назад з лівої. Корта-джака вперед (2 такти): 1 такт: "раз" – "і" – крок правою ногою вперед, "два" – крок лівою ногою вперед на каблук з неповним переходом, "і" – перехід на праву ногу на місці (права нога зміщується ліворуч на одну лінію з лівої ноги); 2 такт: "раз" – крок лівою ногою назад на подушечку ступні з неповним переходом, "і" – перехід на праву ногу (права нога зміщується ліворуч на одну лінію з лівої ноги), "два" – крок лівою ногою вперед на каблук з неповним переходом, "і" – перехід на праву ногу (права нога зміщується ліворуч на одну лінію з лівою ногою). Корта-джака назад (2 такти): 1 такт: "раз" – "і" – крок лівою ногою назад, "два" – крок правою ногою назад на подушечку ступні з неповним переходом, "і" – перехід на ліву ногу (ліва нога зміщується праворуч на одну лінію з правої ноги); 2 такт: "раз" – крок правою ногою вперед на каблук з неповним переходом, "і" – перехід на ліву ногу (ліва нога зміщується праворуч на одну лінію з правою ногою), "два" – крок правою ногою назад на подушечку ступні з неповним переходом, "і" – перехід на ліву ногу (ліва нога зміщується праворуч на одну лінію з правою ногою). Рухи вперед і назад можна чергувати, а найзручніше – почати та закінчити корта-джака основним ходом.

Спираючись на музично-ритмічні та техніко-тактичні характеристики самби у теоретичному плані, можна стверджувати, що вона має вагомий художньо-естетичний й освітній потенціал як синтезована форма і вид бального танцю. Останній сприяє розвитку в учневі не лише гнучкості, координації рухів та акторської виразності, музичного слуху та відчуття ритму, професійної, зорової та музичної пам'яті, уміння та навичок здорового способу життя, психофізичних особливостей, що сприяють успішній професійній самореалізації, художньому та естетичному смаку, фантазії, образно-творчому та асоціативному мисленню, але й створенню атмосфери зацікавленості та творчості, вихованню силі волі, загальної культури та відповідальності, формуванню поглибленого підходу до образного змісту танцю тощо.

Таким чином, одним із важливих аспектів вивчення самби як синтезованої форми сучасного бального танцю є розгляд музично-ритмічних і техніко-тактичних особливостей його виконання, які напряму залежать від тих культурно-історичних особливостей (принципи "латиноамериканського" руху поєдналися, доповнилися та облагородилися культурою руху й дисципліною тіла, притаманними класичній хореографії), які передували цьому. Специфіка ритму самби полягає у тому, що він має синкопований характер, який пульсує, котрий "генерують" стегна танцівників, пружинисті рухи яких мають окрему назву "Samba Bounce". Що стосується техніко-тактичних особливостей самби, то вони розкриваються у техніці виконання кроків, на прикладі основних позицій у парі (закрита, тіньова, променада, контрпроменада) та ключових фігур рухів (основний хід, варіант основного ходу, поступальний хід, віск, соло-поворот партнерки, самба-хід вперед, боковий самба-хід, самба-хід на місці, бото-фога, корта-джака тощо). На підставі засвоєння та відтворення музично-ритмічних та технічних особливостей самби продовжується розвиток художньо-естетичної складової хореографічної культури учнів та формується поглиблений підхід до образного змісту танцю.

Література

1. Даниленко К. В. Синтезовані форми латиноамериканської сучасної бальної хореографії / К. В. Даниленко. – Режим доступу: http://intkonf.org/danilenko-kv-sintezovani-formi-latinoamerikanskoyi-suchasnoyi-balnoyi-horeografiyi.

2. Орлова И. П. Основы хореографии на занятиях по ритмике: Учебное пособие / И. П. Орлова. – Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2010. – 82 с.

3. Павлюк Т. С. Жанрово-стильова еволюція бального танцю XX століття / Т. С. Павлюк // Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – 2013. – Вип. 19. – С. 95–101.

4. Подолян А. Різновиди танцю самба / А. Подолян. – Режим доступу: http://triumfiada.blogspot.com/2014/12/blog-post_18.html.

5. Шариков Д. Стилістика бальної хореографії: історія, форми і техніки / Д. Шариков // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2014. – Вип. 8. – С. 198–203.

References

1. Danilenko, K. Synthetic forms of Latin American contemporary choreography. Retrieved from http://intkonf.org/danilenko-kv-sintezovani-formi-latinoamerikanskoyi-suchasnoyi-balnoyi-horeografiyi/ [in Ukrainian].

2. Orlova, I. (2010). Basics of Choreography in the classroom for the rhythm: a tutorial. Vitebsk: VSU them. P.M. Masherov [in Russian].

3. Pawluk, T. (2013). Genre and stylistic evolution of twentieth century dance. Scientific notes Rivne State Humanitarian University, 19, 95-101 [in Ukrainian].

4. Podolyan, A. (2014). Types of dance samba. Retrieved from http://triumfiada.blogspot.com/2014/12/blog-post_18.html [in Ukrainian].

5. Sharikov, D. (2014). Style choreography, history, forms and technique. Current Issues humanities, 8, 198–203 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.03.2017 р.

УДК 787.6:378.6

Березуцька Марина Сергіївна
викладач Дніпропетровської академії музики
ім. М. Глінки
bermarser@ua.fm

ЕВОЛЮЦІЯ СИСТЕМИ ОСВІТИ БАНДУРИСТІВ

Мета дослідження – проаналізувати процес еволюції освітньої системи бандуристів. **Методологія дослідження.** Були використані методи системного, історичного, педагогічного та мистецтвознавчого аналізу, засновані на принципах комплексності та послідовності. **Наукова новизна**. Проведено аналіз еволюції освітньої системи бандуристів від витоків виникнення бандурного мистецтва до наших днів. Простежено механізми причинно-наслідкових взаємозв'язків еволюційних змін конструкції інструмента, виконавського репертуару і системи підготовки бандуристів у різні історичні періоди. **Висновки**: сучасна багаторівнева система безперервної професійної освіти бандуристів є результатом еволюційного розвитку системи навчання кобзарів XVII-XVIII ст., традиції якої вона успадкувала та органічно інтегрувала. Розвиток освітньої системи бандуристів відбувався у прямій залежності від еволюції конструкції інструмента і жанрово-стильового розмаїття репертуару. Найбільш значні перетворення в системі професійної підготовки бандуристів відбулися в ході академізації бандурного мистецтва в середині XX століття.

Ключові слова: бандура, бандурне мистецтво, кобзар, музична освіта.

Березуцкая Марина Сергеевна, *преподаватель кафедры народных инструментов Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки*

Эволюция системы образования бандуристов

Цель работы – проанализировать процесс эволюции образовательной системы бандуристов. **Методология исследования.** Были использованы методы системного, исторического, педагогического и искусствоведческого анализа, основанные на принципах комплексности и последовательности. **Научная новизна**. Проведен анализ эволюции образовательной системы бандуристов от истоков возникновения бандурного искусства до наших дней. Прослежены механизмы причинно-следственных взаимосвязей эволюционных изменений конструкции инструмента, исполнительского репертуара и системы подготовки бандуристов в различные исторические периоды. **Выводы**: современная многоуровневая система непрерывного профессионального образования бандуристов является результатом эволюционного развития системы обучения кобзарей XVII-XVIII вв., традиции которой она унаследовала и органично интегрировала. Развитие образовательной системы бандуристов происходило в прямой зависимости от эволюции конструкции инструмента и жанрово-стилевого разнообразия репертуара. Наиболее значительные преобразования в системе профессиональной подготовки бандуристов произошли в ходе академизации бандурного искусства в середине XX века.

Ключевые слова: бандура, бандурное искусство, кобзар, музыкальное образование.

Berezutskaya Marina, *Teacher of the Department of Folk Instruments Dnipropetrovsk M. Glinka Academy of Music*

Evolution of education system of bandura players

The purpose of the research is to study the evolution of education system of bandura players. The **methodology** of research comprises methods of system, historical, pedagogical, musicological and art analysis based on the principles of comprehensiveness and consistency. **Scientific novelty** of the research lies in the analysis of the evolution of bandura player education system from the beginnings to the present day. The mechanisms of the cause-and-effect relations of evolutionary changes in the instrument design, performing repertoire and the bandura player training system in different historical periods are traced. **Conclusions**. Modern multi-level system of continuous professional education of bandura players is the result of the evolutionary development of the kobza-player training system of XVII-XVIII centuries, which traditions were inherited and integrated organically. The bandura player education system developed in relation to the evolution of the instrument design and the genre-style variety of the repertoire. The most significant changes in the system of professional training of bandura players occurred during the academicization of bandura art in the middle of the twentieth century.

Keywords: bandura, bandura art, kobzar, music education.

Бандура – український національний музичний інструмент, історія походження якого досі викликає багато питань. За однією з версій бандура виникла від іншого, більш давнього і безперечно спорідненого їй українського інструменту – кобзи. Більшість вчених вважають історію цих двох інструментів нерозривно пов'язаною, у зв'язку з чим вони вивчаються одночасно. Обидва інструменти за кілька століть зазнали істотних змін у своїй конструкції, еволюціонували: кобза – меншою мірою, бандура – більшою. Конструкційні удосконалення розширили технічні можливості інструментів, що спричинило зміни як в виконавській техніці так і в репертуарі та системі навчання. Історія еволюції конструкції бандури добре вивчена такими науковцями, як В. Дутчак, О. Ніколенко, І. Панасюк. Не менш ретельно зусиллями таких науковців, як Н. Морозевич, Т. Слюсаренко, С. Вишневської досліджено розвиток репертуару бандуристів. Добре вивчена еволюція виконавської майстерності у роботах Л. Павленко, Н. Брояко, В. Мішалова. Розвиток і вдосконалення системи навчання бандуристів представляє не менший інтерес, проте це питання досліджено лише фрагментарно.

Актуальність теми дослідження визначається недостатністю наукових досліджень еволюції освітньої системи бандуристів, а також важливістю подальшого вдосконалення форм і методів навчання бандуристів.

© Березуцька М. С., 2017

Мета дослідження – проаналізувати закономірності еволюції освітньої системи бандуристів.

Наукова новизна. Вперше проведено аналіз еволюції освітньої системи бандуристів від витоків виникнення бандурного мистецтва до наших днів. Простежено в хронологічній послідовності механізми причинно-наслідкових взаємозв'язків еволюційних змін конструкції інструменту, репертуару і системи підготовки бандуристів у різні історичні періоди.

Виклад основного матеріалу. В даний час під терміном "професійна освіта бандуриста" мається на увазі багатоступеневе навчання на трьох освітніх рівнях (музична школа, музичний коледж, музична академія), де забезпечується комплексність і багатогранність підготовки фахівців (сольне, ансамблеве виконання, оволодіння диригентськими навичками, основами педагогічної майстерності). Професійна підготовка бандуристів передбачає подальшу професійну діяльність фахівців: виконавську у якості соліста або артиста ансамблю чи капели бандуристів, педагогічну, диригентську, наукову і навіть композиторську [11]. Оскільки процес академізації для бандури фактично завершився у 60-х роках XX століття, то сучасна система освіти бандуристів володіє не тільки всіма ознаками професіоналізму, а й побудована на принципах академізму. Академічною вважається освіта, заснована на діалектичному поєднанні принципів накопичення і збереження знань – з одного боку, і безперервного розвитку – з іншого [5]. Сформовані школи бандурного виконавства, які функціонують в Києві (з 50-х рр.), Львові (з 60-х рр.), Одесі (з 80-х рр.), Харкові (з 90-х рр.) вважаються академічними.

Для здійснення аналізу еволюції професійної освіти бандуриста необхідно в хронологічному порядку простежити процес формування і вдосконалення базисних компонентів освітньої системи: уніфікації та удосконалення музичного інструмента, відкриття класів бандури у спеціалізованих навчальних закладах, підготовка висококваліфікованих кадрів, вдосконалення методики викладання, видання методичних посібників, створення різноманітного педагогічного та концертного репертуару, побудова системи музичної освіти від школи до ВНЗ.

Якщо перші зображення "кобзоподібного" інструмента з'явилися на фресках київського собору св. Софії в XI столітті, то перші письмові згадки про кобзу (у латино-персько-куманському словнику) датуються 1303 роком. Перші згадки про бандуру і бандуристів відносяться до XV століття. За найбільш обґрунтованими науковими даними саме тоді до основних струн кобзи, які йшли по ручці, були додані короткі струни – так звані приструнки. З того часу цей інструмент все частіше стали називати бандурою. Практично з самого початку існування бандури шляхи двох українських музичних інструментів почали розходитися. Кобза від самого початку була "народним" інструментом і навіть зазнавши за кілька століть певних конструктивних змін, зберегла свою автентичність. Вже перші згадки про бандуристів свідчили, що вони розцінювалися як елітні музиканти при дворах українських гетьманів, польських королів та російських царів. Раніше інших в літописи потрапили придворні музиканти-бандуристи польських королів Владислава III – Рафал Тарашко (1441 р.) і Жигмона I – Чурило (1498 р.) [4].

Перші більш-менш докладні описи навчання кобзарській справі пов'язані з "кобзарськими цеховими братствами", діяльність яких регламентувалася Магдебурзьким правом, що поширилося на територію України в XV столітті. Точні дати формування перших кобзарських цехів невідомі, але завдяки тому, що вони проіснували практично до кінця XIX століття, збереглися детальні описи процесу навчання кобзарів. Спеціальну освіту кобзарі отримували у цехового "панмайстра" ("панотця"), який навчав учнів співу та грі на інструменті. Він же був і духовним наставником. Навчання як правило тривало близько трьох років, в залежності від здібностей учня. За цей час він повинен був засвоїти правила та звичаї братства, навчитися грати на інструменті, вивчити основну частину кобзарського репертуару, яку складали псальми, молитви, релігійні та історичні пісні, думи, а також опанувати цеховою "лебійскою" мовою. Остання була засобом конспірації і збереження таємних цехових законів і правил. Вся система знань зберігалася в так званих "Устиянських книгах" (усних) і передавалася від вчителя до учня як настанови. В "Устиянські книги" не можна було нічого додати, їх вивчали напам'ять – це були вірші або речитативи [9]. Репертуар і виконавські навички переймалися "на слух" та "на дотик" за принципом "роби, як я". По завершенні навчання проводився іспит на зборах цеху, т.зв. "визвілка". Протягом перших десяти років після "визвілки" колишній учень носив звання "меншого", і тільки згодом, збагативши свій репертуар, він ставав вільним кобзарем і отримував право брати учнів. Така система навчання вже містить певні ознаки професійної освіти: є система навчання з особливою методикою викладання (не слід забувати, що кобзарі були незрячими), є певний термін навчання. Не можна не пошкодувати про втрачені традиції боротьби за якість підготовки випускника: пан-отця учня, що "провалив" іспит, зазвичай позбавляли права брати учнів на кілька років. Не менш суворими були закони кобзарських цехів-братств і щодо збереження професійних таємниць навчання кобзарському мистецтву. Порушнику заборони могли запросто "відрізати торбу", тобто заборонити заробляти кобзарством, могли ще й побити при цьому.

У 1652 році гетьман Б. Хмельницький видав універсал про організацію при кобзарських цехах шкіл по підготовці кобзарів і взяв їх під свою опіку. Це були перші музичні школи на Україні. Грі на кобзі стали вчити у січових козацьких школах. Вчителями в них були козаки-кобзарі, що за віком або через каліцтва не могли володіти зброєю. Заняття з учнями вони проводили індивідуально. Проіснували січові школи до ліквідації Запорізької Січі у 1775 році [2].

Острозька академія (заснована у 1576 р.) та Києво-Могилянська академія (заснована у 1632 р.) поєднували в собі риси академії наук і академії мистецтв, в них серед "семи вільних наук" вивчалася і музика. Програма навчання включала хоровий спів, інструментальне виконавство (в тому числі і на бандурі), теорію музики, композицію, музичне оформлення театральних вистав.

У XVIII ст. на Лівобережній Україні з ініціативи місцевих архієреїв відкривалися колегіуми – вищі навчальні заклади мистецтвознавчого спрямування. Чернігівський колегіум був відкритий у 1700 році, Харківський – у 1726, Переяславський – у 1738 році. До середини XVIII ст. в колегіумах було вісім класів, повний курс тривав в середньому 12 років. Музична освіта передбачала хоровий спів, гру на музичних інструментах (флейті, сопілці, гобої, валторні, скрипці, козацьких трубах, цимбалах, бандурі та віолончелі), а також основи музичної грамоти [8].

1738 році за царським наказом була відкрита перша державна музична школа в місті Глухові (резиденція гетьманів Лівобережної України), яка стала фундаментом професійної музичної освіти в Україні. У школі навчали грі на інструментах: "на скрипицах, на гусле и на бандуре с тем, чтобы лучших из них посылать ко двору" [1, 614], також навчали співу в хорі і музичної грамоти.

Якщо оцінювати організацію освітнього процесу в Острозькій та Києво-Могилянській академіях, колегіумах і Глухівській музичній школі, то можна сміливо вважати його професійним. При навчанні використовувалися не кобзи, а бандури (подробиці про конструктивні особливості інструменту не збереглися). Учнями були зрячі, а не сліпі. Освіту викладачів цих навчальних закладів можна розцінювати як вищу або середню музичну. В академіях і колегіумах студенти отримували фактично університетську освіту ("сім вільних наук"). Музична освіта там була дворівнева, а форма її організації за сучасними мірками може бути розцінена як "система коледж–академія в рамках інтегрованого ВНЗ-комплексу". Глухівська музична школа по сучасними критеріями відповідає музичному коледжу.

У сільській місцевості кобзарі об'єднувалися у товариства – старцівські братства-школи. Серед центрів кобзарських братств були містечка Комашня, Зіньків, Лохвиця, Мена, Сосниця, Богодухів та ін. Територіальна діяльність кобзарських братств-шкіл мала глибоке коріння в організації старечих братств, які були в XIX ст. в усіх районах Полтавщини, Харківщини і Чернігівщини. Цехові центри бандуристів поширювались по всій етнографічній території [7]. Наукові дослідження М. Лисенка, Ф. Колесси, Д. Ревуцького та Г. Хоткевича кінця XIX – поч. XX ст. свідчать про наявність професійної кобзарської освіти, яка сформувалася в середовищі трьох кобзарських шкіл: Чернігівської, Полтавської та Зіньківської (Харківської). Кожна з цих шкіл стверджувала свій власний спосіб гри і тримання інструменту, специфічні ознаки інструментарію, своїх вчителів-наставників, свою виконавську манеру і репертуар.

Отже, вперше в історії розвитку кобзарського (бандурного) мистецтва зафіксовано наявність необхідних умов і ознак професійної музичної освіти: певний період навчання (як правило три роки); існування рівнів освіти (перший – навчання у пан-майстра, другий – накопичення репертуару протягом 10 років, третій – тривав до кінця життя та полягав в опануванні "устиянських книг"); управління в системі підготовки кобзарів, перевірка якості знань, розподіл т.зв. "випускників" та закріплення за ними певних територій для професійної діяльності.

У другій половині XIX ст. старцівські цехи-братства, що створили професійну основу кобзарства, припинили свою діяльність, але наприкінці XIX ст. етнографічні дослідження кобзарського мистецтва спричинили широкий резонанс, внаслідок якого значно активізувався інтерес усього суспільства до інструмента, виконавців і репертуару.

Одним із поворотних періодів у розвитку кобзи та бандури став початок XX століття, коли відбулося принципове розділення шляхів розвитку кобзарського і бандурного мистецтва. Перше остаточно утвердилося на позиціях традиційного мистецтва, а друге пішло шляхом академізації. Важливу місію в популяризації і академізації бандури зіграв видатний музикант, педагог і науковець Г. Хоткевич (1877-1938), який став засновником професійного письмового (нотного) способу викладання гри на бандурі та "основоположником засад концертного типу бандурного виконавства" [3, 78]. Значним кроком в напрямку академізації бандурного мистецтва, а також залучення до його лав багатьох нових прихильників стало відкриття М. Лисенком у 1908 році курсів бандурної гри в Музично-драматичній школі в Києві та створення спеціального відділу (комітету), який займався виключно бандурою і бандуристами. У 1909 р. у Львові виходить перша частина "Підручника гри на бандурі" Г. Хоткевича. Діяльність М. Лисенка та Г. Хоткевича на початку XX ст. намітила шлях для подальшого розвитку бандурної освіти: відкриття освітніх центрів (класів, курсів, гуртків бандури), розробка методичних основ гри на інструменті та співу, створення методичної бази, формування репертуару як для сольного виконавства так і для колективного, залучення широкого кола прихильників бандурної справи та популяризація бандурного мистецтва.

У 1926 р. Г. Хоткевич очолив клас бандури в Харківському музично-драматичному інституті. Були придбані інструменти єдиного зразка, створений оригінальний інструментальний і вокальний репертуар, розроблена нова методика викладання гри на бандурі, в основу якої було покладено органічне поєднання кобзарських традицій і сучасної музичної культури – "традиційний кобзарський репертуар збагачується творами композиторів-класиків" [10, 19]. Клас бандури Харківського музично-драматичного інституту став не тільки місцем професійної бандурної освіти в Україні, а й першим методичним центром – протягом 20-30-х рр. Г. Хоткевич продовжує свої дослідження і пише ряд наукових та мето-

дичних робіт, які присвячені історії та розвитку інструмента та бандурного мистецтва. Друге видання "Підручника гри на бандурі" у трьох томах (1929-31 рр.) стало підсумком науково-методичного осмислення досягнень бандурного мистецтва.

У 1937 році було відкрито клас бандури в Київському музичному училищі ім. Р. Глієра. Друга половина XX ст. відзначена виходом підручників: "Школа гри на бандурі" В. Кабачка і Е. Юцевича (1958), "Школа гри на бандурі" М. Опришка і А. Омельченка (1967), "Школа гри на бандурі" А. Омельченка (1977), "Школа гри на бандурі" С. Баштана і А. Омельченка (1984).

Процеси, що розділили традиційне кобзарство і академізоване бандурне мистецтво в Україні у XX ст., активно протікали за кордоном – в українських діаспорах. Одним з яскравих представників "кобзарського напрямку" був З. Штокалко, який написав наприкінці 50-х років XX століття "Кобзарський підручник", де він виступає проти вдосконалення та хроматизації бандури, а також виконання на ній творів світової класики, написаних для інших інструментів. Іншим видатним представником діаспори був В. Ємець, який створив у 1918 році першу капелу бандуристів в Україні (у Києві) і тим поклав початок ансамблевого розвитку інструмента, що остаточно визначило відмежування бандури від традиційної кобзи. Як і Г. Хоткевич, В. Емец вніс величезний внесок в удосконалення конструкції інструмента. Він прагнув створити бандуру, технічні можливості якої дозволили б легко виконувати твори, написані для фортепіано [6].

Важливим для етапу становлення і розвитку професійної бандурної освіти стала уніфікація та удосконалення інструмента. Кожна кобза та бандура до XX ст. була унікальною – кожен майстер виготовляв інструмент як умів, тому усі бандури відрізнялися одна від одної за конструкцією, формою, кількістю струн, а також за строєм. Уніфікація та хроматизація інструмента стала необхідною умовою для функціонування бандури в новому для неї статусі академічного концертного інструмента. Хроматизувати бандуру намагалися багато фахівців, але найбільшого успіху було досягнуто майстром І. Скляром. Остання конструкція бандури І. Скляра об'єднала виконавські і технічні можливості київського і харківського типу бандури. Це вже був концертний інструмент з можливостями гри у всіх тональностях, який і сьогодні є основним в педагогіці та концертній практиці, хоча сам процес удосконалення інструмента триває і досі. Поява в середині минулого століття уніфікованого і універсального за своїми художніми якостями інструмента призвело до збільшення різноманітності репертуару: з'являються нові оригінальні твори для бандури українських композиторів, а також перекладення, транскрипції і аранжування творів світових композиторів-класиків.

Сучасна освітня система бандуристів має всі ознаки академічної. Класи бандури існують в усіх музичних ВНЗ України, в Національній академії музики України ім. П.І. Чайковського є кафедра бандури. Навчання ведеться на модернізованих, сучасних бандурах. У викладанні використовуються сучасні педагогічні методики, поповнюється і вдосконалюється методична база. Постійно розширюється репертуар як за рахунок нових оригінальних творів українських композиторів, так і за рахунок перекладань для бандури кращих взірців світової музики від класики до сучасних напрямків музичного мистецтва. У наявності всі ознаки того, що еволюційний розвиток бандурного мистецтва триває у всіх його проявах.

Відтак, в еволюції освітньої системи бандуристів можна виділити такі періоди:

– "кобзарський доцеховий" – з моменту виникнення кобзи та бандури і до організації "кобзарських цехів-братств": кобза і бандура не мали суттєвих відмінностей в конструкції, способах та прийомах гри, методи навчання не відрізняються. Навчання проводиться індивідуально "на слух" і "на дотик";

– "кобзарський цеховий" – з моменту організації "цехів" до середини XIX ст.: професійна система навчання, певні терміни навчання у пан-майстра, підпорядкування цеховим правилам продовж подальшої професійної діяльності;

– "період зародження академізації" – з моменту відкриття академій, колегіумів і Глухівської музичної школи і до кінця XVIII століття: викладачі з вищою (за мірками того часу) освітою, зрячі студенти, нотна грамота, основи теорії музики, композиції і диригування;

– "період активної академізації" – з початку XX ст. до середини 1960-х років: ансамблеве виконавство, хроматичний музичний інструмент, поява підручників гри на бандурі, створення методичної бази, розширення репертуару, відкриття класів бандури спочатку у школах, потім у навчальних закладах, ступеневе навчання від початкового до вищого рівня освіти.

Висновки. Сучасна багаторівнева система безперервної професійної освіти бандуристів є результатом еволюційного розвитку системи навчання кобзарів XVII-XVIII ст., традиції якої вона успадкувала та органічно інтегрувала. Розвиток освітньої системи бандуристів відбувався в прямій залежності від еволюції конструкції інструмента і жанрово-стильового розмаїття репертуару. Найбільш значні перетворення в системі професійної підготовки бандуристів відбулися в ході академізації бандурного мистецтва в середині XX століття.

Література

1. 7656. Именный указ от 14 сентября // Полное собрание законов Российской империи с 1649 года. – Собрание 1-е: в 45 т. – Т. X : 1737–1739. – СПб. : Второе отд. Собственной Его Императорского Величества канцелярии, 1830. – С. 614.

2. Біліченко В. Розвиток музичної освіти в Україні у період козацької доби (гетьманщини) / В. Біліченко // Збірник наукових праць ДДПУ ім. Івана Франка "Людинознавчі студії". – 2015. – С. 34-41.

3. Бобечко О.Ю. Становлення професійної бандурної освіти в контексті її фемінізації / О.Ю. Бобечко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2014. – №. 2. – С. 76-82.

4. Бойко О.Ю. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект) / О.Ю. Бойко // Педагогіка та психологія. – 2013. – №. 44. – С. 118-125.

5. Васильєва Н.В. Виховання музично-академічної творчості обдарованих студентів педагогічних університетів: сутність та характеристика основних понять / Н.В. Васильєва // Витоки педагогічної майстерності. Серія "Педагогічні науки": зб. наук. праць ПНТУ ім. В.Г. Короленка. – 2014. – С. 15-21.

6. Дружга І.С. Методические разработки бандуристов Зиновия Штокалко и Василия Емца / І.С. Дружга // Таврические студии. Серия: Искусствоведение. – 2014. – № 5. – С. 109-114.

7. Омельченко А.Ф. Розвиток кобзарського мистецтва на Україні / А.Ф. Омельченко // Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. – 2013. – №. 101. – С. 146-161.

8. Ткаченко О.М. Мистецька освіта в колегіумах Лівобережної України (XVIII–початок XIX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.01 "Загальна педагогіка та історія педагогіки" / О.М. Ткаченко. – Переяслав-Хмельницький : Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди, 2015. – 24 с.

9. Хай М.Й. Структура кобзарсько-лірницьких товариств: цеховий статут і цехове argo, етнопедагогічні засади і реконструкція / М.Й. Хай // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2014. – №. 2. – С. 116-128.

10. Хоткевич Г.М. Бандура та її можливості / Г.М. Хоткевич; передмова В. Мішалова. – Х. : Глас – Майдан, 2007. – 92 с.

11. Чернецька Н.Г. Бандурне мистецтво Волині: від аматорства до професіоналізму / Н.Г. Чернецька // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – 2015. – № 21. – С. 144-150.

References

1. 7656. Nominal decree of September 14. Complete collection of laws of the Russian Empire since 1649. Vol. X: 1737–1739. St. Petersburg: Kantselyariya Yego Imperatorskogo Velichestva, 1830, 614 [in Russian].

2. Bilichenko, V. (2015). Development of musical education in Ukraine during the hetmanship. Zbirnyk naukovykh prats' DDPU im. Ivana Franka "Lyudynoznavchi studiyi", 34-41 [in Ukrainian].

3. Bobechko, O.Yu. (2014). The formation of the professional bandura's education in the context of its feminization. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia: Mystetstvoznavstvo, 2, 76-82 [in Ukrainian].

4. Boyko, O.Yu. (2013). Bandura as a means of national education of Ukrainian youth (historical aspect). Pedagogika ta psihologiya, 44, 118-125 [in Ukrainian].

5. Vasyl'yeva, N.V. (2014). Education of musically□academic creativity gifted students pedagogical university: contents and characteristics of basic concepts. Vytoky pedahohichnoyi maysternosti. ser. Pedahohichni nauky: zb. nauk. prats' PNTU im. V.H. Korolenka, 15-21 [in Ukrainian].

6. Druzhha, I.S. (2014). The methodical activities of Zinovij Shtokalka and Vasiliy Yememets. Tavrycheskye studyy. Seryia: Yskusstvovedenye, 5, 109-114 [in Ukrainian].

7. Omelchenko, A.F. (2013). The development of the kobzar art in Ukraine. Naukovyi visnyk NMAU imeni P.I. Chaikovskoho, 101, 146-161 [in Ukrainian].

8. Tkachenko, O.M. (2015). Art Education in Colleges Left-Bank Ukraine (XVIII-beginning of XIX century). Extended abstract of candidate□s thesis. Pereyaslav-Khmelnitsky: Pereyaslav-Khmelnitsky Hryhoriy Skovoroda State Pedagogical University [in Ukrainian].

9. Hay, M.Y. (2014). Structure kobza-lyre societies: the guild regulations and the guild charter ARGO ethnopedagogical principles and reconstruction. Naukovi zapiski. ser.: Mistetstvoznavstvo, 2, 116-127 [in Ukrainian].

10. Khotkevych, H.M. (2007). Bandura and its possibilities. Kharkiv: Hlas – Maidan [in Ukrainian].

11. Chernets'ka, N.H. (2015). Bandore Performing Art of Volyn: from Amateur to Professional Manner. Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku: Naukovi zapysky Rivnens'koho derzhavnoho humanitarnoho universytetu, 21, 144-150 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.03.2017 р.

УДК 792.8

Єфанова Світлана Олександрівна
викладач Київського національного університету
культури і мистецтв

ДО ПИТАННЯ ЕВОЛЮЦІЇ ВАЛЬСУ ЯК РІЗНОВИДУ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ: ІСТОРИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ

Мета дослідження – здійснити аналіз вальсу як різновиду бального танцю з позиції історико-мистецтвознавчої ретроспекції, а також реконструкцію культурно-історичних витоків вальсу в зв'язку з ґенезою його техніко-тактичних і жанрових особливостей. **Методологія** дослідження базується на методах аналізу та синтезу, історичної та теоретичної реконструкції, контент-аналізу. Також автор керується принципами об'єктивності та історизму. **Наукова новизна** роботи полягає у розкритті культурно-історичних витоків та жанрово-видової еволюції вальсу як важливої складової європейської програми бального танцю. **Висновки**. У статті наголошується на народно-побутових витоках вальсу та плюралізмі його проявів залежно від епохи та національних факторів. Підкреслюється взаємозумовлюючий вплив музики та танцю у вальсі. На підставі запропонованого аналізу доведено, що вальс, як і сам танець, постає синтетичним (складається з елементів лендлера, фуріанта, куявяка) і багатокомпонентним (віденський, вальс-бостон, вальс-менует, вальс-гапон) видом хореографічного мистецтва, яке не одне століття залишається джерелом натхнення для балетмейстерів і композиторів.

Ключові слова: вальс, лендлер, вольт, віденський вальс, вальс-бостон.

Ефанова Светлана Александровна, *преподаватель кафедры бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

К вопросу об эволюции вальса как разновидности бального танца: историко-искусствоведческий анализ

Цель исследования – проанализировать вальс как разновидность бального танца с позиции историко-искусствоведческой ретроспекции, а также реконструкцию культурно-исторических истоков вальса в связи с генезисом его технико-тактических и жанровых особенностей. **Методология** исследования базируется на методах анализа и синтеза, исторического и теоретической реконструкции, контент-анализа, автор руководствуется принципами объективности и историзма. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии культурно-исторических истоков и жанрово-видовой эволюции вальса как важной составляющей европейской программы бального танца. **Выводы**. В статье акцентируется внимание на народно-бытовых истоках вальса и плюрализме его проявлений в зависимости от эпохи и национальных факторов. Подчеркивается взаимно обусловливающее влияние музыки и танца в вальсе. На основании предложенного анализа доказано, что вальс, как и сам танец, представляет собой синтетический (состоит из элементов лендлера, фурианта, куявяка) и многокомпонентный (венский, вальс-бостон, вальс-менуэт, вальс-Гапон) вид хореографического искусства, который уже несколько столетий остается источником вдохновения для балетмейстеров и композиторов.

Ключевые слова: вальс, лендлер, вольт, венский вальс, вальс-бостон.

Efanova Svetlana, *teacher of ball choreography department of Kyiv National University of Culture and Arts*

On the question of waltz evolution as a variety of ballroom dance: historical art analysis

Purpose of the work is to study waltz as a variety of ballroom dance from the position of historical art retrospection and reconstruction of cultural – historical waltz origins in the connection with genesis of its technical-tactical and genre features. **Methodology** of the investigation is based on the methods of analysis and synthesis, historical and theoretical reconstruction and content analysis. The author is guided by the principles of objectivity and historicism. **Scientific novelty** lies in the revealing of cultural–historical origins and genre – type evolution of waltz as an important part of the European program of ballroom dance. **Conclusions**. The article concentrates on the national and popular origins of waltz and pluralism of its manifestations depending on epoch and national factors. It underlines the mutually specified influence of music and dance in waltz. On the basis of given analysis it is proved that waltz as a dance itself, is a synthetic (consists of elements of ländler, furiant, kuiaviak) and multi-component (Viennese Waltz, Waltz-Boston, Waltz-Minuet, Waltz-Gapon) type of choreography, which for centuries has been remaining a source of inspiration for choreographers and composers.

Keywords: waltz, landler, volt, Viennese Waltz, Waltz-Boston.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні важко уявити більш романтичний, граційний та витонченіший танець, який входить до європейської бальної програми, ніж вальс. За своєю популярністю, розповсюдженням і тривалістю існування він перевершує всі інші бальні танці. Внутрішньо притаманна елегантність і чарівність перетворює вальс на один із найкращих (якщо не єдиний) танців усіх часів і народів, який постає вагомим внеском у розвиток естетичної та пластичної культури людства. Важко сплутати його з іншими танцями, і не лише завдяки ритміко-музичній складовій, яка застосовується в балетах і операх, оперетах, драмі та кіно, а в першу чергу завдяки техніці виконання, яка перетворює вальс на дивовижно легкий та піднесений бальний танець, що є динамічним втіленням повної гармонії.

Вивчення вальсу як різновиду бального танцю включає в себе осмислення його ґенези та еволюції. До речі, саме останній аспект на сьогодні залишається малодослідженим і у методичному плані слабо адаптованим до навчального про-цесу серед українських теоретиків хореографічного мистецтва. Серед дослідників, які звертались до вивчення історичного досвіду становлення вальсу, варто згадати

© Єфанова С. О., 2017

М. Гавликовського, Б. Асаф'єва, М. Івановського, Л. Школьнікова, Б. Єфіменкову, М. Єрьоміну, Є. Єрьоміна-Соленікова, Т. Осадців, Т. Павлюк та ін.

Метою статті постає спроба розкрити культурно-історичні витоки та жанрово-видову еволюцію вальсу як важливої складової європейської програми бального танцю. Реалізується зазначена мета у наступних завданнях: по-перше, реконструкція культурно-історичних витоків вальсу, тобто аналіз того, за яких умов і під впливом котрих тенденцій виникав цей різновид танцю, і, по-друге, розгляд еволюції вальсу в його техніко-тактичній і жанровій специфіці, а саме, як видозмінювався танець за темпом, ритмом, фігурами тощо.

Виклад основного матеріалу. Варто почати з тези про те, що розгадка походження вальсу приховується у далекій давнині. При цьому, це питання є настільки спірним, що в процесі його вирішення зіштовхнулися списи німецьких і французьких вчених і критиків, які здається назавжди "розсварилися" з приводу національних витоків вальсу. Єдине на чому сходяться більших вчених, так це на думці, що цей різновид бального танцю в тридольному розмірі виник на народно-побутовому ґрунті.

А в іншому підходи дещо розходяться. Французькі вчені наголошують на його походженні від французького придворного танцю XVI ст. вольти, який веде свій початок від "танців з обертанням" в районі Альп, які, на кшталт мазурки, беруть початок від ланцюгових танців парного типу, які мали безліч назв. Французький філософ М. Монтень писав про танці, які він бачив у 1580 р. в Аугсбурзі, де танцюристи тримали один одного так близько, що їх обличчя зіштовхувалися. У той самий час К. Хаас писав наступне: "Тепер вони танцюють безбожні Weller або Spinner". Або ж назви "Dreher" і "Schleifer", які відображали обертаючі рухи. Що стосується вольти, то М. Єрьоміна відмічає наступне: "Танцюють вольту парами, з обертанням на місці, з різними поворотами. На початку в вольті домінували стрибки, під час яких партнер підтримував свою даму за талію, та енергійні підйоми ніг. Потім наголос робився на обертанні, і вольта почала називатись "вольт", що буквально перекладається як "швидкий по-ворот"" [9, 103].

Якщо французькі дослідники відмічають, що саме вольта, який пережив піднесення у XVI ст. і заборону Людовика XIII, продовжив тривалий час існувати в народі, згодом з'єднавшись з лендлером і фуріантом, почав поширюватися Німеччиною, Австрією та Чехію, знаходився біля витоків вальсу, то німецькі, і не лише, вчені та критики наголошують на правдоподібності тієї версії, відповідно до якої вальс походить безпосередньо від танців під назвою "Walzer" (парний танець, що був популярний серед селян Баварії та Тіроля), "Ländler" з Верхньої Австрії, також відомий як "Schleifer", що також був популярним у Чехії, Австрії та Баварії. Ці танці, які були популярними серед середнього класу центральної Європи, що були поширеними вже у XIV столітті, а утворилися, мабуть, ще раніше (один з них, названий "Hoppaldei", походить приблизно з XII ст.), настільки сильно відрізнялися від старих формалістичних французьких танців, що багато називали їх саме німецькими. У поєднанні з іншим демократичним танцем того часу – контрдансом, вони, особливо австрійський лендлер, який ще часто називають "селянським вальсом", поступово завойовували симпатії вищих кіл Європи, витісняючи менует.

Австрійські аристократичні кола не могли встояти перед тим, що згодом набожні французи наприкінці XVIII ст. називали "вальсовою заразою", тікаючи зі своїх балів, де домінував вже згаданий менует, щоб насолодитися вальсом з прислугою, і так, що не витримала сама австрійська імператриця, наказавши близько 1775 р. своїм придворним музикантам зіграти лендлер. Описуючи ситуа-цію, що склалась у Відні у 80-х рр. зазначеного століття, М. Келлі відмічав: "Люди танцювали до божевілля. Леді з Відня раділи власній грації та рухам вальсу, від яких вони ніколи не втомлювались. Мені здається, що вони вальсують з 10-ї вечора до 7-ї ранку як божевільні дзиґи, і від цього більш за все втомлюються очі та вуха – не кажучи вже про гірші наслідки" [11].

Подорожуючи з міста у місто, від однієї країни до іншої, як відмічала одна з тодішніх газет, "вальс поширюється подібно епідемії нежиті". І ця його подорож мала досить виразний амбівалентний ефект. З одного боку, танець розвивався, звільнявся від стрибків і ставав більш розміреним і грацій-ним. З'являються також спільні риси між ним і польським народним танцем куявяком (Kujawiak), плавним і ліричним за характером танцем з Куявії, між ним і традиційними чеськими "фу-ріантом" і "суседскою". Кожна країна з часом додавала до класичного вальсу власні елементи, збагачуючи його таким чином. "Можливо, – відмічає Б. Єфіменкова, – не лише ці народні танці вплинули на формування вальсу. У XIX ст. майже кожен народ привніс у цей танець свою частку. І, може бути, саме тому вальс так швидко поширився усією Європою – оскільки кожна країна знайшла у ньому близьке до свого національного духу, до того чи іншого народного танцю" [6, 29].

На балах-маскарадах і народних гуляннях поступово викарбовуються обриси віденського вальсу – музичний розмір ¾, а ще темп 60 тактів на хвилину. Кожен такт починається з ударного рахунку, а закінчується менш виділеним, що створює великі труднощі для початківців, а для досвідченого танцюриста такий ритм створює романтичні переливи. Манірності старовинних аристократичних танців вальс протиставив невимушеність і природність рухів, а його ритм був узагальненням в художньо-пластичній сфері нового емоційного стану почуттів. Свого часу це добре відчув Моцарт, який в опері "Донжуан" (1787), розмістив одночасно три танці, які виконують три оркестри: менует ¾, контрданс на 2/4 та вальс на ⅜. А Наполеон, з метою справити враження та свою наречену Марію-Луїзу, вважав за необхідне опанувати вальс, який станом на 1810 р. зміцнив свої позиції серед смаків європейського дворянства настільки, що навіть Віденський конгрес, який відбувся у 1815 р., був названий "вальсуючим" [5, 111].

З іншого боку, вальс так само поставав об'єктом офіційної та неофіційної критики. Вікові пересуди та релігійні традиції, які міцно укорінилися в свідомості багатьох представників аристократичної Європи, впливали на оцінку вальсу як джерела непристойності та вульгарності. До нього жоден із салонних танців не супроводжувався міцними обіймами партнерки за талію та прямим поглядом їй в очі. Якщо в менуеті партнери танцюють на дистанції, то у вальсі вони вперше пе-ретворюються на єдину танцюючу пару, об'єднану одним складним рухом. "Як земна куля обертається навколо своєї вісі та водночас рухається по орбіті сонця, так і пара, що вальсує, обертається "навколо себе" і стрімко несеться "орбітою танцювального залу"" [9, 105].

Через що, наприклад, в консервативній Англії, попри шалену опозицію релігійних лідерів, вальс хоч і був включений до програми лондонського балу 1816 р. на честь принца-регента, однак кілька днів після нищівно покритикований у одній з передових статей "The Times", яка називає вальс "сороміцьким спек-таклем, в якому демонструють себе розбещені та аморальні жінки". На балах, які проводилися у палацах німецьких кайзерів, вальс теж був заборонений майже впродовж усього XIX ст., аж поки Вільгельм II не зняв цю заборону у 1888 р. У царській Росії за Павла I вальс піддавався гонінню, а за Олександра I мав репутацію фривольного танцю. У "Книзі ввічливості для джентльмена та леді" (1833), яка була видана у Бостоні, висловлювалася рекомендація якомога рідше незаміжні дівчатам танцювати цей танець, оскільки він псує репутацію. Якщо ж повернутися до Англії, то, за однією із версій, тут існувала традиція, як в Лондоні, так і в провінції, регулярних балів, на яких жінці дозволялося танцювати лише з одним і тим самим постійним партнером (і це не обов'язково міг бути чоловік або коханець) [5, 113].

Незважаючи на це, в цілому можна погодитися з багатьма дослідниками у тому, що XIX століття пройшло під символом вальсу: його танцювали в селах та містах центральної Європи, він вплинув на чималу кількість жанрів (оперу, балет, симфонію, сюїту), залишивши чималий слід в історії європейської музики XIX та XX ст. Чуйна мелодика та емоційно-гнучкий ритм вальсу, на думку Б. Асаф'єва, проникав до цих жанрів, зачаровуючи глядачів і слухачів епохи романтизму. Ще у 1786 р. в опері В. Мартіна-а-Солера "Рідкісна річ" мелодія жіночого квартету, яка була витримана у швидкому вальсоподібному русі, стала дуже популярною. Не можна оминути увагою і Ф. Шуберта, який у мініатюрних вальсах і лендлерах, веселих, запальних і водночас глибоколіричних, майстерно поетизував побутовий народний танець. Це мало місце на так званих "шубертіадах", зустрічах у колі друзів, під час яких композитор сидів за роялем і імпровізував для танцюючих все нові та нові вальси. Деякі з них з'явилися під час літніх подорожей Верхньою Австрією, інші були спеціально складені для карнавального балу, для заміської прогулянки тощо [7].

Вирішальним кроком на шляху закріплення характеру музики вальсу була концертна п'єса німецького композитора К. фон Вебера, яка написана у 1819 р. для фортепіано та перекладена згодом для оркестру Г. Берліозом. Починалася вона з діалогу, коли кавалер запрошував, а дама кокетливо йому відповідала, що було досить виразно завдяки використанню декламаційних мовних інтонацій в різних регістрах. Далі починався красивий вальс, що закінчувався ніжним зізнанням.

У 30-х рр. XIX ст. у Відні починає з'являтися на слуху прізвище скрипаля, диригента та композитора І. Ланнера, завдяки творчості якого вальс постає світо-вим явищем. Він виступав організатором струнного квартету, який перетворився згодом на великий оркестр, з якого, до речі, починав і Й. Штраус-батько. Після своєї смерті у 1843 р. він залишив близько 200 вальсів, серед яких найбільш популярними є "Пештські вальси", "Романтики", "Шенбрунські вальси" та ін. А ось за його життя дружні стосунки з Й. Штраусом-батьком тривали не довго: як приклад, майже весь культурний Відень цих років поділився на "ланнеріанців" та "штраусіанців". І для цього були об'єктивні підстави, адже останній зростав як композитор і виконавець. Р. Вагнер називав його "демоном віденського музичного духу", а лондонські критики, після його тріумфальної ходи Європою, буквально засипали епітетами "Моцарт вальсів", "Бетховен котильйонів", "Рос-сіні попурі" тощо.

Якщо Й. Штраус-батько вважається основоположником віденського вальсу в музиці, то Й. Штрауса-сина поправу називають саме "королем вальсу". Один за одним він створював свої чудові вальси, які підкуповували поетичністю, тонкістю та благородством художнього смаку, яскравою мелодійною і ритмічною вигадливістю, блискучою інструментальною майстерністю, а, головне, ясним і життєрадісним світовідчуттям. Кращі з них немов народжені диханням веселих вулиць віденських передмість того часу, навіяні поезією віденського парку. Недарма одному зі своїх улюблених вальсів він дав назву "Казки віденського лісу". Мелодія іншого вальсу "Голубий Дунай", що приніс Й. Штраусу-сину світову славу, стала настільки популярною, що вважалася австрійською народною мелодією. Він написав 479 творів, серед яких 447 вальсів і 16 оперет. "Його музика, – підмічає Н. Аужанова, – вже більше 100 років лунає і на танцювальних майданчиках і на концертах легкого жанру, і в театральних оперетах, і на серйозних симфонічних концертах… Він був "творцем танців", але, скільки душі, поетичності, благородства, тонкощі і смаку вклав він в музику цих танців! Його мелодії вільно ллються з душі, в них, як говорив сам композитор, йому хотілося, і радіти, і все виплакати, в них прослухується і шелест лісу, і спів птахів, і плескіт хвиль. Саме тому вальси Й. Штрауса і вся його музика не втратили своєї краси до теперішнього часу" [1].

У 1820-1830-х рр. формуються ознаки раннього або "наполеонівського" вальсу, особливість техніки виконання якого мітко підмічає Максін: три кроки вперед (перше напівпа), крок вперед, приставити, обернутися (друге напівпа); один обходить, а другий пропускає; відсутні кроки назад; руки парт-

нерки знаходилися на плечах кавалера, а обидві руки останнього – на талії дами [8, с. 15-17]. При цьому, вальс складався не лише з обертів, але й з різних фігур, таких як променад і повороти, що схожі на закриті та відкриті повороти мазурки, а деякі танцівники знаходилися в позиціях, в яких і сьогодні знаходяться ті, хто танцює лендлер.

У цей період у Франції був написаний вірш "Заповіді вальсу" як своєрідна гумористична інструкція кавалеру, про яку згадує О. Вайнштейн у своїй роботі "Денді": "Виверни гарненько ногу назовні, тримай високо та граціозно голову. Правою рукою обіймай свою даму та підтримуй її. Твої ноги повинні плавно ковзати у веселому та радісному вальсі, проте аж ніяк не бігай і не стрибай, як божевільний. Вальсуючи, ти повинен дотримуватися трьох ритмічних тактів. З лівої ноги ти повинен починати, а потім повільно і плавно рухати праву. Нехай твоя дама буде рабою такту і ні на мить не вибивається із нього. Коли ж вальс закінчиться, не забудь подякувати їй за танець" [2, 205].

Слід згадати про відмінність між "вальсом у два па" (Valse à Deux Temps) та "вальсом у три па" (Valse à Trois Temps). Особливістю останнього, який ще позначають поняттям "віденського вальсу" є кружляння пари, що виконується за допомогою шести кроків, про що вже йшла мова вище. Кавалер розташовуваний спиною до центру залу, а дама спиною до стіни. Динаміка кружляння: кожен партнер почергово то обходить партнерку, то пропускає її. Коли ж йдеться про вальс у два па, який у Відні був відомий як "Langaus", то його виникнення було обумовлене двома причинами. По-перше, швидке кружляння в темпі на ¾ було не доступно всім, хто бажали танцювати Вальс. По-друге, неймовірна популярність польки у 1840-х рр. внесла корективи в основні кроки багатьох інших танців. Вальс теж виконувався у цій манері – перед поворотним кроком пари виконували протяжне бічне шасе. Це не настільки виснажливо, ніж безперервне вальсове кружляння.

Ось як описує специфіку "вальсу в два па" паризький танцмейстер Г. Целларіус: "Звертаюсь до тих, хто вальсує: виконуючи однакове коло навколо залу при рівному русі чи відчувають вони задоволення, в якому перебувають тоді, коли кидаються з тієї захоплюючою жвавістю, яку може дати тільки один вальс в два па, сповільнюючи або прискорюючи хід по своїй волі, проводячи даму на всі боки, то примушуючи її віддалятися назад, то віддаляючись самі, літаючи з однієї кімнати в іншу, йдучи праворуч, ліворуч, міняючи прийоми майже на кожному па, і доходячи до такої міри кружляння, яке я наважуюсь назвати сп'янінням, не побоюючись викриття у брехні від справжніх любителів вальсу?" [10, 28].

У другій половині XIX ст., на підставі європейського "вальсу в два па", під впливом творчості композиторів, які почали писати музику, що була набагато повільнішою, у Північній Америці виникає новий вид танцю. "Своїм походженням, – відмічає М. Гавликовський, – цей танець зобов'язаний, зі всією ймовірністю, англійцям, бо зі своєю появою він називався бостон-вальс" [4, 65]. Музичний розмір ¾. Темп помірно повільний, приблизно 40 тактів на хвилину. Виповнюється в парі, широко та лірично, з просуванням по колу. Характерні паралельна позиція стоп, протяжні кроки та глибокі зниження.

Історія зазначеного танцю починається з 1834 року, коли американський танцмейстер Л. Папатіно вперше представив бостонської публіці неквапливий тип танцю під сповільнену музику Віденського вальсу, під яку тривалий час бостонці виконували фігури звичайного швидкого вальсу. Згодом композитори склали музику, що більш відповідає повільному ритму вальсу з чіткими акцентами на першій долі такту і так, що співучі мелодії навівали ліричний сентиментальний настрій. А звідси й нові рухи: замість кружляння – повороти, замість вальсової доріжки – протяжні кроки, замість фігурних пасажів – пози. Рухи – прямі, з поворотом, з затримкою, з хвилею. У танці ніби оживала плавна механічна міць океанських лайнерів і залізничних експресів, а його характер підкреслювався сильними підйомами та спусками. В цілому, вальс-бостон вдало поєднував у собі аристократизм американського Півдня та динамізм американської Півночі [3].

Різновиди цього виду вальсу почали проникати до Європи з 1860-х рр., проте спочатку європейці вельми холодно ставилися до нього, але намагалися пристосуватися до нових тенденцій. У Парижі танцювали французький бостон, швидший за темпом, аніж справжній американський. У 1866 р. в Громадській Академії Танцю створили бостоноподобний танець "Вальс Л'Америкен", який, як і попередній, не мав особливої популярності. Французькі танцівники переконані, що природна легкість і живість їх національного характеру краще відображається за допомогою вальсу Мюзет і Яве.

В Англії сформувалося особливе відношення до цього виду танцю. У 1874-му р. виникає впливовий "Бостонський клуб" і починає з'являтися новий стиль, англійський, названий надалі повільним вальсом. Все почалося з Imitative Boston, а потім почався справжній ажіотаж, коли кожен поважний танцівник прагнув створити власний варіант танцю. Так з'являлися різні варіації Бостону (Spanish Boston, Cradle Boston, Herring Bone Boston, чи, наприклад назви, що навіяні варіантами однойменної карткової гри – Double Boston, Triple Boston і Royal Boston). У 1910-х рр. на підставі цих варіантів виникає загальновизнаний варіант танцю Вальс-Бостон.

На жаль, після Першої світової війни вальс зазнає суттєвих змін. Танець 1919 р. виникає як самостійний, проте всі принципи руху і особливо фігури використані з повільного фокстроту. У 1921 р. було вирішено, що основний рух – крок, крок, приставка. А коли у 1922 р. В. Сильвестр виграв першість, з тих пір англійська програма вальсу складалася всього лише з правого повороту, лівого повороту та зміни напряму. Впродовж 1926-1927-х рр. вальс був вдосконалений у напрямку зміни основного руху на крок, крок убік і приставку. В результаті цього з'явилося більше можливостей для розвитку фігур, які були стандартизовані Імперським Товариством Вчителів Танцю (ISTD). Так і виникли танці

XX ст. – американський та англійський варіанти повільного вальсу як свінгового, рухово-просторового танцю, який танцюється по лініях під кутом.

Висновки. У 2014 р. у Відні відбулося святкування до 200 річчя від дня заснування вальсу. Понад 600 заходів пройшло по всій Австрії на честь цього прекрасного танцю. Звісно ж, австрійці в першу чергу вшановували свої традиції вальсування, проте, на нашу думку, організація цього свята імпліцитно містила у собі пошану та великий уклін вальсу з великої літери як феномену танцювального та музичного мистецтва, давньому та величному феномену естетичної культури людства.

Виникнувши на еклектичному народно-побутовому танцювальному ґрунті, вальс пройшов досить довгий і складний шлях "крізь терни до зірок", на якому зустрічались падіння і злети, осуд, критика і визнання. Здавалося б сама людська природа з її романтичними поривами та жагою до безмежної свободи побачила у вальсі канал вивільнення тілесної енергії та естетичного смаку, а також спосіб розкріпачення тих умовностей, які ще раніше були основою суспільного життя. Кожна з націй, які розвивали й збагатили вальс як вид хореографічного мистецтва (німці, австрійці, французи, англійці, американці тощо), хоч і мають свої традиції осмислення й представлення цього танцю (чи то віденський вальс, чи то вальс-бостон, чи то вальс Мюзет і Яве), проте саме дискусії і боротьба між ними лежить в основі становлення теорії та техніки виконання вальсу. Адже змінювались не стільки назви і терміни, стільки техніка виконання та фігури, які знаходилися за ними: якщо спочатку від вальсу очікували імпровізації, то потім звелося все до кружляння, а згодом до відкритості й змішення з іншими видами танцю (вальс-мазурка, вальс-менует, вальс-гапон), відбувся перехід від швидкого до повільного темпу, на початку XX ст. особливого значення набули фігурні вальси, пройшла зміна у розташуванні партнерів тощо. Все це лише збагатило вальс, перетворивши його на невичерпне джерело натхнення для хореографів і композиторів, а також на цікавий об’єкт історико-мистецтвознавчого дослідження.

Література

1. Аужанова Н. Из истории развития вальса / Н. Аужанова. – Режим доступа: http://oldconf.neasmo.org.ua/node/2242.
2. Вайнштейн О. Денди: Мода. Литература. Стиль жизни / О. Вайнштейн. – М.: Нов. лит. обозрение, 2004. – 640 с.
3. Вальс-Бостон (Бостон, Бостонский вальс) // Танцевальный словарь. Танцы балов и дискотек. – Режим доступа: http://dance123.ru/vals-boston-boston-bostonskij-vals.
4. Гавликовский Н. Л. Руководство для изучения танцев. 4-е изд., испр. / Н. Л. Гавликовский. – СПб.: Планета Музыки, 2010. – 256 с.
5. Еремина-Соленикова Е.В. Старинные бальные танцы. Новое время / Е.В. Еремина-Соленикова. – СПб.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, Лань, 2010. – 256 с.
6. Ефименкова Б. Танцевальные жанры в творчестве замечательных композиторов прошлого и наших дней / Б. Ефименкова. – М.: Госуд. муз. изд-во, 1962. – 54 с.
7. Кундера М. Вальс на прощание / М. Кундера. – Прага: Изд-во "Азбука-классика", 2002. – 288 с.
8. Максин А. Изучение бальных танцев: рисунками и нотами для фортепьяно / А. Максин. – М.: в типографии Николая Степанова, 1839. – 45 с.
9. Роман с танцем [сост. М.Ю. Ерёмина]. – СПб.: ООО ТФ "Созвездие", 1998. – 252 с.
10. Целлариус Г. Руководство к изучению новейших бальных танцев / Г. Целлариус. – СПб.: Издание книгопродавца Василия Полякова, 1848. – 118 с.
11. Garden Aylwen & John. Танцы XVIII века; [пер. Н. Бобковой]. – Режим доступа: http://www.earthlydelights.com.au/history4.htm.

References

1. Auzhanova, N. From history of development of a waltz. Retrieved from http://oldconf.neasmo.org.ua/node/2242 [in Russian].
2. Weinstein, O. (2004). Dandy: Fashion. Literature. Lifestyle. Moscow: Nov. litas. review, 640 [in Russian].
3. Valls Boston (Boston, Boston waltz). Dancing dictionary. Dances of balls and discos. Retrieved from http://dance123.ru/vals-boston-boston-bostonskij-vals [in Russian].
4. Gavlikovsky, N. (2010). The management for studying of dances. 4 prod. SPb.: Planet of Music, 256 [in Russian].
5. Eremina-Solenikov, E. (2010). Ancient ballroom dances. Modern times. SPb. : PLANET of MUSIC, Lan, 256 [in Russian].
6. Efimenkova, B. (1962). Dancing genres in works of remarkable composers of the past and our days. Moscow: Gos. mus. publishing house, 54 [in Russian].
7. Kundera, M. (2002). Waltz at parting. Prague: Azbuka-klassika publishing house, 288 [in Russian].
8. Maxine, A. (1839). Studying of ballroom dances: drawings and notes for a piano. Moscow : in Nikolay Stepanov's printing house, 45 [in Russian].
9. The novel with dance (1998) [ed. M. Eryomina]. SPb.: LLC TF Sozvezdiye, 252 [in Russian].
10. Tsellarius, G. (1848). The management to studying of the latest ballroom dance. SPb.: Edition of the bookseller Vasily Polyakov, 118 [in Russian].
11. Garden Aylwen & John. Dances of the 18th century; [trans. N. Bobkova]. Retrieved from http://www.earthlydelights.com.au/history4.htm [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.03.2017 р.

УДК 792.8

Кеба Мирослав Євгенович
заслужений працівник культури України,
старший викладач Київського національного університету культури і мистецтв
keba.kiev@ukr.net

КОНКУРСНИЙ ВІДЕНСЬКИЙ ВАЛЬС: СТАНДАРТИЗАЦІЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ТЕХНІКИ ВИКОНАННЯ

Мета роботи – проаналізувати специфіку становлення Віденського вальсу як конкурсного спортивного танцю, що пов'язано з процесами стандартизації. **Методологія** дослідження ґрунтується на методах історичної та теоретичної реконструкції, описово-аналітичного дослідження. **Наукова новизна** полягає у розкритті специфіки стандартизації та становлення техніки виконання конкурсного Віденського вальсу. **Висновки**. На підставі методичних вимог і матеріалів "Міжнародної асоціації вчителів танцю" (IDTA), "Імперського товариства вчителів танцю" (ISTD) та "Всесвітньої федерації танцювального спорту" (WDSF) розглянуто базові фігури та фігури підвищеного рівня складності у Віденському вальсі. Доведено, що теоретичний розгляд даних фігур є важливою умовою розуміння деталізації технологічних компонентів танцю та збалансованої координації під час їх використання, що, у свою чергу, є умовою професійного виконання.

Ключові слова: бальна хореографія, конкурсний танець, Віденський вальс, техніка виконання, базові фігури та фігури підвищеного рівня складності.

Кеба Мирослав Евгеньевич, *заслуженный работник культуры Украины, старший преподаватель кафедры бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Конкурсный Венский вальс: стандартизация и особенности становления техники исполнения

Цель работы – проанализировать специфику становления Венского вальса как конкурсного спортивного танца, что связано с процессами стандартизации. **Методология** исследования основана на методах исторической и теоретической реконструкции, описательно-аналитического исследования. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии специфики стандартизации и становления техники выполнения конкурсного Венского вальса. **Выводы**. На основании методических требований и материалов "Международной ассоциации учителей танца" (IDTA), "Имперского общества учителей танца" (ISTD) и "Всемирной федерации танцевального спорта" (WDSF) рассмотрены базовые фигуры и фигуры повышенного уровня сложности в Венском вальсе. Доказано, что теоретическое рассмотрение данных фигур является важным условием понимания детализации технологических компонентов танца и сбалансированной координации при их использовании, что, в свою очередь, есть условием профессионального исполнения.

Ключевые слова: бальная хореография, конкурсный танец, Венский вальс, техника исполнения, базовые фигуры и фигуры повышенного уровня сложности.

Keba Miroslav, *senior teacher of ball choreography department of Kiev National University of Culture and Arts, Honoured worker of culture of Ukraine*

Competitional Viennese Waltz: standardization and peculiarities of performance technique formation

The purpose of the work is to analyze the specific of Viennese Waltz formation as a competitional sport dance, which is connected with the processes of standardization. **Methodology** of the research is based on the methods of historical and theoretical reconstruction and descriptive and analytical investigation. **Scientific novelty** lies in the disclosure of specific standardization and technique performance formation of Viennese Waltz. **Conclusions**. On the basis of methodological requirements and materials of "International dance teachers association" (IDTA), "Imperial society of dance teachers" (ISTD) and "World dance sport federation" (WDSF) the basic figures and figures of higher level in Viennese Waltz were considered. It was proved that theoretical consideration of these figures is an important condition of understanding specification of the technical components of the dance and balanced coordination during the performance, which in its turn, is a condition of a professional performance.

Keywords: ballroom choreography, competitional dance, Viennese Waltz, technique of performance, basic figures, figures of higher level.

Актуальність теми дослідження. Навчаючись на хореографічному факультеті в системі університетської освіти, студенти отримують знання в єдино-організованій системі, що покликана дати базову та спеціалізовану освіту, а також естетичне виховання засобами хореографії. Вагома роль в цьому процесі належить і тим дисциплінам, які пов'язані з опануванням мистецтва бальної хореографії, до складу якого відносять віденський вальс, що справедливо вважається королем всіх танців та, разом з повільним (англійським) вальсом, входить до європейської програми бальних танців.

Сьогодні бальний танець набуває не лише все більшої популярності, але й постає тим напрямом, що динамічно розвивається. У зв'язку з цим особливо актуальним нині є вивчення передумов становлення бального танцю, основних особливостей та перспектив подальшого розвитку цього виду спорту і хореографічного мистецтва. Тим більше, коли йдеться про вищу хореографічну освіту, де на перший план з-поміж інших напрямів бального танцю, виступає конкурсний або спортивний танець. Саме останній, що особливо помітно на прикладі навчального процесу, допомагає індивідуальності вдосконалюватися, покращувати особистісні якості студентів через спілкування з суперниками або ж співкурсниками. Разом з тим, це мистецтво, яке потребує творчого погляду на світ, розвиненої уяви, що сприяє формуванню нового і неординарного підходу до, здавалося б, звичних речей. Бальна хоре-

© Кеба М. Є., 2017

ографія удосконалюються з кожним роком, з'являються нові напрямки діяльності та види змагань (коли йдеться про конкурсний напрям), системи викладання, що вимагають більш детального аналізу та фундаментального методологічного обґрунтування [3, 119].

Мета і завдання статті. Зазначене стосується і конкурсного сучасного віденського вальсу. Через що, метою статті є аналіз специфіки становлення останнього, шляхом розкриття основних завдань, до яких ми відносимо, по-перше, аналіз стандартизації та легітимації Віденського вальсу як конкурсного танцю, а, по-друге, розгляд техніки виконання на прикладі базових фігур та фігур підвищеного рівня складності.

Виклад основної частини. Віденський вальс – один з найбільш красивих бальних танців. Починаючи з моменту створення (від 1775 року) і по сьогоднішній день, він залишається популярним побутовим, сценічним та конкурсним танцем у Європі та більшості країн світу.

На рахунок історії конкурсних бальних танців, то вона починається з 1907 р. Сама ідея проведення танцювальних змагань майже співпала у часі з відродженням Олімпійських ігор і популяризацією спорту, та була реалізована успішно К. де Реналем, який вперше у вищезазначеному році організував крупний турнір з танго. Згодом були відібрані 10 танців, що увійшли до конкурсної програми: спочатку це повільний вальс, танго, повільний фокстрот, квікстеп, віденський вальс (європейська програма), потім у 40-х рр. стали танцювати і ча-ча-ча, самбу, румбу, пасодобль, джайв (латиноамериканська програма) [2].

Конкурси бальних танців проводились в різних країнах і за різними програмами з довільним набором фігур. Тому виникла необхідність введення загальних правил, тобто стандартизації танців. Під стандартизацією розумілось визначення переліку дозволених до виконання танців, їх лексичне наповнення та його побудова. Паралельно з проведенням цих конкурсів відбувалось дослідження, формування, перегляд та доповнення лексичного матеріалу і понятійного апарату та кожного з бальних танців. За час становлення та розвитку бального танцю, викладачами та теоретиками танцю розроблялись й видавались навчальні посібники, в яких приводився опис і систематизація теоретичних знань.

Саме в Англії з'явилися перші асоціації вчителів бального танцю, які заклали основу для розвитку цього жанру хореографії, розробили основні ідеї та стандартизували техніку виконання фігур. Під стандартизацією розумілось визначення переліку дозволених до виконання танців, їх лексичне наповнення та його побудова. Це "Британська асоціація вчителів бального танцю" (1892), "Альянс Сполученого королівства" (1903) та "Імперське товариство" (1904) [1].

У 1924 р. англійське "Імперське товариство вчителів танців" (ISTD – Imperial Society of Teacher of Dance) вирішило стандартизувати танці, відомі на той час. Цією проблемою займався комітет з бальних танців ISTD. До його складу ввійшли найкращі виконавці бальних танців Ж. Бредлей (Bradley), І. Таймгейт-Сміт (Tymegate-Smits), М. Сімонс (Simmons), Л. Хаймфрейс (Humphreys) та тогочасний чемпіон світу Віктор Сільвестр (Sylvester). Результатом роботи комітету стала стандартизація всіх відомих на той час танців за винятком Віденського вальсу. На той час Віденський вальс не був популярним в Англії, де справжнім вальсом вважали тільки Повільний вальс (Slow waltz), лексика якого складалась з кількох фігур – натуральний (правий) поворот, зворотній (лівий) поворот та зміна напрямку. Це були спокійні, повільні фігури, й весь танець, як і танго був спокійним і фешенебельним. Та на розвиток Віденського вальсу це ніяк не вплинуло: він був фаворитом бальних залів Європи і консервативні британці не змогли змінити ситуацію. І лише згодом Віденський вальс таки включили до переліку європейської програми "ballroom" конкурсних бальних танців. Це приклад того, як танець визначає умови, а не люди. Нині Віденський вальс є складовою частиною всіх змагань з європейських бальних танців окрім тих, що проводяться в Англії.

Чималу роль у процесах стандартизації сьогодні відіграють 4 офіційні об'єднання спортивних бальних танців: "Міжнародна федерація танцювального спорту" (IDSF), "Міжнародний Професійний Рада з Танцювального Спорту" (IPDSC), "Міжнародний танцювальний союз" (IDU) і "Всесвітня Рада з танців" (WDC). Зокрема, на початку XXI ст. IDSF має у своєму складі 82 Національних Члена Федерацій на 4 континентах, 56 з них визнані Національними Олімпійськими комітетами. IDSF представлено більш ніж 4 мільйонами членів організації [3, с. 116].

Стосовно техніки виконання Віденського вальсу, то вона описана у виданнях ISTD, зокрема у роботах А. Мура, Л. Буссолетті, Г. Сміт-Хемпшира та ін. Першими основоположними виданнями з техніки виконання європейських бальних танців були підручники, видані "The IDTA Ballroom Technical Faculty" Міжнародної асоціації вчителів танцю (IDTA) та "Ballroom Faculty of the ISTD" Імперського товариства вчителів танцю (ISTD). Підручники ISTD багаторазово перевидавались з деякими змінами та уточненнями. Перелік фігур Віденського вальсу у них вміщував такі елементи: натуральний поворот, зворотній поворот, зміни вперед та назад з правої та лівої ніг, натуральний та зворотний флекерли, контра-чек. Всього, і на цьому варто наголосити, дев'ять фігур до виконання.

Невеликі зміни на рахунок техніки виконання фігур Віденського вальсу були описані Г. Сміт-Хемпширом у своїй роботі "Віденський вальс" [5] та підручнику, рекомендованому "Британською радою танцю" (British Dance Council) у 2001 р. Фахівці ISTD погодились з цими змінами та внесли їх у свої наступні видання.

Прийняті зміни в техніці виконання відзначалися локальним характером. Вони стосувались напрямку початку руху партнером у зворотному повороті: перший крок починається обличчям діагонально до стіни (замість – обличчям по лінії танцю), виконання третього кроку закінчується спиною діагонально до

стіни (замість – спиною по лінії танцю), виконання шостого кроку закінчується обличчям діагонально до стіни (замість – обличчям по лінії танцю). У зв'язку з цим партнер не виконує свівл в стопі між 5 і 6 кроками, а партнерка між 2 і 3. Відповідно корегуються зміни вперед та назад з правої та лівої ніг. Між тим, ці зміни були швидше уточнюючими, натомість, лексичний матеріал не змінився. Можливість побудови різноманітних варіацій не збільшилась. Власне, саме через відсутність можливості побудови широкого спектру варіацій Віденський вальс і станом на сьогодні не включено до програми змагань, котрі проводяться в Англії.

"Віденський вальс, – зазначає А. Мур, – багато років був обов'язковим танцем для виконання на чемпіонатах світу та континентальних чемпіонатах, але так і не був включений до програми чемпіонатів Британії. Тепер, після того як Офіційна рада з бальних танців визнала джайв в якості обов'язкового танцю програми всіх ведучих чемпіонатів, ми зіштовхуємось з незвичною ситуацією, коли в латинському розділі п'ять обов'язкових танців, а у стандартному розділі – тільки чотири. Більшість наших кращих пар інтерпретують віденський вальс просто як повільний вальс, що виконується швидко" [4].

Від моменту внесення останніх змін в техніку виконання Віденського вальсу пройшло понад десять років. Паралельно з англійськими освітніми факультетами видатні італійські тренери та теоретики танцю досліджували, стандартизували та збагачували конкурсний бальний танець вже з урахуванням напрацювань олімпійських видів спорту. Італійська академія танцю (Team Diablo Academy) у 2012-2013-х рр. представила танцювальній спільноті нові навчальні підручники з техніки виконання, які розроблені з урахуванням вимог Міжнародного олімпійського комітету [6-10]. Одним із об'єктів дослідження був Віденський вальс.

Що стосується методичних характеристик, які розкривають специфіку техніки виконання Віденського вальсу у новітніх виданнях, то варто відмітити, що лексичний матеріал у них розбитий на два розділи – фігури, рекомендовані до використання у базовій програмі (Basic syllabus) та у варіаціях відкритих класів майстерності (Open choreography).

До фігур базової програми належать:

- натуральний поворот;
- зворотний поворот;
- зміна з правої ноги (ПН) вперед (від натурального до зворотного)
- зміна з лівої ноги (ЛН) вперед (від зворотного до натурального)
- зміна з ЛН назад (від натурального до зворотного)
- зміна з ПН назад (від зворотного до натурального).

Фігури, які рекомендовані до використання у варіаціях відкритих класів майстерності, розподілені на три рівні за складністю виконання (Таблиця 1).

Таблиця 1

Перший рівень	Другий рівень	Третій рівень
ü продовжений спін; ü зворотні півоти; ü зміна-хезитейшн; ü чековий натуральний поворот; ü натуральний чек назад; ü чековий зворотний поворот; ü зворотний чек назад; ü дрег-хезитейшн; ü натуральний спін-поворот; ü контра-чек	ü перекручений спін-поворот; ü троувевей-оверсвей; ü закритий телемарк; ü ховер-зворотний поворот; ü біжуче перо; ü лівий віск; ü біжуче плетиво; ü натуральний спін-поворот зворотний півот	ü натуральний флекерл; ü зворотний флекерл; ü чек зі зворотного у натуральний флекерл; ü подвійний зворотний спін – оверспін; ü зворотний імпетус у правий лаундж; ü рудольф-фоллевей; ü ронд у твіст-поворот; ü свівл у променадний півот; ü свівл у променадну ланку

Всього лексичний матеріал складається з 34 фігур, тоді як у попередніх виданнях – 9 фігур. Розширення лексичного матеріалу створює сприятливі умови для хореографів під час побудови навчальних та авторських конкурсних варіацій.

Розглянемо можливість побудови варіацій для різних рівнів виконавської майстерності. Варіації, рекомендовані для базового рівня:

Варіація 1: натуральний поворот – 16 тактів.

Варіація 2: натуральний поворот – 8 тактів, зміна з ПН вперед (від натурального до зворотного) – 1 такт, зворотний поворот – 6 тактів, зміна з ЛН вперед (від зворотного до натурального) – 1 такт.

Варіація 3: натуральний поворот – 7 тактів, зміна з ЛН назад (від натурального до зворотного) – 1 такт, зворотний поворот (з кроку 4) – 6 тактів, зміна з ПН назад (від зворотного до натурального) – 1 такт, натуральний поворот (кроки 4-6) – 1 такт.

Варіація 4: натуральний поворот – 15 тактів, зміна з ЛН назад (від натурального до зворотного) – 1 такт, зворотний поворот (з кроку 4) – 14 тактів, зміна з ПН назад (від зворотного до натурального) – 1 такт, натуральний поворот (кроки 4-6) – 1 такт.

Варіація 5: натуральний поворот – 16 тактів, зміна з ПН вперед (від натурального до зворотного) – 1 такт, зворотний поворот – 14 тактів, зміна з ПН вперед (від натурального до зворотного) – 1 такт.

Варіація 6: натуральний поворот – 6 тактів, зміна з ЛН назад (від натурального до зворотного) – 1 такт, зміна з ПН назад (від зворотного до натурального) – 1 такт, натуральний поворот – 8 тактів.

Набувши досвіду виконання навчальних поєднань всіх десяти фігур першого рівня, можна будувати конкурсні варіації з урахуванням тривалості музичного супроводу в ході проведення змагань (1,5-2 хвилини). Ця тривалість залежить від рівня змагань та кількості танцювальних дуетів.

Наведемо приклади навчальних поєднань для виконавців першого рівня відкритих класів майстерності, серед яких:

- натуральний поворот – 6 тактів, продовжений спін – 2 такти;
- зворотний поворот – 6 тактів, зворотні півоти – 2 такти;
- натуральний поворот – 6 тактів, зміна-хезитейшн – 2 такти;
- зворотний поворот – 6 тактів, зворотні півоти – 1 такт, зміна вперед з ЛН (від зворотного до натурального) – 1 такт;
- натуральний поворот – 6 тактів, чековий натуральний поворот – 2 такти, зворотний поворот – 6 тактів, зворотні півоти – 1 такт, зміна вперед з ЛН (від зворотного до натурального) – 1 такт;
- натуральний поворот – 6 тактів, натуральний чек назад – 2 такти, зворотний поворот – 6 тактів, зворотні півоти – 1 такт, зміна вперед з ЛН (від зворотного до натурального);
- зворотний поворот – 6 тактів, чековий зворотний поворот – 2 такти, натуральний поворот – 6 тактів, чековий натуральний поворот – 2 такти;
- зворотний поворот – 6 тактів, зворотний чек назад – 2 такти, натуральний поворот – 6 тактів, натуральний чек назад – 2 такти;
- зворотний поворот – 6 тактів, дрег-хезитейшн – 1 такт, 4-6 натурального повороту, натуральний поворот – 6 тактів, зміна-хезитейшн – 2 такти;
- натуральний спін-поворот – 2 такти, зворотний поворот (з 4 кроку) – 5 тактів, зміна з ЛН вперед (від зворотного до натурального) – 1 такт;
- натуральний поворот – 2 такт, натуральний спін-поворот – 2 такти, зворотний поворот (з 4 кроку) – 3 такти, контра-чек – 1 такт;
- натуральний поворот – 6 тактів, перекручений спін-поворот – 2 такти;
- зворотний поворот – 6 тактів, троувевей-оверсвей – 2 такти, натуральний поворот – 2 такти, продовжений спін – 2 такти, перекручений спін – 2 такти, зміна-хезитейшн – 2 такти;
- натуральний спін-поворот – 2 такти, зворотний поворот (з 4 кроку) – 1 такт, зворотний півот – 1 такт, троувевей-оверсвей – 2 такти, натуральний поворот – 2 такти;
- натуральний поворот – 6 тактів, чековий натуральний поворот – 2 такти, зворотний поворот – 6 тактів, троувевей-оверсвей – 2 такти;
- натуральний поворот – 6 тактів, натуральний чек назад – 2 такти, зворотний поворот – 6 тактів, троувевей-оверсвей – 2 такти;
- зворотний поворот – 6 тактів, закритий телемарк – 2 такти, натуральний поворот – 4 такти, перекручений натуральний спін-поворот – 2 такти, натуральний чек назад – 2 такти;
- зворотний поворот – 6 тактів, закритий телемарк – 2 такти, натуральний поворот – 4 такти, натуральний спін-поворот – 2 такти, зворотний поворот (з 4 кроку) – 1 такт, зворотний півот – 1 такт;
- натуральний поворот – 2 такти, чековий натуральний поворот – 2 такти, ховер-зворотний поворот – 2 такти, продовжені спіни – 2 такти; натуральний поворот – 2 такти, чековий натуральний поворот – 2 такти, ховер-зворотний поворот – 2 такти, біжуче перо – 2 такти;
- зворотний поворот – 6 тактів, закритий телемарк – 2 такти, біжуче перо – 2 такти, натуральний поворот – 2 такти, перекручений натуральний спін-поворот – 2 такти, натуральний чек назад – 2 такти;
- натуральний спін поворот – 2 такти, зворотний поворот – 2 такти, лівий віск – 2 такти, продовжені спіни – 2 такти;
- натуральний поворот – 2 такти, біжуче плетиво – 2 такти, зворотний поворот – 1 такт, зворотний півот – 1 такт, ховер-зворотний поворот – 2 такти.

Те ж саме можна запропонувати для другого та третього розвинених рівнів на прикладі побудови першого рівня відкритих класів майстерності.

Висновки. Отже, Віденський вальс як конкурсний танець, що входить до європейської бальної програми, здобув визнання та пройшов стандартизацію як невід'ємна складова танцювальних чемпіонатів. Сьогодні він є самостійним різновидом бальних танців, під час виконання якого учасники мають змогу продемонструвати граційну динаміку своїх рухів і уміння володіти простором танцювальної зали. Завдяки творчості таких відомих виконавців як А. Мур, Л. Буссолетті, Г. Сміт-Хемпшир та ін., а ще за сприяння "Міжнародної асоціації вчителів танцю" (IDTA), "Імперської спілки вчителів танцю" (ISTD) та "Всесвітньої федерації танцювального спорту" (WDSF), Віденський вальс на сьогоднішній день має власну теорію та лексичне наповнення, що проявляється у техніці виконання на прикладі базових фігур і фігур підвищеної складності.

Засвоєння цього матеріалу передбачає розробку методики викладання, яка відповідала б всебічно-гармонійному розвитку танцівника, заснованому на вихованні морально-вольових і морально-етичних якостей під час підготовки вихованців у сфері бального танцю на основі загальнорозвиваючих фізичних і хореографічних функцій. Це зумовлює перспективу подальшого дослідження сучасного Віденського вальсу в частині формування структури танцю, ритмічної підготовки, становлення засад композиційного мислення тощо.

Література

1. Акуленок С. В. Бал зажигает огни / С. В. Акуленок // Кто есть кто в современном мире; под. ред. С.М. Семёнова. – М.: Международный объединенный биографический центр, 2003. – Вып. 5. – Т. 2. – режим доступу: http://www.rdu.ru/goldfund1.
2. Бальный танец: спорт или развлечение? – Режим доступу: http://aboutdance.com.ua/sportivnyie-balnyie-tantsyi.
3. Дегтярева Е.Ю. Популяризация бальных танцев и перспективы их дальнейшего развития / Е.Ю. Дегтярёва // Вестник МГУКИ. – 2012. – №3 (47). – С. 115-119.
4. Венский вальс. – Режим доступу: http://www.valsis.ru/index.php?option=com_content&view= article&id= 89:vinnese&catid=11:champion&Itemid=154.
5. Смит-Хэмпшир Г. Венский вальс. Как воспитать чемпиона ; пер. с англ. А.Белогородского / Смит-Хэмпшир Г. – Томск: STT, 2000. – 288 с.
6. Quikstep/ M. Sietas, N, Ambroz (and other). – Roma: WDSF, 2013. – 149 p.
7. Slow Foxtrot/ M. Sietas, N, Ambroz (and other). – Roma: WDSF, 2013. – 167 p.
8. Tango/ M. Sietas, N, Ambroz (and other). – Roma: WDSF, 2013. – 170 p.
9. Viennese walts/ M. Sietas, N, Ambroz (and other). – Roma: WDSF, 2011. – 45 p.
10. Waltz/ M. Sietas, N, Ambroz (and other). – Roma: WDSF, 2013. – 139 p.

References

1. Akulenok S. (2003) The ball lights fires. Who there is who in the modern world; under. edition of S.Semyonov. M.: International joint biographic center. Issue 5. T. 2. Retrieved from http://www.rdu.ru/goldfund1 [In Russia].
2. Ball dance: sport or entertainment? Retrieved from http://aboutdance.com.ua/sportivnyie-balnyie-tantsyi [In Russia].
3. Degtyareva E. (2012). Promoting of ballroom dances and prospect of their further development. Messenger of Moscow State University of culture and arts. № 3 (47). 115-119. [In Russia].
4. Vienna waltz. Retrieved from http://www.valsis.ru/index.php?option=com_content&view=article&id= 89:vinnese&catid=11:champion&Itemid=154 [In Russia].
5. Smith-Hampshire G. (2000). Vienna waltz. How to bring up the champion, trans. from english A. Belogorodsky. Tomsk: STT [In Russia].
6. M. Sietas, N. Ambroz (and other). (2013) Quikstep. Roma: WDSF [In English].
7. M. Sietas, N. Ambroz (and other) (2013). Slow Foxtrot. Roma: WDSF [In English].
8. M. Sietas, N. Ambroz (and other). (2013). Tango. Roma: WDSF [In English].
9. M. Sietas, N. Ambroz (and other). (2011). Viennese walts. Roma: WDSF [In English].
10. M. Sietas, N. Ambroz (and other). (2013). Waltz. Roma: WDSF [In English].

Стаття надійшла до редакції 10.03.2017 р.

UDC 78.481

Kislyak Bohdan
Post-graduate student of Lviv Music Academy
named after N. Lysenko
bogdankuslyak@gmail.com

PRECONDITIONS OF ORIGIN OF CREATION WORK FOR BAYAN (late XIX – mid-twentieth century)

The purpose of the article is to identify the main stages of the origin of the works for bayan. **Method** of integral analysis of chamber of chamber-bayan genre as well as historically-style and comparative methods. **Scientific novelty** of the work is as follows: for the first time in domestic musicology successive historical concept of development of bayan historical culture and chamber ensemble is brought up and basic directions of evolution of bayan-instrumental genre is determined, brief characteristics of main stages of this process and their art attributes is given, instrumental semantics of bayan-ensemble genres is revealed. **Conclusions**. Thus bayan art is a unique example of quick change of instrument "cultural image". In front of two or three generations, it rose from the "symbol" of folk festivals and club amateur performances to the image of "academic" instrument suitable to perform the repertoire of world music classics.

Keywords: representatives, folk music, ensemble, bayan-instrumental genre.

Кисляк Богдан Миколайович, *аспірант Львівської музичної академії ім. М. Лисенка*

Передумови виникнення творчості для баяна: кінець XIX – середина XX ст.

Мета роботи полягає у визначенні основних етапів виникнення творчості для баяна. **Методологія**. Застосований метод цілісного аналізу камерно-баянного жанру, а також історико-стильовий та компаративний методи. **Наукова новизна**: вперше у вітчизняному музикознавстві висунуто послідовну історичну концепцію розвитку баянної історичної культури та камерного ансамблю, визначено основні напрями еволюції баянно-інструментального жанру, надано стислі характеристики основних етапів цього процесу та їх мистецьких атрибутів, виявлено інструментальну семантику баянно-ансамблевих жанрів. **Висновки**. Баянне мистецтво є унікальним прикладом швидкої зміни "куль-

© Kislyak B., 2017

турного іміджу" інструмента. На очах двох-трьох поколінь він пройшов шлях від "символу" народних гулянь і клубної самодіяльності до образу "академічного" інструмента для виконання репертуару світової музичної класики.

Ключові слова: представники, народні музики, ансамбль, баянно-інструментальний жанр.

Кисляк Богдан Николаевич, *аспирант Львовской музыкальной академии им. Н. Лысенко*

Предпосылки возникновения жанра музыки для баяна: конец XIX – середина XX в.

Цель статьи заключается в определении основных этапов возникновения творчества для баяна. **Методология**. Применен метод целостного анализа баяно-камерного жанра, а также историко-стилевой и компаративный методы. **Научная новизна**: впервые в отечественном музыковедении изложено последовательную историческую концепцию развития баянной исторической культуры и камерного ансамбля, определены основные направления эволюции баяно-инструментального жанра, предоставлено краткие характеристики основных этапов этого процесса и их художественных атрибутов, обнаружено инструментальную семантику баяно-ансамблевых жанров. **Выводы**. Баянные искусства являются уникальным примером быстрого изменения "культурного имиджа" инструмента. На глазах двух-трех поколений он прошел путь от "символа" народных гуляний и клубной самодеятельности к образу "академического" инструмента для исполнения репертуара мировой музыкальной классики.

Ключевые слова: представители, народные музыканты, ансамбль, баяно-инструментальный жанр.

Formulation of the issue. The prototype of bayan appeared some centuries ago, but this highly popular musical instrument was created only at the early beginning of the twentieth century. The high artistic level of performance and creation, successes of pedagogical and methodological works stipulated for position of bayan art. Significant master-piece of composers and perspective trends confirms the art actuality of bayan artistic creation as young but already famous and self-reliant direction of Ukrainian music.

Existing researches in this field of bayan music not contain fully comprehensive analysis and are scattered in occasional scientific searches. Therefore, the main problem of this paper is a generalization of researches on this topic and the necessity of systematic, article and socio-cultural reconstruction of the process of formation and development of national bayan art.

Analysis of the researches. A number of works is dedicated to this subject. In particular, E. Ivanov [3] M. Imhanytsky [4] A. Mirek [6] Davidov M. [2] D. Kuzheleva [5] A. Pakhomov [7] A. Basurmanova [1] A. Stashevskyi [9], L. Ponikarova [8], are actively working on the analysis of historical factors of formation and development of folk instrumental art genre and concept of tembrelity and arrangement of the stated tendency.

State of music genre for bayan which has been left undone is partly explained by its age factor – because this genre is still too young. As you know, up to 30 years of XX century the bayan creation did not exist. Natural field of the instrument operating was amateur and domestic environment.

Presenting of basic material. Folk instrumental music occupies one of the prominent places in the musical palette of cultural life in Ukraine. The modern bayan concert by its artistic potential is one of the brightest musical instruments in a large family of acoustic analogues of academic musical tradition. Music for bayan is unique from the historical point of view. As known it originated in the depths of people's everyday environment as instrument that is oriented on the value that can be widely in use. The current rapid achievement of bayan of high artistic value and appearance of the original instrumental genre seems rather unexpected. To find out incredible transformation of unpretentious music instrument into concert instrument let's appeal to its preconditions of its academization and the origin of bayan creation.

It is known from the bayan history that its predecessor was the accordion that had rather doubtful reputation due to misrepresentation of traditional folk songs by accordion players and spoilt style of playing. In the XIX – early XX centuries musical circles did not grasp and even condemned accordion as instrument with no prospect. Imhanytskyy M. writes about this problem as follows: "Accordion caused displacement of developed forms sung by many voices that is polyphonic in reality collective reproduction of music as vocal so instrumental the indignation of professional musicians concerning instrument expansion can be understood" [4, 38].

Although negative opinions as to accordion did not give any grounds to hope for the development of accordion-instrumental genres, in composers creative works first of all but bayan phenomenon revealed remarkable adaptive capability in process of concert repertoire forming.

The beginning of the 30th years marked by appearance of the first merely bayan creation of great form (Suite of F. Klymetov). But the bent for the mass musical culture and insufficient artistic level led to the short period of their use in performing practice. The first professional works for accordion appeared in the Soviet period: namely concerts of F. Rubtsov (1937) and T. Sotnikov (1938). At the same period works of German composer G.Herman appeared, they are "Seven new pieces," "Fantasia," "Sonatine". They have affirmed the ability of bayan to reproduce music in the typical form of classic instrumentalism [3].

L. Ponikarova wrote about folk music as "genre of processing for bayan to created basically performers themselves because the demonstration of brilliant skills in unequivocal, variational passages, ornamentally figurantive varying of melody line, its presentation in parallel thirds. Bur Donna sounding as in the melody so in accompaniment, metric changes, mode contrast and so on. d. "[8, 91]. On this basis, it can be stated that in the depths of bayan performance ripened prolific shoots of individual composer thought and the first Bayan initiatives aimed at creating of arrangements of folk tunes can be traced.

At the end of the nineteenth century the first bayans for accordion based on popular genres appear, namely: waltz, polka, mazurka, march, etc. In particular works of Biloborodov – "Polka Fantasy", "Hunting";

I. Telyetov – "Mazurka". The first unpretentious pieces of harmonno-primitive creative works appear in master-piece of other famous musicians namely, – V. Varshavskiy, A. Avakov, S. Chernetsky and others.

Despite the beginning of authorship, origin possibilities of development of creative works of accordion players were still limited. It was due to imperfection of the instrument. The sound of different hight at compression-release of bellows, little range, and that is the main thing, diatonic pitchmade them unsuitable for dubbing of works on the basis of chromatic sound range. So it is incompatible with the composer's work.

Speaking about the bayan, G.O.Pakhomov notices: "Chromatic accordions (harmonykies usually are called "bayan" in our country and "accordion" in the foreign countries. There are "ready-made" and "elected bayans". "Ready-made" bayan is such instrument in which accompaniment on the left hand is in the form of pressed fixed chords that is major and minor tri sound and septaccords. Selected bayans are such instruments in which … Keyboard of the left hand is set as the right one but only for more low octaves, according to the requirements of accompaniment ... only this kind of chromatic accordeons can be regarded as Musical Instrument in the strictly artistic meaning of this word, because performance of even the most complicated and perfect musical works without distortion of their creators thoughts is possible by using these instruments [7, 51-56].

As a result, a new stage in the development of original music marked the emergence of accordion successor, namely, bayan, with full set of major-minor chords and dominant seventh chords (septaccords) on the left-keyboard.

Performing mastery of Bayan payers was rapidly growing at the beginning of the twentieth century. – Alexander Bokov, P. Gvozdev, I. Panytskyy, J. Orlandskyy-Titarenko, M. Ramsha and others have demonstrated bayan as the potential concert instrument. They inspired future authors to create music in a new genre by their playing. [3]

The formation of the bayan genre took place at the faourable conditions for folk instruments on the artistic background of the first third of the twentieth century, which was formed by just born in Russia and Ukraine original concert instrumental culture of balalaika players, domra players, bandura players. In particular, performers-virtuosos of string pizzicato folk instruments: B. Troyanovskyy, A. Dobrokhotov (balalaika), V. Komarenko, G. Lyubimov (domra), G. Khotkevych, V. Yemets (bandura). Virtuoso playing of these musicians demonstrated new quality of music reproduction using these unpretentious music instruments.

In the 30th years concert activity of Ivan Panitskiy had begun who was unrivaled interpreter of folk songs and the author of folk processing of popular melodies. And an equally important role in akademization of bayan performance belonged to Pavel Gvozdev, who gave a solo concert (1935) of the complex works of classical music (Chacone J. Bach, Gendel, Pasakaliya etc.).

The rise of bayan performance is observed in Ukraine, too. The period of the 20-30th is known by such gloring groups as "The First Ukrainian ensemble of bayan players named after. Komsomol "headed by Shtogarenko Ya. (1926); Trio of bayan players "Bach" (1927), S. Chapkiy's Orchestra "Big Band of Accordion Players" (1928). At this period appeared famous bayan players: M. Gorenko, Alexander Sychev, G. Yagodkina they stated the idea of national-instrumental performance icrease, opening their art to composers and encouraging them to create in bayan genre. [2]

At the end of 30th Mykola Rizol begins his brilliant concert activity, he is one of the founders of Ukrainian bayan culture. His artistic activity characterizes the whole epoch of Ukrainian bayan, promoted strengthening of it in the academic field and throughout his long artistic biography as an artist, author of numerous pieces for bayan and as a pedagogue. Such works as "Concerto for bayan and symphony" (1957), "Fantasy on Ukrainian themes" (1954), "Variations on Ukrainian folk song" Rain "" (1962) and other songs [5] belong to composer M.Rizol.

The movement of amateur musicians directed to professial art becomes significant stimulus for bayan creative work. Nevertheless new repertoire preferences in the form of the musical classics that was, performed with holes have appeared and stimulated bayan players to creation. Just so the first bayan compositions of the 30th have appeared. For example, I. Panytskiy managed to compile his comprehension of classical music and professional experience to the channel of his own creative work as highly artistic processings of folk songs and transcriptions for bayan [1, 214].

It is worth to mention another factor associated with high popularity of bayan in the 20-30th years. It became the basis of spontaneous professionalization of musicians (the desire to improve their playing prestigious instrument with broad capabilities), that indirectly influenced on the rise of original music through the increased request for it on the side of talented performers. The performance level of amateur musicians was icreasing rapidly, and it was extraordinary motivation to improvement of their playing stimulated expansion of their requests for repertoire. Therefore, the request for actualization of the original concert works is understandable. Performance of these works confirmed the remarkable ability of musicians [9].

Soon there appeared professionally arranged pieces for bayan in postwar years created by – M. Chaikin, Holminov A., Yu. Shyshakov. Their special mission consisted in carrying wide experience or authorship amateur of musicians in a new genre variety of bayan music.

At the stage of bayan creation works settling in 50-60th years the role of Chapkin is very significant. He is the author of numerous folk song processings for bayan, known pedagogue and worked out the first in Ukraine school of playing on selective bayan.

His creative work is represented by processings of folk and popular melodies, pieces for pedagogical repertoire and numerous translation of instrumental works. Creative work of S. Chapkiy helped to popularize

selective bayan, and to transition to this more consummate model of instrument. And all this reflects the aspiration of the musician to create new model of bayan processing.

Among the famous musicians of Ukraine the composer E. Yutsevych is worth attention. He is the author of such bayan works as, "8 variations on folk themes," "Six pieces based on folk songs", "Fantasy on Komsomol themes" and so on. His work essentially confirmed the trend to the rise of artistic level of bayan repertoire [6].

Panorama of the bayan creative period, its formation is supplemented by less known pages of the bayan music history of A.Mukha composer, musicologist. The value of creative works of 50th – early 60th years lies in active cultivating of ethnic material disclosed in numerous processing, theme and variations and fantasies on Ukrainian folk themes. Polka "Memories" (1949), Waltz (1956), a fantasy "Oh, holt, Mother" (1958), "Bolero" for trio of bayan players (1960), "Characteristic Dance" (1962) belong to this composer. Accordance to natural melodic sound images of Ukrainian songs is traced in them. Strengthening of the link between genre and instrument approved the bayan processing of folk melodies akin to typical models of ethnic instrumentalism [5].

Significance of bayan creative works of this period is beyond historically obsolete phenomenon, devoid of artistic results. The important role of the first bayan creative works is related first of all with the awakening of individual authorship and integration aspirations towards aesthetic and specialized art of academic traditions. Adapting to it was necessary stage of bayan music in understanding that this instrumental variety could move towards the chamber art.

Conclusions. Natural factor in the process of bayan art settling can be recognized fact of broad comprehension by musicians of principles of composer's thinking and language style of academic bayan tradition. Among the main factors of bayan art origin can be mentioned natural phenomena of interact of improvisational performance of amateur bayan players. Inherent ingenuity and playing practice on notes caused the appearance of the first signs of art as bayan processings of folk melodies, simple popular pieces, variations, and so on.

The appearance of original music owes to chromatization of bayan and increase of performance level of educated bayan players. Aesthetic arguments of masterly playing stimulated interest of composers to bayan, encouraging them to make attempts in a new instrumental genre.

Література

1. Басурманов А. Справочник баяниста / А. Басурманов / [Под общей ред. проф. Н.Я. Чайкина]. – М.: Сов. Композитор, 1986. – 424 с.
2. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа): підруч. [для вищих та сер. муз. навч. закл.] / М. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – 592 с.
3. Іванов Є. Гармоніки, баяни, акордеони. (Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України XIX – XX століття) : Навч. посіб. для вищ. навч. закл. мистец. і освіти / Є. О. Іванов; Сум. держ. пед. ун-т ім. А.С.Макаренка. – Суми, 2002. – 70 с.
4. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах: Уч. Пособие / М. Имханицкий – М.: Изд. РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
5. Кужелев Д. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині XX ст.: автореф. дис. канд. мист.: 17.00.01. / КНУКІМ / Д. Кужелев. – К., 2002. – 20 с.
6. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна / А. Мирек. – М.: Музыка, 1967. – 195 с.
7. Пахомов А. Гармошка как музыкальный инструмент / А. Пахомов. – Сб. работ Комиссии по исследованию и усовершенствованию гармоник. – М.: ГИМН. – 1928. – 51 с.
8. Поникарова Л. Баян в народно-инструментальном жанре Украины / Л. Поникарова. – Харьков: Торнадо, 2003. – 104 с.
9. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. мист. і освіти] / А. Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.

References

1. Basurmanov, A. (1986). Directory bayanplayer. (Under General Ed. prof. NY Chaykyn). Moscow: Sov. Composer [in Russian].
2. Davydov, M. (2010). History of playing folk instruments. Kyiv: NMAU named after Tchaikovsky [in Ukrainian].
3. Ivanov E. A. (2002) . Harmonics, bayans, accordions. (Spiritual and material aspects of functioning in music culture of Ukraine XIX – XX centuries): Training. guidances. for HI. education institutes of Arts. Sumy: University named after Makarenko A. S. [in Ukrainian].
4. Imhanytskyy M. (2002). History of playing Russian folk Instruments: Ouch. Guidance. Moscow: RAM named after Gnesins. Publishing [in Russian].
5. Kuzhelev D. (2002). Artistic trends of academic bayan performance in the second half of the twentieth century: Author. Thesis candidate of Art. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].
6. Myrek A. (1967). From the history accordion and bayan. Moscow: Music [in Russian].
7. PakhomovA. (1928). Accordion as instrument. Collection of works of Committee on research and improvement of accordeons. Moscow: HIMIV [in Russian].
8. Ponykarova L. (2003). Bayan in folk instrumental genre of Ukraine. Kharkov: Tornado [in Ukrainian].
9. Stashevskyi A. (2006). Essays on the history of Ukrainian music for bayan education, teach. guidances. (For the stud. of high educational institutions of Art and education) Lugansk: Poligrafresurs [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2017 р.

УДК 792.8

Коростельова Марія Дмитрівна
старший викладач Київського університету
ім. Бориса Грінченка
m.korostelova@kubg.edu.ua

РИСИ ПОСТМОДЕРНУ В БАЛЕТІ "ЛУСКУНЧИК" (П. ЧАЙКОВСЬКИЙ – Р. ПОКЛІТАРУ)

Мета роботи – дослідити прояв постмодерністських тенденцій в українському сучасному балетному театрі на прикладі балету "Лускунчик" (П. Чайковський – Р. Поклітару). Аналізуючи балетний спектакль, автор статті ставить перед собою ціль простежити трансформацію оригінального балету та виявити провідні тенденції у інтерпретаційних процесах, які допомагають реалізувати ідею балетмейстера-інтерпретатора. **Методологія** дослідження базується на поєднанні декількох дослідницьких методів. Структурно-функціональний метод дає змогу розглянути балетний спектакль у єдності його структурних елементів, які виконують різні функції. Філософсько-культурологічний підхід застосовується для виявлення специфіки реалізації постмодерністських філософських ідей у сучасному балетному театрі. Порівняльно-історичний метод слугує засобом дослідження трансформації оригінального балету в процесі інтерпретації у порівнянні з оригіналом. **Наукова новизна.** Вперше на прикладі балету "Лускунчик" (П. Чайковський – Р. Поклітару) зроблено спробу виявити характер впливу ідей постмодернізму на український сучасний балетний театр з акцентуванням на аналізі ознак інтерпретаційних процесів у творчості Р. Поклітару. **Висновки**. У процесі інтерпретації класичного балету балетмейстер-постановник створює свою реальність, в якій класична основа змінюється відповідно до сучасного соціального та художнього концепту, знаходить нові сенси твору, які визначаються світоглядом постановника. Український постмодерністський балетний театр спирається на досвід європейського мистецтва, але розвивається власним шляхом, створюючи оригінальні балетні вистави в естетиці постмодерну.

Ключові слова: постмодерністський балетний театр, інтерпретація, Р. Поклітару, "Лускунчик".

Коростелева Мария Дмитриевна, *старший преподаватель Киевского университета им. Бориса Гринченко*

Черты постмодерна в балете "Щелкунчик" (П. Чайковский – Р. Поклитару)

Цель работы –. Исследование проявлений постмодернистских тенденций в украинском современном балетном театре на примере балета "Щелкунчик" (П. Чайковский – Р. Поклитару). Анализируя балетный спектакль, автор статьи ставит перед собой цель проследить трансформацию оригинального балета и выявить основные тенденции в интерпретационных процессах, которые помогают реализовать идею балетмейстера-интерпретатора. **Методология** исследования базируется на сочетании нескольких исследовательских методов. Структурно-функциональный метод позволяет рассмотреть балетный спектакль в единстве его структурных элементов, которые выполняют различные функции. Философско-культурологический подход применяется для выявления специфики реализации постмодернистских философских идей в современном балетном театре. Сравнительно-исторический метод служит для исследования трансформации оригинального балета в процессе интерпретации по сравнению с оригиналом. **Научная новизна.** Впервые на примере балета "Щелкунчик" (П. Чайковский – Р. Поклитару) делается попытка определить характер влияния идей постмодернизма на украинский современный балетный театр. Особое внимание автор статьи уделяет анализу черт интерпретационных процессов в творчестве Р. Поклитару. **Выводы**. В процессе интерпретации классического балета балетмейстер-постановщик создает свою реальность, в которой авторский текст меняется в соответствии с современным социальным и художественным концептом, находит новые смыслы произведения, которые определяются мировоззрением постановщика. Украинский постмодернистский балетный театр, опираясь на опыт европейского искусства, развивается собственным путем, создавая оригинальные балетные спектакли в эстетике постмодерна.

Ключевые слова: постмодернистский балетный театр, интерпретация, текст, Р. Поклитару, "Щелкунчик".

Korostelova Mariia, *senior lecturer of dance department, Institute of Arts of Kyiv Boris Grinchenko University*

Postmodern features in "The Nutcracker" ballet by P. Tchaikovsky – R. Poklitaru

The purpose of the article is to investigate the manifestation of postmodern trends in contemporary Ukrainian ballet theater through the example of the ballet "The Nutcracker" by P. Tchaikovsky – R. Poklitaru. Analyzing the ballet performances, the author sets objective to trace the transformation of the original ballet and to identify the main trends in interpretative processes, that help to realize the idea of choreographer-interpreter. The research **methodology** is based on a combination of several research methods. Structural and functional method allows to see a ballet in the unity of its structural elements, which perform different functions. Philosophical and cultural approach is used to identify the specifics of the implementation of post-modern philosophical ideas in a modern ballet theater. Comparative-historical method is used to study the transformation of the original ballet in the process of interpretation compared to the original. **Scientific novelty. For** the first time, through the example of the ballet "The Nutcracker" by P. Tchaikovsky – R. Poklitaru, there was made an attempt to determine the nature of the influence of the ideas of postmodernism in Ukrainian contemporary ballet. The author pays special attention to the analysis of peculiarities of interpretative processes in the works of R. Poklitaru. **Conclusions**. In the process of interpretation of a classical ballet choreographer creates his own reality, in which the author's text is changed in accordance with the contemporary social and artistic concept and finds new meanings of the work, which are determined by his world outlook. Ukrainian postmodern ballet based on the experience of European art, is developing its own way, creating original postmodern ballet performances.

Keywords: postmodern ballet theatre, interpretation, text, R. Poklitaru, "The Nutcracker".

© Коростельова М. Д., 2017

Актуальність роботи зумовлена необхідністю дослідження можливостей українського сучасного балетного театру в інтерпретації балетів класичної спадщини в естетиці постмодерну як частини загальносвітової тенденції. До багатоактних класичних балетів, що дедалі частіше привертають увагу балетмейстерів-постмодерністів, належать балети П.І. Чайковського, зокрема "Лускунчик", найяскравішу версію якого в Україні створив Р. Поклітару. На прикладі цього балету важливим є розкриття питань щодо меж інтерпретації в плюралістичній реальності симулякрів і іронії сучасного театру, де інтерпретатор не тільки представляє нове прочитання, а фактично переписує авторський текст. Метою даної роботи є дослідження проблем постановочної інтерпретації в українському постмодерністському балетному театрі на прикладі балету "Лускунчик" (П. Чайковський – Р. Поклітару).

На сьогоднішній день не існує наукових досліджень, що розглядають проблеми сучасних інтерпретацій "Лускунчика" П. Чайковського на прикладі версії Р. Поклітару. Етапи становлення та вияв рис постмодерну в мистецтві детально розглянуті у працях Б. Гройса [4], Ж. Рансьєра [9], Т. Афанасьєвої [1], та в даних дослідженнях автори не розглядають особливості постмодерну у контексті балетного театру. Стосовно творчості Р. Поклітару, існує мало наукових досліджень, але варто звернути увагу на книгу О. Узун "Раду Поклітару. Вільний танець" де зібрано біографічні дані балетмейстера, детальній аналіз балетів, драматургії, декорацій, героїв [10]. Матеріал даної статті розглядає балетний театр епохи постмодерну крізь філософську призму, аналізує витоки та причини появи нових тенденцій у інтерпретаційних процесах на прикладі балету "Лускунчик" Р. Поклітару.

Однією з основних цінностей постмодернізму вважається нічим не обмежена свобода самовираження художника, яка базується на принципі "все дозволено" [6]. Основоположними принципами постмодернізму в мистецтві стають переважне використання вже готових форм, запозичення художнього матеріалу, умовність понять прекрасного і потворного тощо. З кінця XX століття балетний театр звертається до класичних творів та трактує їх як абсолютно новий текст. Інтерпретатори видозмінюють запозичений матеріал, вилучають із природного контексту, і поміщають в нову, невластиву йому сферу. Повторити той набір сенсів, який був вкладений в авторський текст неможливо, в кожному новому культурному контексті текст відтворюється інакше, життя постійно змінюється, і це щоразу позначається на змістовному малюнку твору. "Культурна інновація сьогодні здійснюється як пристосування культурної традиції до нових життєвих обставин, нових технологій презентацій та дистрибуцій, або новим стереотипам сприйняття", – характеризує сучасність Б. Гройс [4].

Балет П.І. Чайковського "Лускунчик" завоював всесвітню популярність, з часом з'явилася велика кількість редакцій та інтерпретацій балету. В кожній новій постановці балетмейстери прагнуть відобразити власне, індивідуальне сприйняття і музики П.І. Чайковського, і сюжету Е. Т. А. Гофмана, актуалізувати його відповідно до часу, глядацької аудиторії. Постморністський балетний театр розглядає класичний балет-першоджерело лише як текст серед інших текстів, відстань між класикою і сучасністю стирається, інтерпретатор отримує повну свободу в трактуванні першоджерела.

Виникнення постмодерністського балетного театру на Україні пов'язано з ім'ям Раду Поклітару – одного з провідних хореографів сучасності, та створенням ним у 2006 році театру "Київ модерн-балету". Раду Поклітару відомий як постановник найбільш сміливих прочитань всесвітньо відомих класичних творів, оновленням форми і лексики сучасного танцю. У творчих експериментах Р. Поклітару відчувається інтерференція західноєвропейського танцювального мистецтва, передусім, вплив творчості М. Ека, хоча сам Р. Поклітару вважає, що "рівняння в мистецтві – не дуже хороший стимул для творчості. Не дуже добре ходити строєм, кожен йде своєю дорогою" [5].

Балет "Лускунчик" П.І. Чайковського по версії Р. Поклітару демонструє розрив з класичною постановочною традицією, це стосується лібрето, сценографії, хореографії, трактування образів, але змістовний малюнок вихідного тексту змінюється не настільки сильно, щоб остаточно втратити зв'язок в класичним балетом. Балет-фантасмагорія "Лускунчик" для дорослих – так визначає жанр сам постановник, прем'єра якого відбулася 30 грудня 2007року, складається в двох актів, на відміну 4 актів у класичному балеті, автором лібрето став сам постановник. У балеті бере участь майже вся трупа "Київ модерн-балету", налічує 19 танцівників.

У версії "Лускунчика" П.І. Чайковського – Р. Поклітару можна прослідкувати риси, притаманні низці постмодерністських інтерпретацій класичних балетів кінця XX – початку XXI століття, а саме:

1) створення нових форм, видів і жанрів;

2) відродження традицій художньої класики, діалог з нею, включення елементів великих стилів минулого в нові форми мистецтва;

3) іронічна інтонація, змішання раціонального, серйозного, піднесеного – з ірраціональним, ігровим, жартівливим;

4) орієнтація мистецтва одночасно і на масу, і на еліту.

5) стильової плюралізм [1].

Для всіх постмодерністських інтерпретацій "Лускунчика" П.І. Чайковського спільне те, що в них кардинально змінюється ідея, сюжет, навіть змінюються жанрові ознаки балету. Разом з тим, постановники-інтерпретатори зберігають певну семантичну основу та музичну партитуру "Лускунчика" П.І. Чайковського, які присутні у будь-якій інтерпретації. У незмінності цих найважливіших компонентів балетного спектаклю відчувається зв'язок з традицією, завдяки чому можливо розглядати постмодерністські інтерпретації саме як варіант "Лускунчика" П.І. Чайковського М. Петіпа [7].

Е.Т.А. Гофман написав казку не тільки для дітей, але і для старшого покоління, казкові ситуації написані з чіткою логікою, битва Лускунчика і мишачого короля описана як одна з баталій Наполеонівських воєн, очікування дива, радості від подарунків на Різдво, таємничість і чудеса, все це оживає у читача перед очима. Казку Гофмана "Лускунчик і Мишачий король" Поклітару прочитує під незвичайним кутом зору. Святкова різдвяна історія у постановці Р. Поклітару перетворюється на психологічне "фентезі", психоаналіз. Р.Поклітару про казку Е.Т.А Гофмана говорить: "Втрата знання про те, як бути дитиною – одна з найголовніших втрат нашого життя. Але, перечитавши казку Гофмана "Лускунчик і Мишачий король", я був вражений наскільки точно, пронизливо, а часом і безжально великий романтик аналізує рухи дитячої душі" [10, 122].

Лібрето, що було початково написане М. Петіпа, який, в свою чергу, надихнувся адаптацією Олександра Дюма, зазнало нових змін. У версії Р. Поклітару сюжет "Лускунчика" отримав психологічне забарвлення, це казка про метаморфози маленької Марі, історія дорослішання, перше кохання, перехід від отроцтва до юності, і фінал зовсім не "хепі-енд". У спектаклі, як і у музиці П.І. Чайковського, поєднуються одночасно життєствердження і трагедія, які взаємопов'язані початково, а часом взаємозамінні. Головна героїня – Марі- жебрачка, яка просить у багато одягнених перехожих милостиню на вулиці взимку. Не дочекавшись допомоги від людей, дівчинка засинає під стіною будинку на лютому морозі. Там її знаходять миші, одна з них дбайливо накриває дівчину накидкою, а потім дія переноситься в будинок багатих панів Штальбаум, де Марі нібито донька панів. Всі гості дарують дівчинці подарунки,а Дроссельмейєр підносить незвичайну ляльку Лускунчика. Лускунчик протягом вистави проходить еволюцію, від великої ляльки, стиль танцю якої схожий на популярний в 60-70 роках 20 ст. танець робота, до прекрасного принца-Лускунчика. Між двома молодими людьми, Марі і Лускунчиком, на сцені розгортається любов. Миші всюди супроводжують молоду пару і навіть влаштовують їм весілля. Герої постмодерну – продукти життєвих криз [9]. Балет Р. Поклітару має трагічний компонент, який не прочитувався попередніми постановниками. Остання мізансцена: Марі знову в костюмі жебрачки, замерзла від холоду, а все, що було на сцені, – лише її сон, мрії, галюцинації. Кульмінація спектаклю – адажіо з балету "Лускунчик" – Марі йде під вінець в оточенні почту з мишей, під руку з принцем, і наступна сцена, Марі йде під вінець в оточенні почту з учасників різдвяного балу, в білій вуалі, під руку з однооким старим Дроссельмейєром. У спектаклі Р. Поклітару послідовність балетних номерів зберігається, балет піддається лише купюрам, змінюються акценти, завдяки яким спектакль сприймається глибше і сучасніше [10, 122].

Однією зі стратегій інтерпретації у постмодернізмі є стирання кордонів між дійсністю і сном, мріями, Р. Поклітару охарактеризував свою версію "Лускунчика" як казку, в якій все виявляється на ділі не тим, чим здається на перший погляд. Сни Марі не такі вже й прості, в них маса протиріч, палких прагнень. Миші перетворюються на інших персонажів казки: подружжя Штальбаум стають мишачими Королем та Королевою, танець сніжинок виконують також кумедні миші, всі герої переродилися на мишей, закамуфльованих в казкові наряди, і Лускунчик переміг мишей лише в зовнішньому світі. Змішання сновидінь і реальності, кумедного і страшного, життєстверджуючого і трагічного – опозиційність компонентів зрівнюється у правах, важливою стає не сама опозиція, але можливість її існування [3].

Інтерпретація художнього тексту стосується двох аспектів: сприйняти, зрозуміти самому та обґрунтувати своє розуміння іншим. Інтерпретація призводить до перетворення балету з "музейного" твору мистецтва на акт, який дає можливість глядачеві виконати роботу по визначенню власної позиції до подій і доданню власного сенсу [2]. Для того, щоб сприймати класичне мистецтво необхідно бути підготовленим глядачем, постмодернізм "спрощує" твори мистецтва, робить їх доступнішии для сприйняття сучасним глядачем. Візуальний ряд балету не ідентичний першоджерелу, особливо, методам його постановки. В хореографії балету-інтерпретації присутній стильової плюралізм. Р. Поклітару уникає танцю на пуантах, але вільно застосовує класичні па і танець модерн, акробатичні підтримки [5].

Р. Поклітару вважає, що в основі його спектаклів "… лежить класика все одно. Все побудовано за системою класичного танцю, плюс дивні позиції рук, емоційність, засоби виразності, можна кричати, можна плакати, якщо треба" [10, 36]. "Лускунчик" Р. Поклітару відрізняється від класичної балетної школи і від її досконалої хореографії, але це значно розширює лексичні й образні можливості спектаклю, за словами самого постановника "сучасний танець набагато сильніше, ніж класика і красиві рюши, працює саме в емоційному плані" [5].

Однією з відмінних рис спектаклів Р. Поклітару є присутність персонажу творця, маніпулятора, темної або страшної сили, яка спрямовує героїв і хід сюжету. Такими є Ротбарт у "Лебединому озері", Мікаела в "Кармен.TV". У "Лускунчику" таким персонажем є Дроссельмейєр, ключовий і загадковий персонаж не тільки балету, а і казки Гофмана, який поєднує в собі сили добра і зла. З появою Дроссельмейєра на сцені спектакль набуває механістично-лялькового ефекту", гіпноз Дроссельмейєра управляє героями, і навіть Лускунчик – точна його копія, тільки юна. Дроссельмейєр протягом вистави не танцює, він – містична фігура, страшна і прекрасна одночасно [10, 123].

На думку Р. Поклітару, казка Гофмана дозволяє глибше заглянути в очі дитинству. "Лускунчик" Р. Поклітару вийшов більш складним, по-філософськи глибшим, ніж класичний балет. Марі у Р. Поклітару "…це не тільки чиста і незаймана дівчина з класичних постановок балету Чайковського, але і така собі німфетка Володимира Набокова, яка відчуває владу спокуси і її всемогутній потяг. Не випадково фантасмагорія балету має цнотливу ремарку "для дорослих". Художник по костюмах Ганна Іпатьєва передала вік і характер героїв. Світла спідниця Марі на початку балету є єдиним світлим об-

разом всього спектаклю. Марі, зовсім дитина, виконує свою партію в звичайних чешках, короткій спідниці, яка оголює худенькі коліна, втілення незайманості, дитинства [10, 121].

Пластична виразність безперервного ланцюга мізансцен, просторове рішення кожної мізансцени, новорічна символіка, розкішні костюми, дозволяють сприймати спектакль як цілісний самостійний балет. У спектаклі особливу атмосферу створюють гігантські полотна в стилі модерн на заднику сцени, на яких дивні пейзажі, старовинні ліхтарі, архітектурні склепіння ніби ілюструють твори Гофмана. Світлова гама вистави, що була створена художником по світлу у виставі Оленою Антохіною, темно помаранчева, яка переходить в самі кульмінаційні моменти майже в коричневу.

Балету Р. Поклітару притаманні гумор, іронічність, але крізь іронію і розважальність проступає іноді агресивність, яка заздалегідь готує глядача до трагічного фіналу. Танцювальна сюїта ляльок Дроссельмейєра є однією з яскравих сцен балету: у руському танці, іронічній цитаті з "Лебединого озера", балетний Принц вбиває Одетту-Лебедя з арбалета, в іспанському танці Хозе заколює Кармен, східному – покірні дружини шейха власноруч душать свого володаря. І логічним завершенням сцени є канкан, на який миші перетворили високий танець.

Постмодерністський балетний театр розірвав традиційні взаємовідносини глядача із класичним пишним видовищем, позбавленим сучасних сенсів. Відкриття можливості розширення і поглиблення такої важливої категорії у театрі, як актуальність, сучасність текстів, допомогло сцені подолати лінійне мислення як постановників, виконавців, так і глядачів, виробити сучасну мову виразних засобів і, можливо, заявити про народження нового постбалетного театру. Р. Поклітару вважає, що "…сучасний танець в наші дні знаходиться на етапі завоювання все нових і нових людей, нових і нових сердець, і це стосується не тільки України, Росії, Грузії, але і Заходу". Відповідальність і обов'язок глядача розмірковувати самостійно, складати свій спектакль з фрагментів театрального видовища. Глядачі не є просто відстороненими спостерігачами дій, що відбуваються на сцені, але виступають також у ролі інтерпретаторів. У своїй статті "Емансипований глядач" Раньсер не коментує поділ театру на класичний і сучасний, але припускає, що постдраматичний театр дає більше можливостей для формування індивідуальної глядацької історії [9].

Наукова новизна. Вперше на прикладі балету "Лускунчик" (П. Чайковський – Р. Поклітару) зроблено спробу виявити характер впливу ідей постмодернізму на український сучасний балетний театр з акцентуванням на аналізі ознак інтерпретаційних процесів у творчості Р. Поклітару.

Висновки. У сучасній культурній ситуації відбувається переломний момент, коли класичне балетне мистецтво залишається актуальним, а "постбалетний" театр поступово формує та виховує власну глядацьку аудиторію. Аналіз проявів постмодерністських тенденцій в українському балетному театрі доводить думку про похідність вітчизняного постмодернізму, який у своєму розвитку спирається на досвід європейського мистецтва, але створює свій варіант постмодерністського концепту. Включаючись у процес інтерпретації, постановник приступає до створення нових тем, що визначаються його світоглядом, культурою і рамками історичного часу, в якому він існує, тому інтерпретація направлена на самого інтерпретатора, який осягає суть класичного твору мистецтва, що говорить про минулий час на мові свого покоління. Балети-інтерпретації свідчать, що оновлений зміст, який відображує принципи мислення і світорозуміння сьогоднішньої людини, мова, на якій розмовляє сучасний глядач, дають імпульс до подальшого розвитку балетного театру. Незважаючи на відносну молодість, український постмодерністський балетний театр створив зразки вистав, які мають творчий потенціал, відповідають загальносвітовим тенденціям у мистецтві і вже міцно вписалися в постмодерністський контекст.

Література

1. Афанасьева Т. Ю. К вопросу о постмодерне и стилевых стратегиях современного искусства (постмодерн в театре, кино, литературе, живописи) [Електронний ресурс] / Татьяна Юрьевна Афанасьева. – Режим доступу: http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/philosophy-and-philology-311/the-logic-of-ethics-and-aesthetics-311/7579-on-the-postmodern.
2. Батракова С. Проблема интерпретации вчера и сегодня / Батракова С. // В сб.: Западное искусство. XX век: проблемы интерпретации. – М.: КомКнига, 2007. – 288с.
3. Гирцанов А. А. Постмодернизм – Энциклопедия / А. А. Гирцанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
4. Гройс Б. Инновационная культура [Електронний ресурс] / Б. Гройс. – Режим доступу: https://sociology.mephi.ru/docs/innovatika/html/innovacionnya_kultura.html.
5. Иванова Е. Раду Поклитару: Классический балет продается намного лучше, чем современный танец [Електронний ресурс] / Елена Иванова // Status Quo. – 2016. – Режим доступу: http://www.sq.com.ua/ rus/news/ obschestvo/16.01.2016/radu_poklitaru_klassicheskij_balet_prodaetsya_namnogo_luchshe_chem_sovremennyj_tanec/.
6. Печенкина О. А. Этика симулякров Жана Бодрийяра (анализ постмодернистской рецепции этического)/ О. А. Печенкина. – Тула: Тульский полиграфист, 2011. – 204 с.
7. Проблема авторства и интерпретации художественного текста в постмодернизме [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://studbooks.net/642457/filosofiya/strategii_metody_interpretatsii.
8. Раду Поклитару о репетициях: "Есть счастливые хореографы. Я – из несчастных" [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу : http://www.theinsider.ua/rus/art/baletmeister-radu-poklitaru-menya-voobshche-ne-tyanet-na-stsenu/.
9. Рансьер Ж. Эмансипированный зритель / Жак Рансьер. – Лондон : Verso, 2009. – 134 с.
10. Узун Е. Раду Поклитару. Свободный танец / Елена Узун. – 2012. – 157 с.

References

1. Afanasieva T. Regarding the question of postmodern and stylistic strategies of modern art (in postmodern theater, Movies, literature, painting). Sientific world. Retrived from http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/philosophy-and-philology-311/the-logic-of-ethics-and-aesthetics-311/7579-on-the-postmodern-and-style-strategies-for-contemporary-art-postmodern-theatre-film-writers-painting. [in Russian].
2. Batrakova S. (2007). The problem of interpretation yesterday and today. Zapadnoye iskusstvo XX vek. Moscow: Kom kniga. [in Russian].
3. Girtsanov A. (2001). Postmodernism – encyclopaedia. Minsk: Interpresservis. [in Russian].
4. Groys B. Innovative culture. Retrieved from https://sociology.mephi.ru/docs/innovatika/html/innovacionnya_kultura.html. [in Russian].
5. Ivanova E. (2016). Radu Poklitaru: Classical ballet is sold much better than modern dance. Retrived from http://www.sq.com.ua/rus/news/obschestvo/16.01.2016/radu_poklitaru_klassicheskij_balet_prodaetsya_namnogo_luchshe_chem_sovremennyj_tanec/. [in Russian].
6. Pechenkina O. (2011). The ethics of Jean Baudrillard's simulacra (analysis of postmodern ethical reception). Tula: Tulskiy poligrafist.
7. The problem of authorship and interpretation of artistic text in postmodernism. (2014). Retreived from http://studbooks.net/642457/filosofiya/strategii_metody_interpretatsii. [in Russian].
8. Radu Poklitaru about the rehearsals: "There are happy choreographers: I am from the unhappy". (2013). The insider. Retrieved from http://www.theinsider.ua/rus/art/baletmeister-radu-poklitaru-menya-voobshche-ne-tyanet-na-stsenu/. [in Russian].
9. Ransyer Zh. (2009). Emancipated viewer. London: Verso. [in Russian].
10. Uzun E. (2012). Radu Poklitaru. Free dance. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 10.03.2017 р.

УДК 721:74

Кулик Андрій Віталійович
старший викладач кафедри
дизайну середовища Київського національного
університету культури і мистецтв

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ВБУДОВАНИХ ПІДПРИЄМСТВ ОБСЛУГОВУВАННЯ

Мета – проаналізувати прототипи вбудованих підприємств обслуговування з акцентуацією уваги на чинниках їх виникнення, поступової композиційної трансформації та важливості для суспільного побутування. **Методологія дослідження.** Для реалізації мети дослідження, зокрема з'ясування умов, які передували сучасним рішенням вбудованих підприємств у хронологічній послідовності, використовувався культурно-історичний підхід. Також автор послуговувався методологією мистецтвознавчого підходу, який дав змогу виявити характерні особливості, які почасти визначили дизайн сучасних вбудованих підприємств обслуговування. **Наукова новизна.** Комплексно проаналізовано різноманітні чинники та умови, які впливали на організацію архітектурного середовища підприємств обслуговування, розташованих на перших поверхах житлових будинків. Вивчення історії таких підприємств дає змогу виявити основні передумови, які впливають на розвиток підприємств обслуговування та передбачити спрямування їхнього розвитку надалі. **Висновки.** Причинами виникнення та трансформації підприємств обслуговування, розташованих на перших поверхах житлових будинків, є активний розвиток торгівлі, збільшення міст та чисельності їх населення, що, у свою чергу, призвело до розширення соціально-побутових потреб та зручного розташування підприємств обслуговування поблизу місць проживання.

Ключові слова: місто, торгівля, будівля, вбудовані підприємства обслуговування, майстерня.

Кулик Андрей Витальевич, *старший преподаватель кафедры дизайна среды Киевского национального университета культуры и искусств*

Культурно-исторические условия развития встроенных предприятий обслуживания

Цель – проанализировать прототипы встроенных предприятий обслуживания с акцентуацией внимания на факторах их возникновения, постепенной композиционной трансформации и важности для общественного проживання. **Методология исследования.** Для реализации цели исследования, в частности, выяснения условий, которые предшествовали современным решениям встроенных предприятий в хронологической последовательности, использовался культурно-исторический подход. Также автор пользовался методологией искусствоведческого подхода, который позволил выявить характерные особенности, которые отчасти определили дизайн современных встроенных предприятий обслуживания. **Научная новизна.** Комплексно проанализированы различные факторы, которые влияли на организацию архитектурной среды предприятий обслуживания, расположенных на первых этажах жилых домов. Изучение истории таких предприятий позволяет выявить основные факторы, влияющие на развитие предприятий обслуживания и предусмотреть направление их развития в дальнейшем. **Выводы**. Причинами возникновения и трансформации предприятий обслуживания, расположенных на первых этажах жилых домов, является активное развитие торговли, увеличение городов и численности их населения, что, в свою очередь, привело к расширению социально-бытовых потребностей и удобного расположения предприятий обслуживания вблизи мест проживания.

Ключевые слова: город, торговля, здание, встроенные предприятия обслуживания, мастерские.

© Кулик А. В., 2017

Kulyk Andrii, *Magister of Arch, applicant of PhD, senior lecturer of the Department of Design of Environment, Kyiv National University of Culture and Arts*

Cultural historical factors of the development of the built-in enterprises of services

Purpose of Research. The purposes of the article are to analyse the protypes of the built-in enterprises of services from ancient times to present days and to research the factors of their origin, compositional transformation and their role in everyday life. **Methodology**. The author uses the cultural-historical approach to find out the reasons of its development and to highlight the conceptions in the chronological way that have stimulated the invention of the modern forms of the built-in enterprises. In addition, the author applies the art critical method to study the special features that have influenced on the contemporary design of the inclusive enterprises of services. **Scientific Novelty.** The author is analysing the various factors that have influenced on the organization of the achitectual environment of the enterprises of services, which are placed on the first floor of the residential houses. The researching the history of such enterprises allows us to find out the main factors, which can influence on the development of enterprises of services and to foresee the tendentcies of their future development. **Conclusions**. The rapid development of the trade relations and incresease of the urban population are the main reasons of appearance and transformation of the enterprises of services, placed on the first floors of the residentional buildings. The increseasing of the social starndards of life has actualized the importance of the enterprises of services near places where people live.

Key words: building, built-in enterprises of services, city, atelier, shop, trade.

Актуальність теми дослідження. Нині посилюється тенденція до зростання кількості підприємств обслуговування, зокрема торговельних, розташованих у житлових будинках. Такі підприємства не тільки становлять один з основних фондів підприємств обслуговування міста поряд з окремо розташованими торговельними центрами, а насамперед є досить зручними для мешканців, позаяк зазвичай знаходяться на невеликій відстані від їх місця проживання, що дає їм можливість у будь-який час мати доступ до всього необхідного. Відповідно, роль таких підприємств зростатиме, як і збільшуватиметься їх кількість, що, у свою чергу, актуалізує дослідження основних культурно-історичних чинників, в умовах яких сформувалися прототипи сучасних вбудованих підприємств обслуговування, а також питань поступової їх композиційної трансформації у контексті важливості й корисності для суспільного побутування. Останні тези і визначають мету нашого дослідження.

Зрозуміло, що питання планування забудови та дизайну міського середовища – не нова тема у сучасному мистецтві дизайну. Так, різним аспектам досліджуваної проблематики приділяли увагу такі дослідники, як В. Абизов [1], А. Іконніков [5], В. Гайдученя [3], В. Куцевич [1], В. Рєпін [8] та ін. Проте, власне, вбудованим підприємствам обслуговування в українській науці майже не приділено уваги, що, крім усього зазначеного, також актуалізує тему нашого дослідження.

Історія розвитку вбудованих підприємств обслуговування бере свій початок ще з стародавніх часів. Так, у Греції у період виникнення полісів, поширення торгівлі та зародження середнього класу (VII ст. до н.е.) ринкова площа, яка ще називалась Агора, була місцем громадських зібрань. На цій площі, яка зазвичай розташовувалася в центрі міста, зосереджувалися головний міський ринок (ділився на "кола" за різними видами товарів) та урядові установи. Агору, як правило, оточували галереї з ремісничими майстернями та храми. Вона була адміністративним і економічним центром міста. В низці будівель, зазначають дослідники, розташованих на вулиці, що прямує до південно-східної частини Агори, знаходилися магазини, майстерні та, як мінімум, одна успішна таверна [4, 106].

У Стародавньому Римі у VI ст. у силу економічного зростання, як і в Афінах, виникають міське господарство, ремесла і торгівля. При цьому житло небагатих мешканців міста, як і у Греції, знаходилося над магазинами та майстернями. В цей період вперше були побудовані багатоповерхові будинки – інсули (лат. insula – острів). У перших поверхах облаштовувалися численні майстерні, лавки ремісників та магазини. Зростання будинку по вертикалі стає нагальною потребою [7, 268].

Крім інсули, існував ще такий тип житла, як домус. Це особняк, в якому живе одна сім'я, інсула – багатоповерховий будинок, що заселений багатьма, не пов'язаними між собою сімей. Кімнати, що виходять в обидва центральні приміщення домуса, – у внутрішнє подвір'я-квітник, або перистиль, та в парадну залу зі світловим колодязем, або атрій, – майже не мали вікон. Між ними та зовнішніми стінами залишався порожній простір, який був відокремлений від житлової частини будинку, в ньому розміщувалися самостійні виходи на вулицю, так звані таберни. Зазвичай їх займали під майстерні, склади або лавки, які хазяїн або використовував сам, або здавав в оренду. Торговець або ремісник, що орендував таберну, міг оселитися в ній на свого роду антресолях разом зі своєю сім'єю. Бували випадки, коли таберни здавалися під квартири з окремим виходом. Інколи одна людина купувала ряд сусідніх будинків, а потім, підводячи їх під загальний дах, перетворювала їх у своєрідний комплекс, в якому жили орендарі таберн зі своїми сім'ями, робітники лавок та майстерень, а також сім'я господаря.

Значна вартість землі в Римі, велика скупченість населення вперше в історії порушили питання про багатоповерхове житло, в якому може жити одразу велика кількість людей. Але ця ж проблема порушила питання про робочі місця і додаткові ремісничі та торговельні приміщення. Будувати окремі будівлі не завжди вистачало місця, а комплекси загального значення (базари, форуми) навіть в Давньому Римі знаходилися зазвичай досить далеко від місця проживання і могли вмістити невелику кількість бажаючих. Це створювало необхідність додаткових приміщень, в яких можуть працювати люди, які проживають поруч. Тому в інсулах для заможних громадян у підземному поверсі облаштовувалися вбиральні, водяне опалення тощо, а на першому поверсі – лавки, магазини й майстерні та навіть аналоги сучасних фітнес-центрів та терми.

Відтак, вже у Стародавньому Римі постає питання розташування необхідних підприємств обслуговування на невеликій відстані від місць проживання [9, 400].

Згодом з'являються вбудовані приміщення обслуговування різного типу. В подальшому на довгий час багатоповерхові житлові будинки зникають. Але досить часто зустрічаються майже в усіх країнах двоповерхові будинки, в яких на першому поверсі знаходилися пекарні, таверни, різні магазинчики, майстерні, перукарні та інше. Досить часто різні спеціалісти, наприклад, лікарі, на першому поверсі роблять кабінети для прийому хворих. А на верхніх поверхах розташовані житлові кімнати для хазяїв, у деяких випадках кімнати здаються в оренду.

Західноєвропейське масове житло періоду Середньовіччя, як і східних регіонів, мало вигляд одно-, двокамерних примітивних осередків, основне завдання яких – захистити від ворогів. З кінця XIII ст. характер житлової забудови міських територій європейських країн змінюється. Житлові будинки, на першому поверсі яких розміщувалися торгові чи ремісничі приміщення, розташовуються фасадом виключно уздовж вулиць, спочатку по довжині, згодом – торцем. Розмір садиби скоротився та видовжився у глибину за житловим будинком перпендикулярно вулиці. Обмеженість території садиби, орієнтування вікон та вхідних дверей житлового будинку на вулицю призвели до необхідності їхнього блокування з будинками, що розташовані поряд. Неперервна стрічкова 2-3 поверхова забудова блокованими односекційними будинками стала переважаючою в європейських містах.

Також Середні віки відзначились в історії як етап замкового будівництва. При цьому розвиток ремісничої справи почав не тільки значно посилюватись, а й удосконалюватися. Міські ремісники виробляли свої вироби в маленьких майстернях, зазвичай у своєму ж будинку. Все робилося вручну, за допомогою найпростіших пристосувань, дуже ретельно – інакше майстер втрачав клієнтів. Лавкою слугувала майстерня, в якій майстер працював і торгував.

У ремісників було багато спільних інтересів: підвищити свою репутацію на ринку, захистити себе від суперництва сільських та інших приїжджих ремісників, боротися за привілеї та за участь в управлінні містом. Тому нерідко вони селилися поруч, створюючи свої вулиці. Майстри-ремісники однієї спеціальності, які проживали в одному місті, часто об'єднувалися в союзи-цехи. Цехова організація була тісно пов'язана з усім життям середньовічного ремісника.

І хоча Середні віки мають багато відмінностей від інших періодів історії, проте вимоги людей до житла у ті часи практично не змінювалися. Вони прагнули працювати переважно там, де жили. Вся професійна діяльність була тісно пов'язана з місцем проживання. Також люди хотіли мати все необхідне на близькій відстані. Тому на перших поверхах житлових будинків досить часто зустрічаються різні приміщення – виробничі, торговельні та інші.

Перші містобудівні ідеї доби Відродження (кінець XIV ст.) представляли місто у вигляді архітектурного єдиного цілого за заздалегідь складеним планом. Під впливом цих ідей замість вузьких і кривих середньовічних провулків у італійських містах стали з'являтися прямі, більш широкі вулиці, забудовані великими будівлями. Міські площі мали в основному геометрично правильні обриси. У більшості середньовічних міст декоративна зелень була відсутня.

Епоха Відродження привнесла нові архітектурні схеми будинків, як, наприклад, у Римі та Венеції. Але людина все ще прагне свою професійну діяльність, по можливості, вести вдома. Так, наприклад, палаццо Медічі-Риккарді (Мікелоццо ді Бартоломео, 1444-1452 рр.) звільняється від середньовічного аскетизму. Його три поверхи неоднакові. Перший значно більший за інші. Розвинутий карниз, рустовка поверхів, що зменшується по висоті, тонко промальований декор віконних прорізів – все це визначило шляхи подальшого розвитку палаців такого типу в XVI-XVII ст. Внутрішній двір палаццо Медічі з великим склепінням слугував головним розподільним приміщенням – відкритий вестибюль з виїздом на вулицю.

На першому поверсі були розташовані комори, службові приміщення, приймальні з великою залою, робочі приміщення власника та його службовців, канцелярія, конюшня та ін. На другому поверсі – парадні приміщення: головний зал, кабінет власника; на третьому – спальні членів сім'ї та прислуги. Так було закріплено типовий для Відродження поверховий розподіл [8, 54].

Житло XV-XVII ст. має спільне середньовічне коріння, властиве будівлям Франції Німеччини, Нідерландів та Англії. Тут переважають цегляні та кам'яні трьох- та чотирьохповерхові будівлі. Іноді верхні поверхи нависають над першим. Перший поверх був облаштований під приміщення, пов'язані з професією власника (майстерні, лавки), та виходив на вулицю.

На ринковій площі з'явилися цехи і гільдії, тому були потрібні будівлі для торгівлі м'ясом і мануфактурою, склади та ін. Зводилися арсенали, будівельні двори, школи та лікарні. Але, перш за все, городяни захищали себе і своє майно від конкуруючих сусідів та нападів феодалів, будуючи навколо міста стіни та башти.

Прикметно, що лише у XVIII ст. у Парижі з'являються алеї, стрижена зелень, квітникові партери та ін. Фактично, це були перші спроби благоустрою прибудинкової території центральної частини міського середовища. Раніше цим питанням зовсім не приділялося уваги.

Особливий дизайн вбудованих підприємств характерний для Києва кінця XIX ст., що пов'язано з активною забудовою міста. На той час переважало спорудження одно-, двоповерхових "на півповерсі" будинків. Прикладом такого будинку може слугувати добре відомий киянам "Будинок Булгакова" на Андріївському узвозі, 13. Споруджений він у 1888 р. за проектом цивільного інженера М. М. Горденіна на замовлення дружини київського купця В. О. Літошенка за досить типовою київською схемою – з бічним розташуванням парадних сходів і заскленою галереєю знадвору. Будинок мав дві квартири (по одній на кожному поверсі) і крамничку з квартиркою при ній – на півповерсі [6, 8].

Іншим прикладом може слугувати будинок лікаря Ф. Г.Яновського. Він мешкав в будинку № 17 по Андріївському узвозі. Дуже часто люди таких професій, як лікарі, приймали людей у себе в будинку, а тому влаштовували кабінет фактично вдома.

У період будування прибуткових будинків у Києві на початку ХХ ст. виникло чимало цікавих архітектурних вирішень планування помешкань і забудови ділянки. Так, досить поширеним був прийом облаштування магазинів, крамниць, майстерень, різних закладів на перших-других поверхах прибуткових будинків. Це були й розкішні магазини-салони на два поверхи (Миколаївська, 9), і скромні торговельні приміщення, де вхід розташовувався поміж двох невеличких вітрин, під якими часто були вікна з ґратами – для освітлення підвалу, де зберігалися товари (Михайлівська, 11), або з низеньким антресольним поверхом над магазином (Бульварно-Кудрявська, 51), де міг мешкати і сам крамар.

На вузьких ділянках забудови споруджувалися односекційні житлові прибуткові будинки з бічним розташуванням сходів і однією квартирою на поверх (Олександрівська, 21), з розвинутим в глиб садиби крилом зі службами [6, 81].

Функціонально подвір'я прибуткового будинку було тісно пов'язане з побутом мешканців – на противагу сучасному побуту, коли забудова настільки щільна, що навіть на подвір'ї не лишається місця.

У садибі, зайнятій прибутковим будинком, подвір'я правило за місце насамперед ретельно огороджене, відокремлене від сусідніх володінь парканом, муром, торцями будинків та призначене для розміщення так званих "служб". Інколи, якщо подвір'я було затісним, а домовласник прагнув мати ще більший зиск, "служби" розміщувалися на нижніх поверхах флігеля (Бібіковський бульвар, 3). Подекуди й досі збереглися колишні приміщення двоповерхових "служб".

"Служби" призначалися для розміщення транспортних засобів, льодовника, дворового туалету, житлових приміщень для прислуги тощо. Обов'язковою приналежністю "служб" був підвальний поверх, поділений на льодовник і холодильники.

На першому поверсі "служб" розташовувалися: приміщення для транспортних засобів: екіпажна з окремими воротями, стайня для двох або більше коней з фуражним відділенням, з окремими дверима. Зазвичай такі зручності не передбачалися для кожної квартири, бо далеко не кожен мешканець мав власний виїзд – то було привілеєм домовласника, якщо він мешкав у цьому ж будинку, або когось із заможніших мешканців. Дворовий туалет – "ретирада" (з відділенням для зливання помиїв) призначений для прислуги, що мешкала у будинку й на подвір'ях ("у службах"); такий порядок існував після 1894 року, коли у Києві було введено каналізацію.

У багатих будинках до "служб" міг належати й корівник – окремий для кожної квартири, сарай для сушіння білизни, а згодом і сміттєспалювач та опалюваний гараж для автомобіля, кімната для шофера [6, 265].

Висновки. Проаналізувавши історію виникнення вбудованих підприємств обслуговування, можна зазначити, що основною передумовою виникнення та трансформації таких приміщень стало розширення торговельних зв'язків та постійне збільшення кількості міського населення, що, у свою чергу, зумовило зростання його соціально-побутових потреб. В різні історичні періоди спостерігається зручне розташування вбудованих підприємств обслуговування поблизу місць проживання людей, зокрема, на перших поверхах житлових будівель.

Загалом багатофакторний комплексний підхід до організації архітектурного середовища підприємств обслуговування, вбудованих у перші поверхи, і надалі сприятиме насамперед вирішенню соціально-економічних і побутових потреб населення. Принагідно також варто зазначити, що залишається актуальним питання розташування служб на прибудинковій території, адже потреби мешканців хоча і розширюються, але основні залишаються незмінними. При цьому міська забудова дедалі більше фактично "наступає" на вільні території, а отже, з'являється потреба у рекреаційних зелених зонах. Тому для будування окремих, хоч і невеличких приміщень для допоміжних служб та магазинів місця не вистачає. Постає питання виділення місця в самому будинку. Водночас значна увага приділятиметься проблемі естетичної привабливості та композиційної виразності таких підприємств у міській житловій забудові. Проте це вже перспективні теми для подальших досліджень у цьому напрямі.

Література

1. Абызов В. Архитектура общественных зданий с гибкой планировкой : Монография / Абызов В., Куцевич В. – К.: Будівельник, 1990.
2. Абызов В. Перспективные направлення проектирования учреждений обслуживания, размещаемых в нижних этажах жилых домов / Абызов В. // Перспективные направлення проектирования общественных зданий: сб. научных трудов. – К., 1987.
3. Гайдученя А. Проектирование торгових предприятий: Монография / Гайдученя А., Абызов В. и др. – К. : Будівельник, 1986.
4. Греция: Храмы, надгробия и сокровища. – М., 1997. – 168 с.
5. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре / Иконников А. В. – М.: Стройиздат, 1986.
6. Малаков Д. Прибуткові будинки Києва [Електронний ресурс] / Малаков Д. – Режим доступу: http://www.alyoshin.ru/Files/publika/malakov/malakov_202.html.
7. Популярная художественная энциклопедия. В 2 т.; гл. ред. Полевой В. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – Т. 1. – 476 с.
8. Репин Ю. Г. Архитектура жилища / Ю. Г. Репин. – К. : "ТИРАЖ", 2003. – 282 с.
9. Тимофієнко В. Архітектура і монументальне мистецтво: терміни та поняття / Тимофієнко В. – К.: Видавництво Інституту проблем сучасного мистецтва, 2002. – 469 с.

References

1. Abyzov, V. & Kutsevych, V. (1990). Architecture of Public Buildings with the flexible layout. Kyiv: Budivelnyk [in Russian].
2. Abyzov, V. (1987). Perspective directions of the design of the enterprises of services, placed at the low levels of the live buildinings. Perspective trends of the design of the publis buildings. Kyiv [in Russian].
3. Haiduchenia, A. & Abyzov, V. (Eds.). (1986). Design of the trade enterprises. Kyiv: Budivelnyk [in Russian].
4. Greece: Temples, RIPs and treasure. (1997). Moscow [in Russian].
5. Ikonnykov, A. V. (1986). Function, form, image in the architecture Moscow: Stroiyzdat [in Russian].
6. Malakov, D. Profitable houses of Kyiv. Retrieved from http://www.alyoshin.ru/Files/publika/malakov/malakov_202.html [in Ukrainian].
7. Polevoy, V. (Ed.). (1986). Popular artistic encyclopedia: in 2 volumes. Volume 1. Moscow: Sov. Entsyklopedyia [in Russian].
8. Repyn, Y. H. (2003). Architecture of a house. Kyiv: "TYRAZh" [in Russian].
9. Tymofiienko, V. (2002). Architecture and monument art: terms and concepts. Kyiv: Vydavnytsvo Instytutu problem sychasnogo mystectva [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 7.04.2017 р.

УДК 78.082.2

Ли Фанюань
соискатель Одесской национальной
музыкальной академии им. А. В. Неждановой

ФАНТАЗИЯ–СОНАТА "ПО ПРОЧТЕНИИ ДАНТЕ" Ф. ЛИСТА – ПРИМЕР ВОПЛОЩЕНИЯ ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА

Цель работы. Исследование связано с рассмотрением отношения Ференца Листа к философии Данте Алигьери. Проанализировано воплощение произведения Данте "Божественная комедия" в композиторском творчестве Ф. Листа, его фортепианные сонаты. **Методология** исследования заключается в применении историко-логического и структурного методов. Данный методологический подход позволяет проанализировать Фантазию-сонату "По прочтении Данте" – ключевую в творчестве Ф. Листа – создателя новых жанров и форм, отрицающего жанровые стереотипы и штампы. **Научная новизна работы.** Проанализирована трактовка самого названия, жанрового синтеза, отношение к программной содержательности и особенности драматургии Фантазии-сонаты "По прочтении Данте" Ф. Листа, ее воплощение в своеобразном монотематизме и специфической сонатной одночастности. **Выводы**. Фантазия-соната "По прочтении Данте" Ф. Листа стала первым обращением композитора к дантовской образной сфере; первым программным сочинением фантазией–сонатой; первым произведением композитора в жанре фантазии с чертами сонатности; первым использованием и воплощением композитором самой сонатной формы; первым произведением композитора в сонатном жанре с синтезом черт сонатности, рондальности, вариационности; первым образцом монотематического мышления композитора; уникальным произведением по особенностям программной драматургии и ее воплощения.

Ключевые слова: Данте, Ференц Лист, Фантазия-соната "По прочтении Данте", жанровый синтез, программность, монотематизм, сонатная одночастность.

Лі Фанюань, *здобувач Одеської національної музичної академії ім. А. В. Неждановой*

Фантазія-соната "Після читання Данте" Ф. Ліста – приклад втілення жанрового синтезу

Мета дослідження. Дослідження пов'язане з розглядом ставлення Ференца Ліста до філософії Данте Аліг'єрі. Проаналізовано втілення твору Данте "Божественна комедія" в композиторській творчості Ф. Ліста, його фортепіанні сонати. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні історико-логічного та структурного методів. Даний методологічний підхід дає змогу проаналізувати Фантазію-сонату "Після читання Данте" – ключову у творчості Ф. Ліста – творця нових жанрів і форм, що заперечує жанрові стереотипи і штампи. **Наукова новизна роботи.** Проаналізовано трактування самої назви, жанрового синтезу, ставлення до програмної змістовності та особливості драматургії Фантазії-сонати "Після читання Данте" Ф. Ліста, її втілення у своєрідному монотематизмі і специфічній сонатній одночастинності. **Висновки**. Фантазія-соната "Після читання Данте" Ф. Ліста стала першим зверненням композитора до дантовської образної сфери; першим програмним твором Фантазією–сонатою; першим твором композитора в жанрі фантазії з рисами сонатності; першим використанням і втіленням композитором самої сонатної форми; першим твором композитора в сонатному жанрі з синтезом рис сонатності, рондальності, варіаційності; першим зразком монотематичного мислення композитора; унікальним твором за особливостями програмної драматургії та її втілення.

Ключові слова: Данте, Ференц Ліст, Фантазія-соната "Після читання Данте", жанровий синтез, програмність, монотематизм, сонатна одночастинність.

Li Fanuan, *External doctorate student at the Department of musical theory and composition Antonina Nezhdanova National Music Academy, Odesa*

Fantasy-sonata "After reading Dante" by F. Liszt – is an example of a genre synthesis embodiment

Purpose of the work. The research is related to the attitude of Ference Liszt to the philosophy of Dante Alighieri. We have analyzed the embodiment of Dante's writing "The Divine Comedy" in the works of F. Liszt, his piano sonatas. **Methodology** of the research involves application of historically-logical and structural methods. This methodological method allows us to analyze

© Ли Фанюань, 2017

Fantasy-sonata – a key one in the works of F. Liszt – creator of new genres and forms, who rejected genre stereotypes and clichés. **Scientific novelty of the work.** We have analyzed interpretation of the heading itself, genre synthesis, relation to the program thoroughness and drama peculiarities of Fantasy-sonata "After reading Dante" by F. Liszt, its embodiment in some sort of monothematism and specific sonata one-part form. **Conclusions**. Fantasy-sonata "After reading Dante" by F. Liszt has become a composer's first appeal to the imaginative sphere of Dante; first program work – Fantasy-sonata; first work of the composer in a fantasy genre with characteristics of sonata form; first usage and embodiment of a sonata form itself; first work of the composer in sonata genre, with synthesis of characteristics of sonata, rondo and variation forms; first example of a monotheme thinking of the composer; unique work in relation to peculiarities of program drama and its embodiment.

Key words: Dante, Ference Liszt, Fantasy-sonata "After reading Dante", genre synthesis, program form, monothematism, sonata one-part sonata form.

Актуальность темы исследования. Данное исследование предоставляет возможность по-новому посмотреть на наследие Данте; проанализировать перевоплощение его идей в различных видах искусства другими методами и технической оснащенностью.

Цель работы – выявить отношение Ференца Листа к произведению Алигьери Данте "Божественная комедия", его идеям, образам, содержанию; описать историю создания и обобщенную драматургию фортепианной Фантазии-сонаты "По прочтении Данте" Ф. Листа; предложить разбор Фантазии-сонаты с точки зрения жанрового синтеза, а, следовательно, образного содержания, обобщенной драматургии, тематического своеобразия и новизны – задача чрезвычайно интересная.

Изложение основного материала. В музыкальном искусстве существует литературно-поэтическая классификация, благодаря которой можно определить содержание того или иного музыкального произведения. В зависимости от того, какой литературный жанр лег в основу произведения, различают музыку драматическую, комическую, лирическую и эпическую. По мнению Д. С. Наливайко, в творчестве романтиков "не случайно жанр философско-символической поэмы занял одно из ведущих мест…" [12, 252]. Ставя перед собой задачу создания целостной картины духовной жизни своего времени, выражения мира как действия универсальных начал и сил,.. романтики столкнулись с необходимостью создания новой системы "универсальной" поэтической образности, в которой решающая конструктивная роль принадлежит символу [13, 141-149]. Но не только философско-символические поэмы вобрали данные особенности, а также и другие жанры, в том числе фортепианной сонаты-фантазии и фантазии-сонаты.

"Строительный материал" для таких произведений романтики брали не из окружающей повседневной действительности, а из мифов и легенд, философско-пантеистических представлений, народных преданий и т.п., но при этом "они наполняли заимствованные образы и мотивы обобщенным современным содержанием, превращая их в символические выражения начал и принципов, борющихся как на мировой арене, так и в духовной сфере человека" [12, 252]. "Божественная комедия" Алигьери Данте – эпохальное явление в развитии мировой литературы, в ней тенденции, характерные для культуры средневековья, обогащаются достижениями античной культуры. Наиболее раннее художественное воплощение легенды мы находим в творчестве великих итальянских поэтов эпохи Возрождения: Данте, Петрарки, Боккаччо. Мыслитель средневековой эпохи, Данте не случайно выбрал наставником и руководителем в путешествиях римского поэта Вергилия. На его опыт Данте опирался в своем творческом замысле, объединяя, как и Вергилий в "Энеиде", злободневное содержание с мистикой, при том создавая документ человеческих страданий.

Одни из самых значительных и широко известных музыкальных произведений, навеянных дантовскими образами, – это Фантазия-соната для фортепиано "По прочтении Данте" и "Данте-симфония" Ф. Листа. Обратим внимание, что только Лист создает фортепианное произведение на данный сюжет в жанре фантазии-сонаты.

Все лучшие музыкальные произведения связаны с одним фрагментом из пятой песни "Ада" (поэма состоит из 100 песен, разделенных на три части по 33 песни в каждой и одной песни – пролога), когда Данте, сопровождаемый тенью Вергилия, спускается во второй круг Ада.

В картинах страшных мук грешников, помещенных в круги ада, разворачиваются истории преступлений, показываются жертвы пагубных страстей. Перед смятенным взором поэта проносятся призраки тех, кто познал на земле чувственную любовь.

Образы итальянского Возрождения привлекают Листа не только эстетически, но и идейно-философски: гуманизмом, идеей торжества человеческой мысли, чувств. Непосредственной предшественницей "Данте-симфонии", явилась фортепианная Фантазия-соната "По прочтении Данте" – крупное философское произведение, навеянное образами пятой песни "Ада".

Ф. Лист и "Божественная комедия" Данте. На протяжении многих лет дантовская тема занимала воображение Листа, и, несомненно, была любимой. Внутренний мир композитора был раздвоен, Лист пишет: "Я склонен к религии, но моей натуре присуще нечто демоническое [7, 67]. В Фантазии-сонате "По прочтении Данте" не только сочетается полижанровость, вынесенная композитором в название, но и объявленный программный драматургический источник сочинения – дантовская "Божественная комедия". Выбор именно этого сюжета – "Божественной комедии" – Листом не случаен.

В его письмах и статьях мы читаем восторженные строки, посвященные искусству великих итальянских мастеров, с которыми он так близко соприкоснулся, путешествуя по Италии в 1837–1839 годах. Важно, что именно в эти годы в сознании композитора формируется идея синтеза искусств, в частности

музыки и поэзии, во многом в дальнейшем определяющая суть его творчество. Лист читает и перечитывает Данте, Шекспира, Гюго, Гете... Неразлучной спутницей его странствий становится книга "Божественная Комедия" Данте. Отсюда и рождаются замыслы программных сочинений, формируются принципы программности.

Музыковед Е. Рощенко активно разрабатывает проблему отношения Листа к мифологии и мифологизации различных сюжетов, в частности, Данте и дантевости, и достаточно интересно подходит к толкованию данных образов. Вместе с тем, Рощенко считает, что в сотворение "великого мифа о Данте" Лист внес свой вклад, "посвятив "родоначальному гению", прозревшему сквозь толщу веков очертания "искусства будущего", трилогию музыкальных мифов. Помимо дантевского "примера", создавая фортепианную сонату-фантазию, открывающую цикл музыкальных мифов о Данте, 26-летний композитор опирался, по-видимому, на еще один художественный образ. В этой роли, возможно, выступила поэтическая интерпретация фрагмента дантевского сюжета в сонете Джона Китса" [15, 65]. Отметим, что предположение Рощенко имеет достаточно реальную почву. Действительно, возможно, что "листовская фантазия "По прочтении Данте" свободно интерпретирует не только флорентийскую "Комедию", но и то преломление мира родоначальной поэмы, влияние которого на листовский замысел лишь предполагается (сонет-сновидение)" [15, 66]. Так возможен целый синтез побудительных причин и источников вдохновения.

В концепции Листа со второго круга Дантова "Ада", "замещающего в сонате всю адскую бездну греха и страданий, начинается восхождение к Божественному Первопрестолу" [15, 66]. Данте судит греховную жизнь с целью ее исправления, очищения человека и, по словам автора, поэма должна была указать путь к спасению через искупление грехов. Человек должен познать себя, чтобы уйти с пути заблуждения и познать себя через знание всего человечества [2, 419]. Нам представляется, что именно так и понимал Лист свою задачу при обращении к этому сюжету и создании произведений на данную тему.

Для фортепиано Лист создал всего два крупных произведения, написанных в духе "симфонических поэм": Фантазию-сонату "По прочтении Данте" (1849) и Сонату h-moll (1852-53). Жанры этих произведений далеко не просты. Первое носит название Фантазии-сонаты "По прочтении Данте". Мало того, что композитором сочетаются жанры фантазии и сонаты, так еще и предлагается конкретный литературный источник. Соната си-минор, хотя и названа столь однозначно, также несет в себе программную нагрузку. Оба произведения одночастные, монолитные, но и одновременно сохраняют внутреннее деление на разделы согласно структуре сонатного цикла. Разделы произведений органично связаны между собой как беспрерывностью переходов между ними, так и тематической общностью.

Фантазия-соната "По прочтении Данте" Ф. Листа, достаточно не обычное для композитора произведением. И выяснилось, что в музыковедческой литературе отсутствует не только ее системный анализ, но и исторический либо драматургический, технологический разборы (в отличии, например, от "Полонез-фантазии" Ф. Шопена). Наблюдается определенный парадокс: насколько активно музыковеды, педагоги, исполнители обращаются к знаменитой Второй сонате Листа – h-moll (разделы во всех учебниках по Истории зарубежной музыки, по Зарубежной музыкальной литературы, самостоятельные исследования самого произведения в различных ракурсах: историческом, теоретическом, исполнительском и интерпретаторском и т.п), настолько мало они интересуются Фантазией-сонатой "По прочтении Данте", хотя отдельные наблюдения и замечания относительно произведения встречаются в различных источниках, рассматривающих некоторые проблемы теоретического и исторического музыкознания (см. библиографию). Но произведение Листа столь содержательно и внутренне оригинально, что достойно отдельного рассмотрения и анализа.

Первые наброски "Сонаты по прочтении Данте" Лист сделал в 1937 году. Фантазия-соната, как указывает уже подзаголовок произведения, программная. Образы Фантазии-сонаты глубоко вдохновлены и, конечно, заимствованы из выдающегося памятника мирового искусства – "Божественная комедия" Данте и, как характеризует содержание этого произведения А. Демченко, – "водоворот титанического противоборства" [3, 27]. Зримо и картинно композитор нарисовал мрачное царство адских сил. Программность здесь носит обобщенный, а не последовательно сюжетный характер. Листу важно не столько передать в музыке последовательное развертывание сюжета избранной программы, сколько воплотить средствами музыкального искусства общую поэтическую идею, ведущие поэтические образы.

Программное содержание сонаты Ф.Листа воплощено в двойственной жанро-форме: фантазии-сонаты = Fantasia quasi Sonata. При более точном переводе оказывается, что жанр произведения нужно трактовать – "фантазия, как соната" (quasi – будто, почти, подобно, на подобие). На память сразу приходит противоположное полижанровое явление в истории музыки – фортепианные сонаты Бетховена, от которых берут активное начало истоки "синтеза жанров", объявленного в названии произведения, в частности сонаты ор. 27 № 1 и ор. 27 № 2 ("Лунная"). Подзаголовок как одной, так и другой гласит: "Sonata quasi una Fantasia" [10; 11].

Лист своеобразно понимает жанр "фантазия". Исходя из избранного поэтического программного замысла, он превращает традиционную циклическую сонату в одночастную "фантазию-сонату" (или "сонату-фантазию", "сонату-поэму"). Но можно подойти к этому вопросу и иначе: одночастную "фантазиию" композитор трактует как сонату и превращает в одночастную сонатность. Но в таком случае, как быть с тем, что данное произведение трактуется обычно как первая соната композитора?

Считается, что именно в Сонате h-moll (как и в двух фортепианных концертах) Лист впервые дает исторический образец слияния в крупном одночастном произведении принципов одночастности и цикличности (т.е. цикл, сжатый в одночастности) [8, 149]. Вместе с тем, значительно раньше, уже в Фантазии-сонате "По прочтении Данте", отдельные разделы соответствуют конкретным частям сонатного цикла; а в целом – это крупная одночастная композиция, в которой многократно и многовариантно проходят, трансформируясь, одни и те же темы, синтезируясь в одночастность и цикличность, сонатность и монотематизм. В основе Фантазии–сонаты лежат группы тем, которые, трансформируясь, приобретают нередко противоположный образный смысл: развитие свободное и основано на резком столкновении разнохарактерных тем.

С точки зрения творческого метода Листа, контрастные темы часто внутренне связаны друг с другом, как бы вытекают одна из другой, хотя и обладают противоположным образным насыщением. Темы на протяжения развития драматургии видоизменяются темпом, фактурой, исполнительскими ремарками, характером музыки в целом. В результате подобной трансформации, лирические темы превращаются в героические, трагические; а патетические – в скерцозные, и т. п.

В этом и состоит листовский "монотематизм" – одни и те же темы либо мотивы, подвергаясь многообразным вариационным трансформациям, меняют коренным образом свой характер.

Обратим внимание на еще один аспект творчества Листа, важный для музыкального романтизма Х1Х века – на произведения, написанные в сонатной форме. Оказывается, что эта форма трактуется композитором по-новому в таких традиционных жанрах как соната, концерт, симфония, а также – в симфонических поэмах (жанре, созданным Листом), в которых была использована сонатность в условиях программной музыки.

Все это претворено в Фантазии-сонате "По прочтении Данте" (Apres une lecture du Dante. Fantasia quasi sonata), сочиненной в 1737-1838 годах и переработанной в 1849 году, которая стала первым сонатным произведением Листа (изд. в 1858) для фортепиано. Сложное обозначение жанра (в подлиннике "Fantasia quasi Sonata") вызвано, как считает Вл. В. Протопопов, "возможно, тем, что фактура этого произведения очень свободная, виртуозная, близкая к фактуре концертных обработок и фантазий Листа тех лет" [14, 16]. К тому времени композитором созданы обработки и фантазии только на оперные темы (Grande Fantasia sur la "Tyrolienne" de l'opera "La Fiancйe" – 1829; Grande Fantasia sur la motifs de "Niobe" – 1835-36; Reminiscences de "Lucia di Lammermoor" – 1835-36; Reminiscences des "Puritains" – 1836; Reminiscences de "La Juive" – 1836; Reminiscences de "Huguenots" – 1836), форма которых вполне соответствует классическому принципу сонатности, но со многими особенностями, не переводящими ее в разряд "чистых" фантазий.

Конечно, найденные в Фантазии-сонате, относящейся к первому самостоятельному периоду жизни Листа в искусстве (по периодизации А. Демченко, это 1830-1840-е годы [3, 26]), стилистические приемы и формы послужили Листу впоследствии, в более совершенном виде, и для сонаты h-moll (1852-1853), созданной "в центре кульминационного этапа (по той же периодизации). Сонатный цикл предстает в Фантазии-сонате сжатым как одночастная композиция, вбирающая в виде относительно самостоятельных разделов формы "отдельные части цикла; в основе… группа тем, которые, трансформируясь, приобретают нередко противоположный образный смысл; развитие свободно и основано на резком столкновении разнохарактерных тем" [4, 251].

К числу особенностей Фантазии-сонаты отнесем тональный план экспозиции: минор – мажор; d-moll – в главной партии, Fis-Dur – в побочной. Такого терцового минорно-мажорного соотношения еще не знала художественная музыкальная литература того времени. Ярчайший тональный контраст осуществлен при не менее ярком тематическом контрасте: главная партия – сплошное смятение, мелодика наполнена хроматизмами, изложение ведется в октавах и, как эхо (канон), отдается в аккордах басов; гармония неустойчива; побочная – торжественно-гармоническая, аккордовая, мелодическая фигурация поверх аккордов-хорала усиливает звучание (та же тема в значительном, эпическом увеличении). Образ усилен удвоенным "ударом", начинающимся с синкопы каждого звука, что показывает, как важна данная тема для Листа. Поэтому контраст тем Фантазии-сонаты становится очень ярким.

При близком сопоставлении основных тем Фантазии-сонаты обнажается основа монотематизма произведения, т.к. одна и та же тема – хроматическая риторическая фигура (например, начало главной a-h-a-gis… и обостренная в побочной ais-h-ais-gis…), "закамуфлированая" виртуозными нисходящими раскатами пассажей.

Создаются и "складываются" две взаимодействующие образные сферы, что соответствует содержанию сюжета: в серединной части побочной и в заключительной партии вводятся хроматические интонации главной. Значительность побочной сферы подчеркивается трехчастной структурой, в репризе ее (тт. 136-144) замедляется темп, что приковывает внимание слушателя. Разработка сонаты начинается темой вступления и далее использует мелодические интонации главной и аккордовый склад побочной, будто расширяя рамки экспозиции, что является обычным и для классической сонатной формы.

Так в раннем сонатном произведении композитора намечается характерное для листовской образности последующих периодов творчества – контрастное сопоставление антиподов, что передается через различные тематические и тональные отношения структур внутри единой композиции. Традиции обновляются Листом в образно-тематическом содержании и, конечно, в фактурном и тона-

льных планах, которые в репризе приводятся к едино тонике d-moll (в главной) и D-dur (в побочной). В фантазии-сонате также использована символика "пассионности", а именно – риторическая фигура passus duriusculus в качестве темы главной партии, которая раскрывает трагическую картину страданий и мук за воротами ада. Для усиления скорбящего образа тема излагается октавами в партии правой руки и дублируется аккордами левой [1, 156].

Фантазия, фантазийность именно в сонатности Фантазии-сонаты "По прочтении Данте" Листа воплощаются через постоянную импровизационность, монотемность и, наряду с этим, многотемность; отсутствие четких граней между темами, партиями, структурными построениями; ярчайшие контрасты между образами и, вместе с тем, возможность выявления моноинтонационности, монотематизма, и т.п. Все это происходит при достаточно явно выраженной программной полижанровости. Согласимся с мнением Е. Рощенко, что "фантазию, которую объединяет сонатность и цикличность, рефренность и вариационность, исходя из поздних листовских идеалов, можно определить и как поэму" [16, 21].

Следует обратить внимание на увлечение Листом жанрами строгих и свободных переложений, простых обработок – транскрипциями и фантазиями. В качестве названий жанра своих произведений Лист использовал разные обозначения: Обработки, Фантазии, Реминисценции, Иллюстрации, Парафразы, Фортепианные партитуры, Переложения. Остановимся на понимании Листом термина-жанра "Фантазия".

Этот термин Лист употребляет в двух смыслах. В широком смысле – под ним понимает любое произведение, в котором реальное переплетается с поэтическим (будто впечатление от путешествий, природы, искусства). В узком смысле – так называются пьесы, в основе которых лежат народные темы ("Фантазия на венгерские народные темы", "Большая венгерская фантазия на испанские темы", "Романтическая фантазия на две швейцарские темы") или оперные мотивы ("Невеста", "Сомнабула", "Гугеноты"), или темы известных произведений ("Кампанелла" Паганини). Форма таких фантазий была целиком обусловлена выбором и развитием темы.

Листа очень часто сравнивали с поэтами – называли его "Байроном пианистов", то с размахом и эпикой Гомера, то с Шиллером [18, 378]. В педагогической деятельности Лист также сам часто читал стихи для раскрытия сути произведения, в том числе композитор декламировал и отрывки из "Божественной комедии" Данте, чтобы разобраться в образах Фантазии-сонаты "По прочтении Данте" [17, 148-149].

Научная новизна работы. Проанализирована трактовка самого названия, жанрового синтеза, отношение к программной содержательности и особенности драматургии Фантазии-сонаты "По прочтении Данте" Ф. Листа, ее воплощение в своеобразном монотематизме и специфической сонатной одночастности.

Выводы. Фантазия-соната "По прочтении Данте" в творчестве Ф.Листа – создателя новых жанров и форм, у композитора, отрицающего жанровые стереотипы и штампы, именно Фантазия-соната "По прочтении Данте" стала во многом первой и ключевой:

- первое обращение к дантовской образной сфере;
- первое программное сочинение Фантазия–соната;
- первое произведение композитора в жанре фантазии с чертами сонатности;
- первое использованием и воплощением самой сонатной формы,
- первым произведением композитора в сонатном жанре, с синтезом черт сонатности, рондальности, вариационности;
- первый образец монотематического мышления композитора;
- уникальное произведение по особенностям программной драматургии и ее воплощения.

Относительно самого названия данного произведения. Обратим внимание, что существует различное отношение к определению жанра произведения: Фантазия-соната – например, у Вл. Протопопова [14, 16-19], А. Демченко [3, 27], Н. Кашкадамовой [6, 272]; Соната-фантазия – у Б. Левика, Е. Тирдатова [8; 19]; соната, а иногда и фантазия; с названием и без него, и т. д. М. Друскин пользуется как названием Фантазия-соната, так и просто соната [5; то же в 4]; Е. Рощенко свободно оперирует составными элементами названия, а также пользуется определением просто "соната" и "фантазия" [15]. По разному переводят и используют даже название этого произведения – Сонаты-фантазии: "После чтения Данте" [9, 578], "После прочтения Данте" [6, 272], "По прочтении Данте" [15, 66]. Мы предпочитаем последний вариант названия данного сочинения, как наиболее отвечающий переводу композиторского – листовского определения.

Література

1. Боршуляк А. М. Стильова еволюція символіки "пасіонності": бароко та романтизм : дис. … кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / А. М. Боршуляк. – Одеса, 2010. – 267 с.

2. Данте Алигьери // Кто есть кто в мире : [гл. ред. Г. П. Шалаева]. – М. : Филологическое общество "СЛОВО": ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2004. – С. 418–420.

3. Демченко А. Ференц Лист: вехи эволюции / А. Демченко // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. Сборник научных трудов / [сост. Г. И. Ганзбург]. – Харьков : Каравелла, 2002. – С. 25–42.

4. Друскин М. С. История зарубежной музыки / М. С. Друскин : [7-е изд., перер.]. – Санкт-Петербург : Композитор, 2004. – Вып. 4. Вторая половина Х1Х века. – С. 222–293.

5. Друскин М. С. История зарубежной музыки / М. С. Друскин. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 4. Вторая половина X1X века. – 3-е изд. – С. 180–242.

6. Кашкадамова Н. Б. Фортепіанне мистецтво Шопена / Н. Б Кашкадамова // Науково-методичний нарис. – Тернопіль : СМП "АСТОН", 2000. – 80 с.

7. Коваль А. А. Ференц Лист: творческое осмысление Данте и Гете (специфика философско-художественной интеграции контрастных тенденций в романтическом моностиле) / А. А. Коваль // Проблемная аура австро-германского романтизма : [сб. науч. тр.]. – К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1993. – С. 59–70.

8. Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран / Б. В. Левик. – [5-е изд.]. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 4. – С. 70–183.

9. Мильштейн Я. Ф. Лист / Я. Мильштейн / [изд. 2-е, расш. и доп.]. – М. : Музыка, 1971. – Т. 2. – 600 с.

10. Мирошниченко С.В. Полисемия понятия Quasi // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної. музичної академії імені А. В. Нежданової / [головний редактор О. В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – Вип. 12. – С. 49-58.

11. Мирошниченко С.В. Полисемия понятия Quasi. Вторая статья // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової / [головний редактор О. В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2011. – Вип. 13. – С. 9-19.

12. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – Киев : Мистецтво, 1981. – 288 с.

13. Неупокоева И. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века / И. Неупокоева. – М. : Наука, 1971. – С. 141–149.

14. Протопопов Вл. В. Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-ой половины XIX века : Берлиоз. Лист. Вагнер. Верди. Франк. Брамс. / Вл. В. Протопопов – М. : Музыка, 2002. – 134 с.

15. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Первый цикл романтического мифа о Данте и соната-фантазия Ф. Листа / Е. Г. Рощенко // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник / [гол. Ред.. О. В. Сокол]. – Одеса: АСТРОПРИНТ, 2000. – Вип. 1. – С. 59–67.

16. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. Г. Рощенко. – К., 2006. – 33 с.

17. Серов А. Н. Избранные статьи / [общ. ред., вст. статья и примечания Г. Н. Хубова].– М.-Л., 1950. – Т. 1. – С. 148–149.

18. Стасов В. В. Избранные сочинения в 3 т. / В. В. Стасов. – М., 1952. – Т.2.

19. Тирдатова Е. Образы Данте у Листа и Чайковского / Е. Тирдатова // Из истории зарубежной музыки. Сборник статей / [сост. М. Пекелис, И. Гивенталь]. – М. : Музыка, 1979. – Вып. 3. – С. 5–28.

References

1. Borshulyak, A.M. (2010). Stylistic Evolution of symbols "Pasion": Baroque and Romanticism. Candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].

2. Dante Alighieri. Who's Who in the world. (2004). G.P. Shalaeva. (Ed.). Moskow: Filologicheskoe obschestvo "SLOVO": OLMA-PRESS Obrazovanie, 418-420 [in Russian].

3. Demchenko, A. (2002). Franz Liszt: milestones of evolution. Franz Liszt and the Arts synthesis problem. Collection of scientific papers. G.I. Ganzburg (Ed.). Kharkiv: Karavella, 25-42 [in Russian].

4. Druskin, M.S. (2004). History of foreign music. Saint Petersburg: Kompozitor. issue 4. The second half of the XIX century, 222-293 [in Russian].

5. Druskin, M.S. (1967). History of foreign music. Moskow: Muzyika. issue 4. The second half of the XIX century, 180-242 [in Russian].

6. Kashkadamova, N.B. (2000). Chopin Piano Art. Ternopil: SMP "ASTON" [in Ukrainian].

7. Koval, A.A. (1993). Franz Liszt: creative interpretation of Dante and Goethe (the specifics of philosophical and artistic integration of contrasting trends in the romantic monostile). Problem aura of the Austro-German Romanticism. Kyiv: KGK im. P.I. Chaykovskogo, 59-70 [in Russian].

8. Levick, B.V.(1973). Musical literature of foreign countries. Moskow: Muzyika. issue 4, 70-183 [in Russian].

9. Milstein, J.F. (1971). Liszt. Moskow: Muzyika. (Vols. 2) [in Russian].

10. Miroshnichenko, S.V.(2010). Polysemy concepts Quasi. Musical art and culture. Scientific journal of the Odessa State Music Academy A.V. Nezhdanova. Odessa: Drukarskyi dim. issue 12, 49-58 [in Russian].

11. Miroshnichenko, S.V.(2011). Polysemy concepts Quasi. The second article. Musical art and culture. Scientific journal of the Odessa State Music Academy A.V. Nezhdanova. Odessa: Drukarskyi dim. issue 13, 9-19 [in Russian].

12. Nalivayko, D.S. (1981). Art: direction, currents, styles. Kyiv: Mystetstvo [in Russian].

13. Neupokoeva, I. (1971). Revolutionary romantic poem of the first half XIX century. Moskow: Nauka, 141-149 [in Russian].

14. Protopopov, Vl.B. (2002). Sonata form in Western music of the second half of XIX century: Berlioz. Liszt. Wagner. Verdi. Franc. Brahms. Moskow: Muzyika [in Russian].

15. Roschenko (Averyanova), E.G. (2000). The first cycle of the romantic myth of the Dante Sonata-Fantasia F. Liszt. Musical art and culture. Scientific journal. Odessa: ASTROPRINT. issue 1, 59-67 [in Russian].

16. Roschenko, O.G. (2006). Dialectics mythologemes and mythology new musical romanticism. Extended abstract of Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

17. Serov, A.N. (1950). Selected papers. G.N. Zubova (Ed.). Moscow-Leningrad. (Vols. 1), 148-149 [in Russian].

18. Stasov, V.V. (1952). Selected works in 3 Vols. (Vols. 2), 378 [in Russian].

19. Tirdatova, E. (1979). Images of Dante Liszt and Tchaikovsky. From foreign music history. Digest of articles. Moskow: Muzyika. issue 3, 5-28 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2017 р.

УДК 793.38

Наконечна Олександра Вікторівна
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
san-shine@mail.ru

ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ШОУ-ПРОГРАМ В УКРАЇНІ

Мета роботи – виявлення проблемних аспектів та перспектив танцювальних шоу-програм в Україні як однієї з оригінальних форм хореографічного мистецтва у культурному житті нашої країни. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного й логічного методів, що дає змогу проаналізувати певні аспекти розвитку сфери танцювальних шоу-програм в Україні з метою пошуку динамічного погляду на їх майбутнє, нові виміри самореалізації сучасних вітчизняних хореографів. Дослідження також ґрунтувалося на принципі цілісності, що відобразилося в об'єктивному вивченні всіх культурних елементів та фактів розвитку танцювальних шоу-програм у нашій країні. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про проблеми і перспективи танцювальних шоу-програм в Україні та інших державах світу. **Висновки**. Проаналізовано культурну проблематику розвитку вітчизняних танцювальних шоу, що є відносно новим дослідницьким питанням для вітчизняної мистецтвознавчої науки. Осмислення проблем і перспектив танцювальних шоу-програм в Україні дає нову точку відліку для розвитку вітчизняного хореографічного мистецтва, зокрема шляхом перейняття кращого зарубіжного досвіду й формування власних танцювальних шкіл.

Ключові слова: шоу-програми, театралізовані танцювальні шоу, індустрія розваг, хореограф, технічні засоби, постмодерн, державна політика.

Наконечная Александра Викторовна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Проблемы и перспективы танцевальных шоу-программ в Украине

Цель работы – выявление проблемных аспектов и перспектив танцевальных шоу-программ в Украине как одной из оригинальных форм хореографического искусства в культурной жизни нашей страны. **Методология** исследования состоит в применении компаративного и логического методов, что позволяет раскрыть и подвергнуть анализу определенные аспекты развития сферы танцевальных шоу-программ в Украине с целью найти динамический взгляд на их будущее, новые измерения самореализации современных отечественных хореографов. Исследование также основывалось на принципе целостности, что отобразилось в объективном изучении всех культурных элементов и фактов развития танцевальных шоу-программ в нашей стране. **Научная новизна** работы состоит в расширении представлений о проблемах и перспективах танцевальных шоу-программ в Украине и других государствах мира. **Выводы**. В работе проанализирована культурная проблематика развития отечественных танцевальных шоу, что является относительно новым исследовательским вопросом для отечественной искусствоведческой науки. Осмысление проблем и перспектив танцевальных шоу-программ в Украине дает новую точку отсчета для развития отечественного хореографического искусства, в частности путем заимствования лучшего зарубежного опыта и формирования собственных танцевальных школ.

Ключевые слова: шоу-программы, театрализованные танцевальные шоу, индустрия развлечений, хореограф, технические средства, постмодерн, государственная политика.

Nakonechna Oleksandra, *Postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

Problems and prospects of Ukrainian dance show programs

Purpose of the work. The study involves identification of problematic issues and prospects of Ukrainian dance show programs, as one of the original forms of choreographic art in the cultural life of our country. The research **methodology** consists of applying comparative and logical methods. This methodological approach allows to reveal and to analyze certain aspects of the development of dance show programs in Ukraine with a view to find a dynamic perspective of their future, new dimensions of self-fulfilment of modern domestic choreographers. The study is also based on the principle of integrity, that appears in objective examination of all facts and cultural elements of the dance show programs in our country. The **scientific novelty** of this work lies in the enhancement of understanding of the problems and prospects of the dance show programs in Ukraine and other countries of the world. **Conclusions**. The paper studies problems of cultural development of the domestic dance shows, which is a relatively new issue for the national art criticism. Understanding of he problems and prospects of Ukrainian dance show programs provide a new starting point for the development of the national choreographic art, in particular by adopting the best foreign experience and form its own dance schools.

Keywords: shows programs, theatrical dance shows, entertainment industry, art, ballet master and choreographer, technical means, postmodern, state policy.

Актуальність теми дослідження. Танцювальні шоу-програми представляють собою розважальні масові заходи, що характеризуються комплексним поєднанням усіх засобів театрального мистецтва, у т.ч. хореографії, світла, темпоритму, мізансцени, шумового оформлення, піротехнічних засобів, музики, слова, сценографії. Крім того, танцювальні шоу-програми характеризуються чіткою особистою позицією і неповторним творчим стилем художника-творця та інших учасників естрадної постановки [6, 98].

Прогрес танцювальних шоу-програм у нашій країні пов'язаний, зокрема, із тим, що сучасна особистість із розвиненим художнім смаком із кожним роком висуває все більш високі вимоги до якості театралізованих танцювальних шоу, очікуючи від кожного видовища вишуканих методів виконання, залучення сучасної техніки звукопідсилення й звукозапису, а також піротехніки, лазерів і світлової апаратури.

© Наконечна О. В., 2017

Дослідницька проблема має зв'язок із важливими науковими й практичними завданнями. Зокрема, повноцінне вивчення проблем та перспектив танцювальних програм неможливе без залучення наукового інструментарію не лише комплексу мистецтвознавчих дисциплін, а й наук, пов'язаних із вивченням шоу-бізнесу. Крім того, для осягнення впливу танцювальних шоу на суспільство необхідним є залучення методів соціологічних дисциплін.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми. Власне масові театралізовані заходи відносно недавно стали об'єктом дослідження вітчизняних учених-мистецтвознавців, у т.ч. науковців Київського національного університету культури і мистецтв [2, 3, 6, 8, 9 тощо]. Водночас за кордоном дана дослідницька проблема вже вивчається багато років.

Віддаючи належне вже проведеним дослідженням, варто вказати на наявність невирішених питань наукового осмислення розвитку танцювальних шоу-програм в Україні. Зазначене виразилося і у відсутності дисертаційного дослідження з даної тематики. Варто також відзначити, що потребують додаткового вивчення саме перспективні аспекти еволюції згаданого масового виду хореографічного мистецтва.

Мета дослідження. Публікація присвячена системному аналізу сучасного стану, проблемних і стримуючих чинників розвитку сфери танцювальних шоу-програм в Україні, а також перспектив подолання впливу зазначених факторів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний танець у всіх його напрямках може бути розглянутий як феномен медіакультури або медіафеномен. Це різні танцювальні постановки, спеціально створені для фільмів, музичних кліпів, реклами, модних показів і різних телевізійних шоу. У медіакультурі розбудовується будь-яке середовище, що включає візуальні елементи, а все зафіксоване в тексті одержує вираження через аудіовізуальні канали [1, 15].

Можна говорити про те, що танець у сучасному світі для кожного може бути як засобом самовираження й самоідентифікації, так і комерційним медіапродуктом. У першому випадку танець функціонує як спосіб самовизначення людської особистості, її самовираження, а в другому випадку – оскільки прагнення культури до тотальної комерціалізації завдає певної травми для людини – відчувається тенденція до втрати ідеального змісту й підриву духовних основ танцю.

Наразі не можна сперечатися із тим, що танцювальні шоу-програми є однією з найважливіших складових сучасного мистецтва нашої країни, націлені на потреби масового глядача. Сучасні театралізовані танцювальні шоу характеризуються масштабністю події, масовістю, образністю, видовищністю, а глядач не лише переглядає шоу, а де-факто стає його співучасником.

Полістилістичність сучасних танцювальних шоу, зокрема, продемонстрована у проектах Джонатану Мюррея Чу – американського продюсера й кінорежисера, відомого за фільмами "Крок уперед 2: Вулиці" і "Крок уперед 3D". У зазначених фільмах крім основної лінії вуличних стилів танцю глядач може бачити цілу добірку епізодів із класичною хореографією, латиноамериканськими танцями, пластикою бойових мистецтв тощо.

У сучасну епоху постмодерну новий розквіт переживає пародія, якої, зокрема, не уникнули і танцювальні шоу. Зокрема танцювальні рімейки є формою звернення до минулих епох за джерелами ідей і сюжетів. Прикладом зазначеного є рімейки танців Майкла Джексона. Одним із найбільш популярних є "Thriller", на створення якого, у свою чергу, вплинули фільми жахів 1950- х років.

Продовженням логіки запозичень із минулого стає пародія, що створюється за допомогою пластичної виразності (зокрема, використовуються гіперболізовані рухи й активна міміка, а чіткість змінюється недбалістю. Іронічне ставлення проявляється у сюжеті, в організації танцювального простору, у зовнішній атрибутиці й музиці [5, 114]. Так, популярна мелодія є основою для створення пародії за принципом контрасту: наприклад, під музику відомого балету танцюють хіп-хоп або інший сучасний танець. Показовим у цьому контексті може бути трейлер до українського шоу "Танцюють усі", в якому представлена пародія на службу в армії: танцюристи, як і солдати, одягнені у військову форму й готуються до важкої "служби". Отже, ролик пародіює стиль американських фільмів жанру бойовик.

Популярні американські танцювальні шоу, такі як "So You Think You Can Dance", "Королі танцпола" та їх аналоги: українське шоу "Танцюють усі", являють собою танцювальні проекти медіакультури, які популяризують танець у всіх його варіаціях, стилях і техніках, роблять його усе більш масовим продуктом. Також цікавими медіапроектами виступають танцювальні флешмоби, для створення яких організатори шоу-бізнесу використовують цифрові можливості медіакультури. Зокрема, компанія мобільного зв'язку T-Mobile (ЄС) організувала кілька подібних танцювальних акцій, в яких успішно рекламувала свій продукт. Слоганом компанії є "Life's for sharing" ("Життя – для того, щоб ділитися"), що відображає сутність мобільного зв'язку: тому у відеороликах T- Mobile завжди фігурують люди з телефонами, що фотографують, знімають танець та розповідають про нього своїм близьким. В одному з роликів компанії показується аналогія конструкцій телефону з рухами танцюристів.

Говорячи про розвиток індустрії танцювальних шоу-програм в Україні, слід згадати про "Танцюють усі!" – проект світового рівня. "Танцюють усі!" – це формат шоу "So You Think You Can Dance?" ("Думаєш, ти вмієш танцювати?") британської компанії RDF.

Уперше проект "Танцюють усі!" стартував в Україні навесні 2008 року. Він став українською адаптацією британського шоу "So You Think You Can Dance?". Проект проходив у 4 етапи. Спочатку на пошуки талантів відправлялися продюсери, які переглядали учасників в обласних центрах України.

Згодом відбувався телевізійний кастинг у чотирьох містах України, де танцюристів оцінювало професійне журі. На третьому етапі учасників очікував тиждень у Ялті (100 кращих), де з ними працювали професійні хореографи й там визначилася двадцятка кращих танцюристів країни (10 хлопчиків і 10 дівчаток). Надалі був фінал у прямому ефірі, за правилами якого щотижня два учасники (хлопчик і дівчинка), за оцінками журі, вибували із конкурсу, а остаточне рішення ухвалювали телеглядачі.

Слід відзначити, що таланти, відкриті на шоу "Танцюють усі!" упродовж тривалого періоду функціонування цього проекту, в подальшому стали драйверами формування нових танцювальних шоу як загальнонаціонального, так і регіонального масштабу в Україні. Зупинимося на тих, що відомі у столиці нашої держави.

Так, шоу-балет "Колорс" (м. Київ) об'єднав п'ять талановитих і професійних молодих танцюристів, відомих по участі у знаменитих українських телевізійних шоу. Лідер колективу С.Змеєк – досвідчений танцюрист і хореограф, суперфіналіст шоу "Танцюють усі 2!", виконавець головної ролі в першому українському танцювальному 3D-Спектаклі "Барон Мюнхгаузен", один із кращих хореографів телешоу "Танцюють усі 5!". Його колеги В.Загоруйко, П.Симакін, О.Ушаков, Н.Слісаренко і Ю.Сахневич скорили сцени таких телешоу, як "Танцюють усі!", "Танці із зірками", " Х-Фактор", "Фабрика зірок".

Цікавим прикладом звернення до танцювальної естетики минулого є виступи театру історичного танцю "Al'entrada" (Київ), артисти якого створюють яскраве і якісне шоу, витримане в стилістиці тієї або іншої епохи. У колективі працюють універсальні артисти, які пропонують танцювальні й вокальні номери, фаєршоу, неонове шоу, а також усілякі майстри-класи. Серед виступів творчого колективу – Різдвяний середньовічний ярмарок (Мюнхен), Фестиваль вуличних театрів "Мозаїка" (Вільнюс), Фестиваль Середньовіччя (Айя Напа, Кіпр), Середньовічний Фестиваль (Зельб, Німеччина), Міжнародний турнір по історичному фехтуванню "Битва націй" (Варшава), історичний фестиваль "Часи й епохи" (Москва) і багато інших подій.

Одним із самих перспективних і талановитих колективів, що стрімко розбудовує ірландські танці в Україні, є степ-шоу-балет "NARNIA". Балет є власником титулу чемпіонів Європи по Ceili Dance (кейлі – традиційний груповий ірландський танець) 2010, 2011 рр., а також чемпіоном світу по Show Dance в World Irish Dance Association 2012 р. і чемпіоном світу по Ceili Dance в 2013 р. Високих результатів колектив досягає завдяки численним тренуванням, регулярно підвищуючи рівень своєї кваліфікації.

Організований у 1998 році "NARNIA" став першим танцювальним колективом України, який включив у свій репертуар виконання ірландських танців, чим відразу виділився серед безлічі інших естрадних виконавців і колективів. Завдяки професійному володінню як технікою степу, так і сучасними напрямками хореографії, балет здійснює синтез різних стилів і напрямків від традиційного ірландського танцю до джазового, від сучасного хіп-хопу й R&B до класичних постановок.

Універсальність танцювальних можливостей дозволяє колективу працювати на одних майданчиках із провідними артистами, музикантами й колективами України.

Не можна сперечатися із тим, що потужним стимулом для розвитку сучасних театралізованих шоу є науково-технічний прогрес. Вказане, насамперед, пов'язано із постійним оновленням технічних засобів для сцени (різноманітні спецефекти, лазерні проекції та ін.).

Можна розглядати танцювальні шоу як дзеркало культури, як її об'єктивний образ, модель. Танцювальне мистецтво здатне передавати інформацію про сучасний культурний простір, відображаючи основні характеристики епохи постмодерну й медіакультури. Залежно від них виразні засоби танцювальних шоу-програм та їх функції зазнають вагомих змін.

Вагомим фактором підтримки розширення театралізованих дійств у нашій країні є масштабні масові заходи, зокрема такі, як проведення чемпіонату Європи з футболу (2012 р.) або фіналу Євробачення (2005 і 2017 роки). Зокрема, на офіційній церемонії відкриття Євро-2012 у барвистому шоу взяли участь понад 800 волонтерів з 63 країн світу. Шоу являло собою сучасний перформанс, який поєднав символи спорту й культури, національну культуру країн, що приймали чемпіонат (Польща, Україна), та інноваційні технології. Під оплески вболівальників на середину поля спустився величезний м'яч, навколо якого виступили з танцювальним шоу хореографи, у жовто-синіх і біло-червоних костюмах, що символізували дві країни – господарів турніру.

Офіційна церемонія закриття Євро-2012, що пройшла перед фінальним матчем, який відбувся 1 липня 2012 р. у Києві на НСК "Олімпійський", також супроводжувалося грандіозним танцювальним шоу, в якому взяли участь понад 600 волонтерів. Зазначене шоу тривало 12 хвилин, у хореографічній постановці був відображений не лише національний колорит 16 країн-учасниць, а також символічно зображені загальновизнані цінності футболу: єдність, суперництво й пристрасть. Національні гімни обох фіналістів виконували солісти Київського академічного театру опери й балету під керівництвом А.Масленнікової – Т.Ходакова й М.Токовий.

Проблемні аспекти вітчизняних танцювальних шоу безпосередньо пов'язані із загальними тенденціями розвитку хореографічного мистецтва в Україні. Найбільш важливими із негативних факторів вважаємо брак фінансування зазначеної сфери культури з боку держави, а також недостатньо розроблену програму урядової підтримки розвитку вітчизняної хореографії.

На нашу думку, держава в Україні недостатньо якісно виконує такі власні завдання, пов'язані із розвитком хореографічного мистецтва:

– виявлення обдарованих дітей і молоді, а також забезпечення відповідних умов для їхнього освіти й творчого розвитку в сфері хореографії;

– підготовка творчих і педагогічних кадрів у сфері хореографії, а також педагогічних кадрів для системи хореографічної освіти;

– збереження й передача новим поколінням традицій української професійної освіти в сфері мистецтва танцю;

– естетичне виховання підростаючого покоління;

– виховання підготовленої й зацікавленої аудиторії глядачів;

– долучення громадян України до цінностей вітчизняної й закордонної художньої культури, кращих зразків народної творчості, класичного й сучасного мистецтва;

– реалізація морального потенціалу мистецтва як засобу формування й розвитку етичних норм поведінки й моралі як особистості, так і суспільства [11, 30].

Наразі важко чітко вказати шляхи подолання цієї та іншої проблем у сфері танцювальних шоу-програм в Україні. На нашу думку, держава, якщо не в змозі підтримати фінансово талановиті хореографічні колективи, має хоча б творити умови для вільного розвитку їх творчості, а також забезпечити чесні конкурентні умови у сфері шоу-бізнесу.

У контексті прогнозування майбутнього танцювальних шоу-програм слід констатувати, що вказані програми мають значні перспективи у культурному житті, що пов’язано, насамперед із постмодерністськими практиками. Водночас не виключеним буде і звернення вітчизняних талановитих хореографічних колективів до національних традицій (елементів фольклору). Загалом як на сьогодні, так і через декілька років танцювальні шоу будуть здатні передавати інформацію про сучасний культурний простір, відображаючи основні характерні риси епохи постмодерна та медіакультури. У залежності від них виразні засоби танцю та його функції у коротко- та середньостроковій перспективах зазнають змін.

Зупиняючись більш детально саме на ролі танцювальних шоу-програм у контексті постмодерністської культури майбутнього, відзначимо, що для неї будуть характерними стилістичний плюралізм та злиття різних стилів і напрямків. Наслідком цього буде збереження різноманітності стилів танцю у наступні роки. Різні техніки й напрямки з'єднуватимуться в одному танці, часто запозичуватимуться танцювальні рухи класичного й народних танців. Також для танцювальних шоу в перспективі буде характерним використання позатанцювальних рухів або побутової пластики.

У перспективі у вітчизняних танцювальних шоу змішуватимуться стилі і це формуватиме їх колаж, мозаїку. Таким чином, може знижуватися високий стиль через пародійний механізм, але це зниження уможливлюватиме знаходження нових змістів. Наприклад, це може бути "протистояння" класичної й вуличної хореографії, коли танцюристи повторюють рухи суперників, іронічно здійснюючи танцювальні па. Також крім прийомів стилізації й пародизації пластичних образів можливо будуть використовуватися римейки класичних музичних творів для посилення характеристик танцювального образа, що формується [7, 148].

Сучасний танець у майбутньому буде ще в більшій мірі орієнтованим на медіасередовище, у т.ч. на те, щоби бути більш видовищним, цікавим у візуальному аспекті, тому в танцювальних шоу з'являтимуться акробатичні й циркові трюки, комп'ютерні спецефекти тощо – усе, що може вразити глядача, зацікавити й "прикувати" до екранів.

Інтернет як простір медіакультури, де комунікативні процеси відбуваються особливо інтенсивно, акумулюватиме у собі властивості багатоканальності медіа (мультимедійності) і матиме інтерактивний характер. Ці медіа-технології будуть робити танцювальні шоу усе більш інтерактивним, дозволяючи проводити "онлайн-батли" (як, наприклад, пройшла танцювальна битва команд "Adam/Chu Dance Crew" і "M&M"), впливати на створення танцювальних проектів, стаючи їх співавторами (у такий спосіб був спроектований серіал "Legion of Extraordinary Dancers").

Висновки. Отже, розглянувши проблематику даного дослідження, ми прийшли до таких висновків:

– танцювальні шоу-програми є одним із видів хореографічного мистецтва, які найбільш динамічно розвиваються в Україні. Вони представляють собою один із видів культурно-дозвіллєвої роботи й активності, котрому властиві наявність усіх театральних ефектів: тематичний сценарний хід, розважальний характер, світло, музика, костюми тощо. Важливо відзначити, що українські танцювальні шоу, крім, власне, національних елементів, беруть за зразок все ж європейські хореографічні новомодні тенденції;

– як і в багатьох інших сегментах культурного життя України, ключовим проблемним питанням у сфері танцювальних шоу є регуляторний та фінансовий аспекти. На нашу думку, держава недостатньо якісно виконує ряд функцій, пов’язаних із розвитком хореографічного мистецтва: бюджетна підтримка навчальних закладів та талановитих хореографічних колективів, формування ідейних засад танцювального мистецтва, недопущення еміграції з нашої країни талановитих хореографів та виконавців. Крім того, формується залежність більшості танцювальних шоу-проектів в Україні не від державної політики в сфері розвитку культури і мистецтва, а від великого капіталу;

– до перспектив розвитку досліджуваної галузі у нашій країні на найближчі роки можна було б віднести: а) змішання стилів, їх еклектичність за одночасного використання запозичень із минулих епох і постмодерністської пародії; б) зміну ідеалів і художніх канонів танцювальних шоу (ймовірно, у бік їх більшої технологічності) за умов домінування розважальних й естетичних функцій; в) посилення

мультимедійної складової зазначених шоу, яка дозволятиме через можливості високошвидкісного Інтернет забезпечувати вільний доступ до перегляду танцювальних шоу певної країни у всьому світі, що є інструментом їх популяризації. У цілому, на нашу думку, в майбутньому цілком ймовірним буде поєднання на шоу танцювальних стилів, що, на перший погляд, кардинально різняться.

Серед питань, які ще лишаються науковими лакунами, проте є важливими для розуміння майбутнього танцювальних шоу в Україні та світі, слід віднести:

– особливості формування регіональних шкіл підготовки хореографів і учасників зазначених шоу в різних областях нашої країни;

– роль іноземних запозичень у вітчизняних танцювальних шоу-програмах;

– можливості поширення художньої культури вітчизняних шоу-хореографів закордон (міжнародні гастролі українських колективів тощо).

Література

1. Борсук Н. В. Танці в сучасних ритмах : нариси / Н. Борсук, А. Тараканова. – Вінниця : Нова Книга, 2014. – 52 с.

2. Горбов А. Постановка видовищно-театралізованих заходів / А. Горбов ; упоряд. О. Колонькова. – К. : Шкільний світ, 2010. – 127 с.

3. Драматургія масових театралізованих заходів / Авт.-уклад. А. З. Житницький ; Харківська держ. академія культури. – Х. : ХДАК, 2004. – 128 с.

4. Зав'ялова О. К. Історія балетного мистецтва: від витоків – до початку XX ст. / О. К. Зав'ялова ; Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. – Суми : Мрія, 2014. – 114 с.

5. Кужельний О. П. Основи режисури театралізованих видовищ і свят / О. П. Кужельний ; Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – К. : НАКККіМ, 2012. – 140 с.

6. Мельник М. М. Сучасний стан і тенденції розвитку театралізованого тематичного концерту / М. М. Мельник // Мистецтвознавчі записки. – 2012. – Вип. 21. – С. 95-101.

7. Откидач В. М. Естрадний спів і шоу-бізнес / В. М. Откидач. – Вінниця : Нова Книга, 2013. – 367 с.

8. Поплавський М. М. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика / М. М. Поплавський. – К. : Вид-во КНУКіМ, 2001. – 560 с.

9. Татаренко М. Г. Діяльність хореографа постановника в масових видовищних заходах / М. Г. Татаренко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2014. – Вип. 33. – С. 299-304.

10. Театр: історія, теорія, практика : зб. ст. : пер. з пол. / Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, каф. театрознавства та актор. майстерності. – Л. : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2013. – 203 с.

11. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії. Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види : монографія / Д. І. Шариков. – К. : КиМУ, 2010. – 208 с.

References

1. Borsuk, N.,& Tarakanowa A. (2014). Dancing in modern rhythms: Essays. Vinnitsa: Nowa Knyga [in Ukrainian].

2. Gorbov, A. (2010). Setting spectacular theatrical events. Kyiv: Shkil'ny swit [in Ukrainian].

3. Zhytnyz'ky, A.Z. (Eds.). (2004). Dramatic massive theatrical events. Charkiv: CHDAK [in Ukrainian].

4. Zavjalova, O.K. (2014). The history of ballet, from the sources – the beginning of XX century. Sumy: Mriya [in Ukrainian].

5. Kuzhel'ny, O.P. (2012). Fundamentals of directing theatrical spectacles and celebrations. Kyiv: NAKKIM [in Ukrainian].

6. Mel'nyk, M.M. (2012). Current status and trends dramatized thematic concerts. Mysteztwoznawchi zapysky, 21, 95-101 [in Ukrainian].

7. Otkydach, W.M. (2013). Variety singing and showbiz. Vinnitsa: Nowa Knyga [in Ukrainian].

8. Poplawky, M.M. (2001). Showbiz: Theory, History, Practice. Kyiv: NAKKIM [in Ukrainian].

9. Tatarenko, M.G. (2014). The activities director choreographer in mass entertainment events. Aktual'ni problem istorii, teorii ta praktyky chydozhnioi kul'tury, 33, 299-304 [in Ukrainian].

10. Theatre: History, Theory, Practice. (2013). L'viv: LNU imeni I.Franka [in Ukrainian].

11. Sharikow, D.I. (2010). The theory, history and practice of modern dance. Genesis and classification of modern dance – trends, styles, types. Kyiv: KiMU [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 9.03.2017 р.

УДК 792.027.4 (477.74)

Ніколаєва Ганна Олександрівна
аспірантка Одеського національного
політехнічного університету
annetberezina@rambler.ru

КУЛЬТУРНА АНТРОПОЛОГІЯ ТА МЕТОДИКА УСНОЇ ІСТОРІЇ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ТЕАТРОЗНАВСТВА (на прикладі артикуляції одеського міського міфу в творчій діяльності Одеського театру музичної комедії ім. М. Водяного)

Мета роботи. У статі розглядається проблема впровадження стратегії культурної антропології та методики усної історії у сучасне театрознавство. Автор намагається показати, наскільки адекватним може бути вищезазначений інструментарій у контексті дослідження творчої діяльності Одеського театру музичної комедії ім. М.Водяного та її кореляції з одеським міським міфом і міською ідентичністю ("одеськістю"). **Методологічною** базою дослідження є антропологічні розробки відомих дослідників М.Коул, К.Фокс, Т.Річардсон, а також основні концепції провідних англо-американських фахівців у сфері усної історії (праці П.Томпсона, Л.Шопес, Дж. Моєр і І. Реті). **Наукова новизна**. Вперше використовуються зазначені вище стратегії та методи в контексті подібного матеріалу. Підкреслюється їх значимість та незамінність у детальному відтворенні повнокровної картини минулого – історії розвитку і становлення Театру музичної комедії на тлі загальної історії радянської та сучасної Одеси, відкритті нових фактів з біографії артистів, реконструюванні вистав, що пішли з афіші театру, тощо. **Висновки.** Автор приходить до визнання ефективності запропонованих стратегій та методів, а також до розуміння перспективності досліджень у межах проблематики.

Ключові слова: усна історія, культурна антропологія, театрознавство, "одеський міф", вистава, артефакт.

Николаева Анна Александровна, *аспирантка кафедры культурологии и искусствоведения гуманитарного факультета Одесского национального политехнического университета*

Культурная антропология и методика устной истории в контексте современного театроведения (на примере артикуляции одесского городского мифа в творческой деятельности Одесского театра музыкальной комедии им. М. Водяного)

Цель работы. В статье рассматривается проблема внедрения стратегии культурной антропологии и методики устной истории в современное театроведение. Автор пытается показать, насколько адекватным может быть вышеупомянутый инструментарий в контексте исследования творческой деятельности Одесского театра музыкальной комедии им. М. Водяного и ее корреляции с одесским городским мифом и городской идентичностью ("одеськистю"). **Методологической** базой исследования являются антропологические разработки известных исследователей М.Коул, К.Фокс, Т. Ричардсон, а также основные концепции ведущих англо-американских специалистов в области устной истории (работы П.Томпсона, Л.Шопес, Дж. Мойер, И. Рети). **Научная новизна.** Впервые используются указанные выше стратегии и методы в контексте подобного материала. Подчеркивается их значимость и незаменимость при детальном воспроизведении полнокровной картины прошлого – истории развития и становления Театра музыкальной комедии на фоне общей истории советской и современной Одессы, открытии новых фактов из биографии артистов, реконструировании представлений, которые ушли из афиши театра, и т.п. **Выводы.** Автор приходит к признанию эффективности предложенных стратегий и методов, а также к пониманию перспективности исследований в рамках проблематики.

Ключевые слова: устная история, культурная антропология, театроведение, "одесский миф", спектакль, артефакт.

Nikolaieva Hanna, *postgraduate student of Culturology and Art history department of Humanitarian faculty of Odessa National Polytechnic University*

Cultural anthropology and "oral history" method in the context of the contemporary theater studies (through the example of articulation of Odessa city myth in the creativity of Musical Comedy Theatre named after M.Vodyanoy)

The purpose of the work. This article is dedicated to the problem of implementation of cultural anthropological strategy and the method of oral history in the modern theater studies. The author tries to show how this method can be appropriate and useful in the context of the research of creative activity of Odessa Musical Comedy Theatre named after M.Vodyanoy and its correlation with the Odessa urban myth and urban identity ("odesskost"). **Methodology.** The methodological basis of the research is the anthropological developments of well-known anthropologists – M.Koul, K.Fox, T. Richardson, as well as the basic concepts of the leading Anglo-American experts in oral history (P.Tompson, L.Shopes, J.Moyer and I. Rety). **Scientific novelty.** The above-mentioned strategy and methods are used for the first time in the context of the similar material. It is emphasized, that due to their indispensability and importance it became possible to investigate not only the relationship of the theater and the Odessa urban myth, but to make a detailed reproduction of fleshed-out picture of the past – the history of development and formation of the Musical Comedy Theater on the background of the general history of the Soviet and modern Odessa, to discover new facts from the biography of actors, to reconstruct performances, withdrawn from the theater playbills, etc. **Conclusions.** The author comes to the recognition of the effectiveness of the proposed strategies and methods, as well as the understanding of the research perspective of the issue.

Keywords: oral history, cultural anthropology, theater studies, "Odessa myth", performance, artifact.

© Ніколаєва Г. О., 2017

Актуальність теми дослідження. На сьогоднішній день у гуманітарній науці неабиякого значення набувають міждисциплінарні дослідження. Палкий інтерес науковців до междисциплінарності зумовлений загальними вимогами епохи постмодерну, адже в сучасній культурі, де панують плюральність, фрагментарність, нон-фінальність, дослідник стикається з проблемою необхідності подолання вузької спеціалізації та дисциплінарної замкнутості. Тенденція до міждисциплінарності також є одним з найважливіших наслідків історичної зміни соціокультурних функцій науки, що закликають учених до більш відповідального ставлення до питань соціально-етичного плану в їх діяльності. "Під прапором міждисциплінарності об'єднують всі аспекти соціально-філософського, психологічного та методологічного дослідження науки, з якими виявився не в змозі впоратися позитивізм" [1, 43], – констатує Е.Мирський.

У руслі сучасних парадигм на межі історії, культурної антропології, культурології та мистецтвознавства вибудовується і наше дослідження, під час якого ми наполягаємо на використанні історичних та антропологічних стратегій, актуальної комплексності та міждисциплінарності, які надають науковій роботі бажаної глибини та багатогранності. Однак, якщо в антропологічному та історичному дискурсі методика усної історії є дуже популярною та вживаною, то в театральному дискурсі на сьогоднішній день вона є майже невідомою. Саме тому новим та нетривіальним в даному контексті є реконструкція вистав, образів артистів, введення у вітчизняний театрознавчий науковий обіг раніше невідомих фактів, отриманих за допомогою антропологічної стратегії, усної історії та метода інтерв'ю. Спираючись на публікації сучасних англо-американських дослідників: антропологів М.Коул ("Культурно-історична психологія: наука майбутнього"), К.Фокс ("Спостерігаючи за англійцями"), Т.Річардсон ("Kaleidoscopic Odessa"), а також праці провідних фахівців у сфері усної історії – П.Томпсона ("Голос минулого: усна історія"), Л.Шопес ("What Is Oral History?"), Дж. Моєр ("Step-by-Step Guide to Oral History") та І.Реті ("Oral History Primer"), ми вперше використовуємо зазначені вище стратегії та методи для аналізу творчої діяльності Одеського театру музичної комедії ім. М.Водяного. Однак певну проблему сьогодні може складати саме процес впровадження та адаптації запропонованого вище наукового інструментарію у вітчизняне театрознавство, про що більш детально ми поговоримо далі.

Мета статі – показати, наскільки адекватними можуть бути вищезазначені стратегії та методики на прикладі дослідження артикуляції одеського міського міфу у творчій діяльності Театру музичної комедії ім. М.Водяного.

Виклад основного матеріалу. На нашу думку, Одеський театр музичної комедії ім. М.Водяного являє собою надзвичайно цікавий матеріал не тільки виключно у сфері традиційних театрознавчих студій, а й для вивчення тісно пов'язаного з ним феномена, який помітно впливає на його існування (побутування), а саме – одеського міського міфу в широкому спектрі його творення, розвитку, функціонування та ролі в комунікативному просторі міста. Так, репертуар, персоналії акторів Музкомедії, способи комунікації публіки навколо як самих вистав, так і трупи театру в середині себе, – все це розгортає артикуляцію "одеського міфу", особливу "граматику поведінки", так звані культурні "паттерни" [2] і універсалії, які дають змогу встановити особливості саме "одеськості" як спеціальної соціокультурної характеристики міської спільноти.

Під категорією "одеськість" ми розуміємо певні елементи несхожості одеситів на жителів інших міст, тобто специфічні паттерни, що роблять одеситів саме одеситами: мова, гумор, стереотипи поведінки, побут, уклад життя, свята, речовий світ, наповнений численними сенсами і символізацією тощо). Витоки "одеськості", або, метафорично висловлюючись, її коренеплідна система, як нам здається, криється в "одеському міфі", оскільки саме він задає вектор розвитку, живить і наповнює цілющими силами міську культуру та мистецтво. Наш дослідницький досвід показує, що поряд з міфом доцільно розглядати суміжні феномени, які входять в міфологічний дискурс: "одеська мова", "одеський гумор", літературна, пісенна творчість, міські легенди, міські святкування і гуляння (Гуморина, наприклад), міський фольклор, приказки, анекдоти, тощо. В цьому сенсі цікавим джерелом діахронічного і синхронічного вивчення побутування в міській культурі "одеського міфу" є вистави на "одеську тему", і ширше культурні практики Одеського театру музичної комедії ім. М.Водяного, який являє собою своєрідну точку перетину як вищезазначених феноменів, так і живого їх функціонування і практичного осмислення.

Отже, "одеський міф" і вистави на "одеську тему" театру Музкомедії розглядаються як взаємозв'язані культурні артефакти. Погодимось з М.Коулом: "Артефакти – це фундаментальні складові культури... вони служать одночасно і знаряддями і символами" [3]. В нашому розумінні, артефакт є предметно-процесуально опосередкований продукт людської діяльності; антропогенне за своєю природою, варіативне та інтерпретативне будь-яке втілення культурної форми у вигляді конкретного матеріально-фізичного продукту, поведінкового акту, соціальної структури, інформаційного повідомлення або оціночного судження, як правило, в синкретичній комбінації всіх вищевказаних аспектів з ознаками усвідомленої діяльності. Виходячи з цього визначення, міський міф та театральна вистава як матеріальний носій міфу можуть поставати в якості культурних артефактів. Необхідно підкреслити, що зміст міфу та вистави як культурних артефактів багато в чому визначається контекстом, соціальними характеристиками культурного середовища, в якому вони формуються і живуть (тип владних відносин, співвідношення соціальних структур та інші). Вони не існують ізольовано, самі по собі, окремо, хоча саме так, на жаль, як правило, і розглядаються й досі в традиційних стратегіях театрознавства та театральної критики.

Методи культурної (або соціальної) та міської антропології багато в чому збігаються. Більшою мірою вони пов'язані з індукцією. Завдяки роботі з різноманітними джерелами (статтями, архівними документами та

іншими письмовими свідченнями) та особливо залученням до дослідження напрацювань так званої "усної історії" ("oral history") і спеціально розроблених інтерв'ю, ми знаходимо численні цікаві пояснення популярності певних вистав театру ("Біла акація", "На світанку", "Четверо з вулиці Жанни", "Біля рідного причалу", "Весілля в Малинівці", та ін..) з причин постійного перетинання їхнього змісту та "одеського міфу".

На нашу думку, надзвичайно важливими джерелами для відтворення як "одеського міфу", так і пов'язаних з ним театральних феноменів є особистісно орієнтовані матеріали чи знаки повсякденності (мемуари, спогади акторів, щоденники тощо). Вони набувають життєвих конотацій та реалій повсякденного сприйняття (загально культурних сенсів), "озвучуються" коментарями зібраними саме методами усної історії.

Зазначимо, усна історія є провідною методикою дослідження, особливо в умовах, коли про об'єкт і предмет немає ніяких документально зафіксованих свідчень, або ж їх вкрай мало або недостатньо для повноцінного дослідження. В цьому сенсі взірцевою для нас є робота канадського антрополога Т. Річардсон – "Kaleidoscopic Odessa". Для збору матеріалу і реконструкції "міського уявного" авторка часто використовує усну історію, методи бесіди та інтерв'ю під час своїх піших прогулянок Одесою в супроводі одеситів-"аборигенів" (старе покоління одеситів) [4]. Ми ж в нашому досліджені звертаємося до спеціально розроблених нами особисто оригінальних інтерв'ю з провідними артистами, художнім та адміністративним керівництвом театру музичної комедії ім. М.Водяного.

В цілому на відміну від вітчизняної в західноєвропейській науковій традиції (США, Великобританія, Канада, Іспанія, Італія, Німеччина) методика усної історії користується великою популярністю. Варто підкреслити, що на сьогоднішній день усна історія – цілеспрямований збір і вивчення історичних відомостей про окремих осіб, сім'ї, важливі події або повсякденне життя з використанням аудіо матеріалів, відеокасет або транскрипцій запланованих інтерв'ю, які повинні бути збережені в якості записів для майбутніх поколінь, прагне отримати інформацію з різних точок зору, і більшість з них не можуть бути знайдені в уже існуючих письмових джерелах [5]. У своєму дослідженні ми спираємося саме на основні напрацювання провідних фахівців в області усної історії (П.Томпсон [6], Л.Шопес [7], Дж. Моєр[8] і І.Реті [9]).

Наукова новизна. На нашу думку, усна історія в контексті сучасного театрознавства – чи не єдина дієва методика для збору і накопичення (збереження) інформації про вистави, що пішли з репертуару театру, про минулі покоління артистів і їх зоряні ролі, про славні сторінки історії театру, які залишилися вже позаду. Дивно, але, незважаючи на очевидні переваги усної історії, вітчизняні та навіть західноєвропейські театрознавці нехтують її методами. Можливо, це пов'язано з тим, що автори все ще традиційно ранжують відгуки "печатні", професійно авторитетні та пересічні. Крім того, головне полягає в самому фокусі уваги. Вітчизняна наука традиційно спирається на письмове, а не усне слово, в той час як західноєвропейська наука, навпаки, через постійне зіткнення з необхідним вивченням сучасних масових рухів (всілякі акції протесту, боротьба соціальних меншин за свої права і т.д. і т .п.) орієнтована на уловлювання "голосів" людей. Крім соціальних тем (проблеми суспільного характеру) усну історію хвилюють і актуальні проблеми мистецтва. Показовим в цьому аспекті, є стабільний інтерес до проектів в області витончених мистецтв (fine art), кіно (наприклад, усна історія зірок Голівуду), і, нарешті, – театру (створення архівів з усної історії різних театрів, наприклад, дублінський архів Abbey Theatre).

Але й тут вивчення реального середовища побутування театру і окремих вистав ще не є осмисленим пріоритетом дослідників. В цьому сенсі наша робота є чи не першим кроком в напрямку адаптації усної історії в контексті мистецтвознавства у пошуках причин успішного і знакового побутування театру у міському культурному середовищі.

У вітчизняному театрознавстві, як ми вже говорили, традиційним є використання різноманітних письмових джерел та орієнтація на друковане слово фахівця – критика, науковця-театрознавця, але такий підхід лише підводить нас до розуміння виключно самої тканини (структури) театрального артефакту, однак жодним чином не враховує соціокультурний контекст навколо нього та не дає відповідей з приводу причин популярності, успішності, затребуваності чи навпаки певної вистави або театру в загалі. Підтримуючи традицію, ми також спираємося на весь масив текстів про Одеський театр музичної комедії (статті, книги, мемуари, рецензії, відгуки глядачів на інтернет-сайтах, репертуарні списки, програми, сценарії і т.д.), але, з іншого боку, для відповідей на поставлені в нашій роботі питання ми вимушені розширювати рамки класичного театрознавства і звертатися до усної історії (це є дуже доречним, особливо в контексті загальних парадигм культури постмодерну, а також на тлі сучасних процесів глобалізації та інтеграції України у західноєвропейський простір, у тому числі науковий).

Усна історія – це систематичний збір живого свідчення людей (історичних свідоцтв), при якому найважливішою умовою є контекстуальність, збереження інформації та достовірність, адже треба постійно перевіряти дані (верифікувати імена, прізвища, назви, дати та ін.), обробляти отримані матеріали, створювати спеціальні архіви.

У нашій роботі на основі концепцій провідних фахівців з усної історії було вибудовано близько 6 типів спеціальних "опитувальників" для різних груп інформантів, серед яких: головний режисер театру (В.Подгородинський), два директори театру – теперішній (О.Редько) та колишній (Е.Римашевський), зав.трупою (А.Пославський), три покоління артистів – корифеї (Є.Дембська, І.Іванова), "учні корифеїв" або середнє покоління (В.Фролов, В.Фролова, Н.Завгородній, Н.Завгородня, О.Оганезова, А.Ахметова та ін.) та молодь театру (Р.Рудний, І.Ковальска, Н.Ткачук та ін..). В ході обробки матеріалів інтерв'ю перевага віддавалася об'єктивно-компаративному підходу (згідно з П.Томпсоном [6, 228]). Заздалегідь складений перелік питань ("опитувальник") необхідний, не тільки для того, щоб надати роботі наукову строгість, але й тому що, багато в чому матеріал призначений для порівняльного аналізу (ми опитуємо різні покоління ін-

формантів і самі інтерв'ю – це вже свого роду діалоги епох та різних "картин світу"). Однак, звісно, завдяки антропологічній стратегії та методиці усної історії, можна не тільки дослідити одеський міський міф та певні соціокультурні періоди (деякі питання в нашому інтерв'ю проекті спрямовані саме на реконструкцію образу минулої Одеси), а й більш детально розкрити контекстуальну кореляцію міського міфу і театру, відтворити повнокровну картину минулого – історії розвитку і становлення Театру музичної комедії на тлі загальної історії радянської і сучасної Одеси (мікро- і макроісторія), відкрити нові факти з біографії одеських артистів, реконструювати вистави, які пішли з афіші театру, що й було основним завданням.

Проте в той же час складений нами заздалегідь опитувальник не скасовував і заохочення нових цікавих відомостей з боку оповідачів, що й було виявлено і продемонстровано в ході дослідження. Адже артисти частіш за все залюбки ділилися різноманітними спогадами не тільки саме з театрального життя (сценічні образи, ролі, репертуар, гастролі, репетиції, історії створення тих чи інших вистав, їхнє зникнення з афіші, тощо) але й з життя "навколотеатрального" (аж до так званих театральних "байок").

Висновки. Таким чином, завдяки методиці усної історії можна дізнатися про взаємини як у самому театральному колективі (особливо цікаво розгортається модель "вчитель – учень", на прикладі стосунків декількох поколінь артистів театру Музкомедії від корифеїв до сучасної молоді), так і про взаємини поза межами сцени, виявляючи різноманітні зовнішні впливи (відносини на рівні театр-місто, театр-влада, театр-глядач, тощо). За допомогою усної історії стає можливим "схопити" навіть ті чи інші почуття (як особисті, так і колективні), наприклад, патріотизм і любов до рідного міста (тема "вірності Одесі та своєму глядачу" як продукт "одеського міф" постійно педалюється у життєписах артистів, проявляється в їх спілкуванні з публікою, гастрольних турах, репрезентації іміджу самого театру в культурному просторі міста, його численних виставах, різноманітних творчих акціях та інших театральних артефактах).

Вочевидь ефективність запропонованих стратегій та методів, актуальність самого дослідження на тлі сучасних міждисциплінарних студій, а також специфіка самої проблематики роботи є дуже перспективними та далекосяжними. Безсумнівно, сучасний історичний та антропологічний інструментарій дає можливість відтворити життя театру в міському просторі максимально багатопланово та повнокровно, створити, як писав А.Шюц, "живий потік реальності" або "життєсвітний потік" [10].

Література

1. Мирский Э. Междисциплинарные исследования и дисциплинарная организация науки/ Э. Мирский. – М.: Наука, 1980. – 304 с.

2.Фокс К. Наблюдая за англичанами. Скрытые правила поведения/ Кейт Фокс; [пер. с англ.]. – М.: Рипол Классик, 2008. – 512 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://royallib.com/book/foks_keyt/nablyudaya_za_anglichanami_skritie_pravila_povedeniya.html

3. Коул М. Культурно-историческая психология: наука будущего/ М.Коул; [пер. с англ.]. – М.: Когито-Центр, 1997. – 432 с.

4. Richardson T. Kaleidoscopic Odessa: History and Place in Contemporary Ukraine/ T. Richardson – Toronto: University of Toronto Press, 2008. – 281 p.

5. Oral history [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/Oral_history.

6. Томпсон П. Голос прошлого. Устная история / П. Томпсон; [пер. с англ.]. – М.: Издательство "Весь Мир", 2003. – 368 с.

7. Shopes L. What Is Oral History? (from the Making Sense of Evidence series on History Matters: The U.S. Survey on the Web), 2002 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://historymatters.gmu.edu/mse/oral/oral.pdf .

8.Moyer J. Step-by-Step Guide to Oral History, 1999. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://dohistory.org/on_your_own/toolkit/oralHistory.html.

9.Reti I. Oral History Primer. Working Definition of Oral History, 2013 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://library.ucsc.edu/reg-hist/oral-history-primer.

10. Шюц А. Избранное: Мир, светящийся смыслом / А.Шюц; [пер. с нем. и англ.]. – М.: РОССПЭН, 2004. – 1056 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/shyuz.

References

1. Mirskij, E.(1980). Interdisciplinary research and the disciplinary organization of the science. Moscow: Nauka [in Russian].

2. Foks, K. (2008). Watching the English: The Hidden Rules of Behaviour. Retrieved from http://royallib.com/book/foks_keyt/nablyudaya_za_anglichanami_skritie_pravila_povedeniya.html [in Russian].

3. Koul, M. (1997). Cultural psychology: A once and future discipline. Moscow: Kogito-Centr [in Russian].

4. Richardson, T. (2008). Kaleidoscopic Odessa: History and Place in Contemporary Ukraine. Toronto: University of Toronto Press [in English].

5. Oral history. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Oral_history [in English].

6.Tompson, P. (2003). The Voice of the Past: Oral History. Moscow: Ves' Mir. [in Russian].

7. Shopes, L. (2002). What Is Oral History? Retrieved from http://historymatters.gmu.edu/mse/oral/oral.pdf [in English].

8. Moyer, J. (1999). Step-by-Step Guide to Oral History. Retrieved from http://dohistory.org/on_your_own/toolkit/oralHistory.html [in English].

9. Reti, I. (2013). Oral History Primer. Working Definition of Oral History. Retrieved from https://library.ucsc.edu/reg-hist/oral-history-primer [in English].

10. Shjuc, A. (2004). A world shining with meaning. Retrieved from http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/shyuz/ [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 05.04.2017 р.

УДК 78.071.1(477):781.6

Пахомова Євгенія Геннадіївна
аспірантка Національної музичної академії
України ім. П. І. Чайковського
pahomik@hotmail.com

СИНЕСТЕЗІЯ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНА СКЛАДОВА КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ ЛЕСІ ДИЧКО

Мета дослідження. Стаття присвячена проблемам "синестезії" як феномену сприйняття та усвідомлення реальності творчою особистістю (та її окремого випадку "синопсії") на прикладі творчості сучасної української композиторки Лесі Дичко. **Методологія.** Дослідження здійснюється завдяки залученню компаративного, аналітичного, індуктивного методів. Даний підхід дає змогу розглянути явище синестезії у контексті світової та національної музичної культури, окреслити "індивідуальне" та "загальне" у семантиці творчості музикантів-синестетів, створити "шаблон" підходу до аналізу творчості композиторів, котрим притаманний кольоровий слух. **Наукова новизна** полягає у відкритті нового пласту, своєрідного підтексту в творчості окремих композиторів (символіка музичних елементів, семантичні коди), що веде до глибокого розуміння і як наслідок – до більш достовірної реалізації композиторського задуму митцем-інтерпретатором. **Висновки**. Феномен синестезії є одним з найбільш дискусійних, але перспективних "предметів дослідження" у культурології та музикознавстві. Синестетичний спосіб сприйняття реальності композиторами стає причиною створення особливих концептуальних творів, в яких поза музичним текстом існує візуальний підтекст. Ідентифікація виконавцем семіотичної системи, закладеної у творі, призводить до пошуку нових підходів до інтерпретації, трансформації виконавських цілей та засобів дії на свідомість слухача.

Ключові слова: синестезія, кольоровий слух, синопсія, синтез, метафора, асоціація, екфразис, гіпертекст.

Пахомова Евгения Геннадьевна, *аспирантка кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

Синестезия как концептуальная составляющая композиторского мышления Леси Дычко

Цель исследования. Статья посвящена проблемам "синестезии" как феномену восприятия и осознания реальности творческой личностью (и ее частного случая "синопсии") на примере творчества современного украинского композитора Леси Дычко. **Методология**. Исследование осуществляется благодаря привлечению сравнительного, аналитического, индуктивного методов. Данный подход позволяет рассмотреть явление синестезии в контексте мировой и национальной музыкальной культуры, очертить "индивидуальное" и "общее" в семантике творчества музыкантов-синестетов, создать "шаблон" подхода к анализу творчества композиторов, которым присущ цветной слух. **Научная новизна** заключается в открытии нового пласта, своеобразного подтекста в творчестве отдельных композиторов (символика музыкальных элементов, семантические коды), что ведет к глубокому пониманию и как следствие – к более достоверной реализации композиторского замысла художником-интерпретатором. **Выводы**. Феномен синестезии является одним из наиболее дискуссионных, но перспективных "предметов исследования" в культурологии и музыковедении. Синестетический способ восприятия реальности композиторами становится причиной создания особых концептуальных произведений, где за музыкальным текстом существует визуальный подтекст. Идентификация исполнителем семиотической системы, заложенной в произведении, ведет к поиску новых подходов к интерпретации, трансформации исполнительских целей и средств воздействия на сознание слушателя.

Ключевые слова: синестезия, цветной слух, синопсия, синтез, метафора, ассоциация, экфрасис, гипертекст.

Pakhomova Eugeniya, *graduate student of the department of theory and history of culture of P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

"Synesthesia" as a conceptual thinking component of the composer Lesya Dychko.

Purpose of the research. The article is devoted to the problems of "synaesthesia" as a phenomenon of perception and awareness of reality by a creative person (and its special case "synopsia") through the example of the creativity of a modern Ukrainian composer Lesya Dychko. **Methodology**. The research is carried out by attracting comparative, analytical, inductive research methods. This approach allows us to consider the phenomenon of synaesthesia in the context of the world and national musical culture, to outline the "individual" and "common" in the semantics of the creativity of the synesthetic musicians, to create a "template" of the approach to analyzing the creativity of composers who have a "color hearing". The **scientific novelty** of this work lies in the discovery of a new layer, a kind of subtext in the work of individual composers (the symbolism of musical elements, semantic codes), which leads to a deep understanding and, as a consequence, a more reliable implementation of the composer's concept by the interpreter. **Conclusions**. The phenomenon of synaesthesia is one of the most controversial, but promising "subjects of study" in cultural studies and musicology. The synaesthetic way of perception of reality by composers is the reason for the creation of special, conceptual works where behind the musical text there is a visual overtone. .The identification by the performer of the semiotic system embedded in the work leads to the search for new approaches to interpretation and transformation of performance goals and means of effect on audience consciousness.

Keywords: synesthesia, color hearing, synopsy, synthesis, metaphor, association, ekfrasis, hypertext.

Актуальність теми дослідження. Більшість дослідників сучасної культури відзначають дедалі зростаючу тенденцію до синтезу полярних явищ мистецтва у XX – на початку XXI ст. у прагненні створити нові форми, жанрово-стилістичні моделі і навіть засоби виразності. Подібні процеси активно впливають і на композиторську творчість, яка народжує нові міжвидові симбіози. Однак під час всього періоду новітньої історії (особливо в добу романтизму, а пізніше – модерну) можна спостерігати тяжіння до створення нових форм синтезу літератури і музики, живопису і театру, музичного звуку і слова, звуку і кольору.

© Пахомова Є. Г., 2017

Напрям "синтез мистецтв" стає особливо актуальним в наш час: ментальність людини "інформаційної ери" спрямована на пошук та отримання особливого контенту, нетривіальних вражень. Синтез мистецьких форм, що діють на різні модальності, сприймаються різними органами чуття, є потужним інструментом впливу на ментальність сучасної людини, що веде до трансформації її свідомості, своєрідного катарсису. В даній статті порушене питання детермінації такого синтезу в сегменті сучасної академічної музики (на прикладі творчості Лесі Дичко). Феномен синестезійного світосприйняття, притаманний даній композиторці, створює особливу семантику в її творах, систему символів та асоціацій. Розуміння виконавцем "підтексту" музичної тканини веде до коректної реалізації ідеї таких "синтетичних" творів, виведення їх інтерпретації з площини "очевидного". Тож в контексті порушеного питання робота з творами художників-синестетів, зразками синтезу має такі етапи: етап дослідження та усвідомлення виконавцем системи символів і кодів та етап втілення і відкриття даної семантичної площини слухачу, що дійсно може докорінно змінити та посилити вплив твору на нього. Деякі аспекти першого етапу розглядаються нами в даній статті, другий етап (етап реалізації та донесення) знаходиться серед перспективних досліджень.

Мета статті – дослідити особливості творчого мислення композитора-синестета на прикладі особистості Лесі Дичко, знайти найбільш загальні, притаманні композитору семантичні архетипи та шляхи їх ідентифікації.

Виклад основного матеріалу. Психологічні особливості людського сприйняття детермінують спорідненість характеру різних видів мистецтв. І. Гете свого часу дав чудове визначення архітектури як застиглої музики, а Ф. Шлєгель, в свою чергу, визначив музику як рухливу архітектуру, а на думку І. Стравінського, відмінності між відчуттями, які "виробляє музика і архітектура, просто не існує" [13, 100]. Яскраві візуально-образні асоціації зустрічаємо у творчості французьких (зокрема, сонет Ш. Бодлера, який розкриває мультисенсорні "відповідності" та "кольоровий" сонет А. Рембо) й російських символістів (в поезіях К. Бальмонта безліч метафор типу "звук литавр переможно-червоний", поет А. Бєлий говорить про об'єднання всіх мистецтв навколо музики). Художник В. Кандинський у творах поєднує тембри та кольори (блакитний асоціювався у нього із звучанням флейти, червоний – труби, синій – віолончелі), він розробляв синтезовані сценічні постановки ("Жовтий звук"). Яскравими прикладами "музично-візуалізованої" "художньої реальності" можна назвати картини М. Чюрльоніса та П. Клєє.

Численні зразки міжвидової та міжсенсорної взаємодії у творчості митців згодом стали предметом розробки особливої галузі міждисциплінарного знання – "синестезії". Багатьма дослідниками (Б. Галєєв [4, 5], І. Ванєчкіна [2, 3]) синестезія визначена як особливий полісенсорний спосіб сприйняття, при якому взаємодіють рецептори й аналізатори різних органів чуття, наділяючи подразники (предмети, явища, стани, види мистецтв) нетиповими якостями. Отже, у синестета співдіють різні види відчуттів, формуючи особливий, часто феноменальний тип сприйняття дійсності. Вчені налічують понад 120 відомих випадків синестезії, з них – найчастіше зустрічаються співвідношення "звуку" – "кольору", а найбільш вивченими є полімодальності "візуального"-"музичного". Феномен саме такого сприйняття зустрічається у найбільш відомих синестетів в історії культури (В. Набоков, В. Кандинський, М. Римський-Корсаков, О. Скрябін, О. Мессіан, А. Шенберг, К. Штокхаузен та інші).

Отже, починаючи з кінця XIX – початку XX століття, особливу увагу у вивченні синестезії дослідники приділяли феномену "синопсії" – "кольорового слуху". Дослідник Т. Рібо одним з перших наводить такі гіпотези походження кольорового слуху: ембріологічну (наслідок "неповної диференціації між почуттями зору і слуху"), фізіологічну ("гіпотеза нервової іррадіації") і психологічну (виникають "асоціації" між кольором і звуком) [9].

В музичній площині однією з форм взаємодії кольору та звуку є "семантика тональностей". У кожного музиканта-синестета в процесі творчого зростання складається своя система емоційно-смислових та символічних значень відносно кожної тональності.

Найбільш відомими випадками використання можливостей "кольорового слуху" в музичній творчості зафіксовані в літературі про М. Римського-Корсакова і О. Скрябіна. Для творчості Миколи Римського-Корсакова поняття "тональний колорит", "темброві фарби", "музичний малюнок", "пейзажність", "картинність" стають невід'ємними компонентами авторської свідомості, які вбирають в себе елементи позамузичних модусів. Особливу виразність, колористичність його стилю зазначає відомий дослідник творчості композитора С. Тишко [14]. Так само, звертаючись до численних архівних матеріалів, мемуарів і статей композитора, помічаємо синестетичну природу його мислення і мови: "Гармонія – світло і тінь. Мажор і мінор. Радість і смуток. Ясність. Похмурість, сутінки. Оркестровки і тембри взагалі: блиск, сяйво, прозорість, туманність, сяйво, блискавка, місячне світло, захід, схід, матовість, темрява ... Всі тональності, інтервали та акорди, принаймні для мене особисто, зустрічаються виключно в самій природі, в кольорі хмар або ж в разюче прекрасному мерехтінні колірних стовпів і переливах світлових променів північного сяйва. Там є і Cis справжній, і h, і As, і все, що ви хочете" [16, 216].

У творчості Олександра Скрябіна універсалізм філософсько-естетичних принципів, грандіозність поставленої мети в пошуках всесвітньої гармонії, втілення ідеї месіанства в мистецтві безпосередньо пов'язані з синестезійним сприйняттям композитора. Завдяки особливому виду сприйняття, він намагався вийти за межі традиційного розуміння мистецтва і навіть світобудови. Універсальна концепція, яка простежується у філософській програмі творчості Скрябіна, базується на системі кольорово-тональних аналогій: "Три ясних для мене кольору дали мені три пункти опори" [12, 203].

Безумовно, свої національні прояви в контексті візуально-синестезійних явищ світової музичної практики можна віднайти на сторінках української музичної історії. Початок ХХ століття пробуджує відродження національної культури, в тому числі і музичної. Мистецтвознавець О. Берегова зазначає: "Українська музична культура 1920-х років розвивалася в атмосфері значного стильового і жанрового розшарування, оновлення засобів музичної виразності відповідно до сучасних тенденцій часу" [1, 123]. У той час виділяється фігура українського композитора і педагога Миколи Леонтовича, який звернувся до ідеї синтезу музики і кольору, тлумачив її як естетичну потребу новітнього підходу до навчання і виховання учнів на основі асоціацій між кольорами та інтервальними співвідношеннями тонів.

Міжсенсорні прояви з новою силою розкрилися у 60-80 роки ХХ ст., що стали особливо плідними для сміливих експериментів і новацій у світлі скасування "залізної завіси" і відновлення діалогу з сучасним західноєвропейським мистецтвом. Яскравими представниками цього періоду стали М. Скорик, Л. Колодуб та Ж. Колодуб, Є. Станкович, В Сільвестров та Л. Дичко – композиторка, у творчості якої простежуються домінантні тенденції неофольклоризму і синестезії.

Аналізуючи творчу особистість Лесі Василівни та відображення її художніх пошуків, дослідники відзначають комплексний характер, багаторівневість художнього світогляду композитора. Як домінанту стилю розглядає С. Павлишин універсалізм творчих інтересів, вказуючи на "... так званий об'ємний зір, який синтезує різні аспекти знань: про світобудову, божественно-духовне, історичну правду... Народна художня творчість, міфологія, ритуал, сфера духовної культури (канонічні тексти), яскрава жанровість, лірика, драматизм створюють умови для реалізації комплексної мистецької програми композитора" [6, 5]. У розвідках про хорову музику О. Письменна вказує на просторове бачення Всесвіту, як особливу здатність світосприйняття, яке знаходить яскраве відображення в творах з обрядово-історичною тематикою [8, 20]. А дослідниця творчості М. Степаненко спостерігає гостре відчуття часу в творах композитора не тільки через тематику, а й в комплексному підході створення образів "де, здається, вже стираються грані між театром, музикою, живописом, архітектурою – все включається в якийсь астральний художній вир і кожен твір нагадує мікрокосмос" [12, 128]. Л. Серганюк, описуючи еволюційний шлях Лесі Дичко, зазначає, що композиторка спочатку опановує інтонаційно-жанрові моделі національного фольклору, а пізніше – семантичні закономірності народно-художні традиції автентичного "середовища", тобто переходить від оперування "мікромодусами" до "макрорівня" (це яскраво відображено в хорових операх "Золотослов", "Різдвяне дійство", "Іспанських" і "Французьких фресках", ораторії "Індія-Лакшмі") [11].

Сама Леся Дичко вказує, що в її уяві архітектура і музика мають однакові структурні і композиційні елементи, тому вона часто бачить музичний твір як проекцію архітектурної будови. Для неї архітектура – це звукова матерія, а музика в вимірі фантазій може придбати контури будь-якого архітектурного ансамблю (подібне спостерігаємо у циклах "Замки Луари", "Дзвони Арагону", частково у хорових операх). Авторка часто наділяє частини композиції твору якостями архітектонічних конструкцій, які викликають просторові асоціації і сприймаються візуально.

Використання живописних і архітектурних описів ("екфразисів") і семантики виразових засобів цих мистецтв, залучає нові якості музичного тексту, а саме: рельєфність, декоративність, графічність, фресковість, мальовничість, об’ємність, тощо.

Підсумовуючи міждисциплінарні дослідження в різних галузях науки та мистецтв, пов'язані з творчістю відомих в історії мистецтва синестетів і екстраполюючи ці знання на творчість Лесі Дичко, ми можемо дійти висновку, що для її творчості характерний глибокий рівень узагальнення та синтезу, де вирішальну роль відіграє явище синестезії. Отже, у творчості Лесі Василівни синестезія представлена як особливий вид індивідуального художнього сприйняття і пізнання, при якому на основі експліцитного (вродженого) дуалізму модальностей (слух-зір, звук-колір) під дією імпліцитного (придбаного) художнього досвіду відбувається кристалізація вищого рівня синтезу категорій (звукове-візуальне, музичне-мальовниче).

Індивідуальна система семантики тональностей, в першу чергу, пов'язана з особистісним сприйняттям і філософським світоглядом Дичко, що включають різні рівні розуміння і усвідомлення картини буття, її екуменічними поглядами щодо питань віри і втілення всеосяжного "божественного" початку через різні світові релігії – християнство ("Літургія", "Різдвяне дійство"), індуїзм (ораторія "Індія-Лакшмі"), буддизм і конфуціанство (в циклах на слова китайських та японських поетів), язичництво (в кантатах і опері "Золотослов"). У той же час, на вибір системи тональних вподобань, безперечно, впливає тяжіння до улюбленої образної сфери: поетизація образів природи, оспівування архаїчних вірувань і обрядів, відчуття вселенської гармонії життя, єдності людини і Бога. Подібна тематика сприяє появі особливих тональних структур (використання поліладовості, тяжіння до народних, вузькооб’ємних ладів), гармонічних і сонорних комплексів (кластери, акорди нетерцієвої будови), які знаходять особливе авторське втілення через інтерпретацію принципів синестезії і кольорового мислення в музичному тексті.

Тональність у виразовій системі музичної мови Лесі Дичко отримує новий вимір і значення. Вона стає елементом ієрархії синтезованого мислення, де одним з домінуючих пластів стає "синестезійність" сприйняття. Тому тональний план твору гнучко реагує на вербальні фактори, сценічні ситуації і візуально-просторові ефекти. Часто тональність використовується як один з істотних етапів формування образно-стилістичного навантаження, ідейних планів музичного твору.

У творчості Лесі Дичко тональні барви часто отримують конкретно-образну асоціацію, пов'язану в уяві автора з певною порою року або часом доби. Леся Василівна зазначає, що в її творчості

склалися типові семантичні комплекси, які можна простежити в межах усієї творчості. Відтак, можемо вказати на наскрізні образи, тематику, драматичні ситуації, які отримують подібне тональне втілення ("гіпертекстуальне" трактування тональності).

Кожен свій задум композиторка сприймає "в кольорі", часто саме кольорові імпульси сприяють народженню музичного втілення художньо-естетичних ідей. Підтвердженням значення синестезійно-семантичного фактора для її творчості стає послідовне втілення і підпорядкування композиції кожного нового задуму певним тональним сферам. Тому варто вважати стійкою стилеутворюючою рисою творчого мислення композиторки семантику образного наповнення тонального плану. У комплексному поєднанні з іншими засобами виразності, кольорове трактування тональності стає одним з найважливіших джерел для формування художньої образності, емоційно-виразною навантаження музичного тексту.

Наведемо Таблицю 1 кольорових асоціацій композиторки (використані з інтерв'ю з Л.Д.) та розглянемо семантичні значення певних тональностей, яким композиторка надає особливого значення.

Таблиця 1

Тональність	**Л. Дичко**
C-dur/a-moll	Білий
Des-dur	багата на різні відтінки і символізує буяння всього живого
b-moll	коричневий, приглушений
D-dur/ h-moll	синій просторовий колір, витончено-блакитний, символ – вода
E-dur/ cis-moll	яскраво-зелений, травневий
Fis-dur/ dis-moll	гаряче сонце
Ges-dur	синтезуюча тональність, символ – чорнозем, земля, природа, радість
g-moll	коричневий, завуальований, пласка
Fis-dur	багата відтінками, золотиста
As-dur/f-moll	тональність смарагдової свіжості
A-dur/fis-moll	глибоко-синій, зелень, символ – березень
H-dur/gis-moll	оранжево-жовтий
h-moll	туманна
b-moll	найтемніша, сутінкова

Синтез мислення і універсалізм естетики Лесі Дичко об'єднують природні стихії і явища з відчуттями людини. Композитор ніби звертається до архаїчних рівнів підсвідомого, коли людство перебувало в містеріальному континуумі з космічними тілами, відчувало пульс і дихання природи і космосу. Таку синергетичну установку в творчості помітили багато дослідників, звертаючи увагу на актуальність, в контексті творчості Лесі Дичко, образів кругообігу природних явищ, актуалізації просторово-пейзажних рис, зокрема в хорових творах (Л. Серганюк [11]). Так одними з центральних стають образи сонця, світла, ранку, весни, які виникають в таких творах як "Сонячне коло", "Сонце" (IIч. "Енгармонійного"), "Сонячний струм" (II ч. Диптиху на слова японських поетів), "Ранок"(I ч. "Пастелей", Прелюдія з кантати "Здрастуй, новий день"), симфонічні варіації "Веснянки", кантата "Весна", картина за Левітаном "Весна", тощо. Тому невипадково в цих творах використовується характерна символіка образного ряду "природа", "вода", "зелень", що збігається з тонально-семантичними значеннями: A-dur – глибоко синій, h-moll – витончено-блакитний, E-dur – яскраво-зелений, Fis-dur – символ гарячого сонця. Важливого значення набуває Des-dur – тональний центр багатьох творів. За словами Л. Дичко, це її улюблена тональність, яка символізує достаток усього живого, втілює ідею універсалізму, поєднує в собі різні відтінки і фарби. Неодноразово ця тональність ставала кульмінаційним вузлом семантичної лінії розвитку, набирала значення урочистого, славильного звучання (епізоди "дзвоновості" у першому та останньому розділах хорової опери "Різдвяне дійство", святкові кульмінації в ораторії "І нарекоша ..." і так далі). Інші бемольні тональності за кольоровим спектром менш насичені і яскраві, часто втілюють драматичні або трагічні образи. Цікаво, що мінорні тональності в семантичному сенсі близькі до мажорних, проте завжди набирають темнішого відтінку, тьмяного колориту.

Аналізуючи "кольорове бачення" тональностей Лесі Дичко, відзначимо, що воно практично не збігається з тим, яке було у композиторів-синестетів Олександра Скрябіна та Миколи Римського-Корсакова (подібно розглядають лише Римський-Корсаков та Дичко тональність C-dur у білих тонах).

Висновки. У творчості Лесі Дичко ми можемо виділити декілька синестезійних рівнів оперування тональними структурами і їх семантичним навантаженням, які взаємопроникають один в одного й існують в синтезі:

• філософсько-естетичний (узагальнююче трактування тональностей як втілення "божественного" начала, всесвіту, буття і полярних світів – людського та нелюдського);

• символічний ("синій" A-dur як символ неба, блакитний D-dur – втілення "води", жовтий g-moll – "землі");

• емоційно-експресивний ("яскраво-вражаюча" A-dur, "блискуча" H-dur і т.д.);

• драматургічно-композиційний (головна тональність, яка набуває значення лейттональності, часто супроводжує проведення лейтмотивів, цементує загальну композицію, як наприклад лейттональності H-dur в "Золотослові" Дичко).

Використання випробуваної семантичної стратегії створює ефект особливої сінестезійної "інтертекстуальності", яка перетворює всю творчість автора в єдиний образно-семантичний простір, наповнений "кольоровими" полями символів ("гіпертекст").

Література

1. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80-90 років ХХ сторіччя / О. Берегова. – К.: НМАУ імені П.І. Чайковського,1999. – 140 с.
2. Ванечкина И. Л. Цветной слух и светомузыка / И. Ванечкина // Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии. Сб. статей. – Москва: Изд.-во МГУ,1992. – С. 14-16.
3. Ванечкина И., Галеев Б. Концепция синтеза искусств А. Н. Скрябина / И. Ванечкина, Б. Галеев // Материалы III конференции "Свет и музыка". – Казань : КАИ, 1975. – С.24–30.
4. Галеев Б. М. Цветной слух: природа и функции в искусстве / Б. Галеев // Художник и философия цвета в искусстве (тезизы международной конференции). – Санкт-Петербург : Государственный Эрмитаж, 1997. – С. 75–77.
5. Галеев Б. Скрябин и развитие идеи видимой музыки / Б. Галеев // Музыка и современность. – М. : Музыка, 1969. – Вып. 6. – С. 77–142.
6. Павлишин С. Музика двадцятого століття : Навчальний посібник / Стефанія Павлишин. – Л. : Баку, 2005. – 232 с.
7. Пархоменко Л. Обриси творчого шляху Лесі Дичко / Л. Пархоменко // Леся Дичко : грані творчості : зб. статей. – Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 19. – Кн. 3. – С. 6–12.
8. Письменна О. Хорова музика Лесі Дичко / О. Письменна. – Л. : Наукове товариство імені Т. Шевченка, 2010. – 268 с.
9. Рибо Т. Творческое воображение / Т. Рибо. – СПб. : Эрлих, 1901. – С. 23–39.
10. Сабанеев Л. О звуко-цветовом соответствии / Л. Сабанеев // Музыка. – 1911. – № 9 (29 янв.).
11. Серганюк Л. Жанрові новації опери "Золотослов" Лесі Дичко / Л. Серганюк // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. – 2009. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vpu/Myst/2009_15_16/st.
12. Степаненко Н. Кольорова семантика в хорових творах Л. Дичко (на прикладі творів "У Києві зорі" та "І нарекоша ім' я Київ") / Н. Степаненко // Леся Дичко : грані творчості : зб. статей. – Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 19. – Кн. 3. – С. 128–135.
13. Стравинский И. Хроника моей жизни / И. Стравинский. – Л. : МУЗГИЗ, 1963. – 242 с.
14. Тишко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков / С. Тишко. – К. : ЭП Музинформ, 1993. – 117 с.
15. Шуман Р. Характеристика тональностей / Р. Шуман // История эстетики в 5 т. – Москва : Искусство, 1967. Т. 3. – С. 368–369.
16. Ястребцев В. О цветном звукосозерцании Н. А. Римского-Корсакова / В. Ястребцев // Русская музыкальная газета. – 1908. – № 39–40.

References

1. Beregova O. (1999). Postmodernizm in Ukrainian camber music of 80-90 years XXth century. Kyiv: Natsionalna muzichna akademiya Ukrayini Im. P. I. Chaykovskogo [in Ukrainian].
2. Vanechkina I. L. (1992). Color hearing and color-music. Contemporary Laokoon. Esthetic problems synesthesia. Moskva: Izd.-vo MHU, 14-16 [in Russian].
3. Vanechkina I., Galeev B. (1975) The concept of the synthesis of arts of A.N.Skryabin. The III Scientific conference "Light and music", Kazan: KAI, 24-30 [in Russian].
4. Galeev B. M. (1997). Color hearing: periods i functions in Art. Artist and the philosophy of color in Art. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyiy Ermitazh, 75-77 [in Russian].
5. Galeev B. (1969). Skryabin and the development of the idea visual music. Music and modernity, 6, Moskva.: Muzyika, 77-142. [in Russian].
6. Pavlishin S. (2005). Music of the XXth century. Lviv [in Ukrainian].
7. Parhomenko Lyu. (2002). Shapes of the creative ways of Lesya Dichko. Lesya Dichko: limits of art, 19,3, 6-12 [in Ukrainian].
8. Pismenna O. (2010).Choir music of the composer Lesya Dichko. Lviv: Naukove tovaristvo Im. T. Shevchenka [in Ukrainian].
9. Ribo T. (1901). Creative imagination. Spb. : Erlih,s. 23-39 [in Russian].
10. Sabaneev L. (1911).About corresponding of color and music. Muzyika [in Russian].
11. Serganyuk L. (2009) Genre innovations in the opera "Zolotoslov" of Lesya Dichko. Visnik Prikarpatskogo universitetu. Mistetstvoznavstvo. Retrieved from: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vpu/Myst/2009_15_16/statti\Serganiuk.pdf [in Ukrainian].
12. Stepanenko N. (2002). The color semantics in the choir compositions of L. Dichko (as examples "U Kievi zori" and "I narekosha Im' ya Kiyiv"). Naukoviy visnik Natsionalnoyi muzichnoyi akademiyi Ukrayini Im. P. I. Chaykovskogo,19,3, 128-135 [in Ukrainian].
13. Stravinskiy I. (1963).The chronic of my life. Leningrad: Myzgiz [in Russian].
14. Tishko S. (1993). The problem of national style in Russian opera. Glinka. Musorgskiy. Rimskiy-Korsakov. Kyiv: Muzinform. [in Ukrainian].
15. Shuman R. (1967)The characteristic of tones.The history of esthetic, 5,3. Moskva: Iskusstvo, 368-369 [in Russian].
16. Yastrebtsev V. (1908). About color contemplation of the sound of N. A. Rimskiy -Korsakov. Russian musical paper. 39, 40 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.04.2017 р.

УДК 782.1:792.54

Походзей Павло Іванович
викладач Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського

СИНТЕЗ ДИРИГЕНТСЬКО-РЕЖИСЕРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У ВТІЛЕННІ ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЮ (на прикладі Оперної студії НМАУ ім. П.І. Чайковського)

Мета роботи – дослідити актуальні питання творчих взаємовідносин оперно-симфонічних диригентів та режисерів-постановників в опері та особливості їхньої співпраці в сучасному українського музичному театрі. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, компаративного та мистецтвознавчого методів дослідження для визначення основних функцій режисера і диригента у процесі постановки оперного спектаклю, з'ясуванні значення творчої взаємодії фахівців різних видів і жанрів мистецтва в процесі постановки оперного твору, а також важливості прищеплення майбутнім митцям навичок творчої співпраці, що розглянуто в контексті діяльності Оперної студії НМАУ ім. П.І. Чайковського. Дослідження спирається на практичний досвід фахівців у галузі музично-театрального мистецтва. **Наукова новизна** дослідження полягає у аналізі синтетичної взаємодії та взаємовідносин диригентської і режисерської ролей у процесі інтерпретації у постановці оперного спектаклю на прикладі Оперної студії НМАУ ім. П.І.Чайковського, що дасть можливість віднайти оптимальне їх поєднання для реалізації праці як режисера, так і диригента в постановці оперного спектаклю. **Висновки**. В результаті проведеного дослідження встановлено, що в процесі роботи над постановкою оперного спектаклю для високохудожньої і професійної інтерпретації та втілення театрального задуму твору однаково важливою є як режисерська робота, так і диригентська. Саме такий практичний підхід має домінувати і в роботі Оперної студії Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, в якій набувають свого першого досвіду студенти під час навчання.

Ключові слова: диригент, режисер, творча взаємодія, оперний театр, Оперна студія НМАУ ім. П.І. Чайковського.

Походзей Павел Иванович, *преподаватель Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского*

Синтез дирижерско-режиссерской интерпретации в воплощении оперного спектакля (на примере Оперной студии НМАУ им. П. И. Чайковского)

Цель работы – исследовать актуальные вопросы творческих взаимоотношений между оперно-симфоническими дирижерами и режиссерами-постановщиками в опере и особенности их сотрудничества в современном украинском музыкальном театре. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, функционального, сравнительного и искусствоведческого методов исследования для определения основных функций режиссера и дирижера в процессе постановки оперного спектакля, выяснения значения творческого взаимодействия специалистов различных видов и жанров искусства в процессе постановки оперного произведения, а также важности привития будущим художникам навыков творческого сотрудничества. Указанные вопросы рассмотрены в контексте деятельности Оперной студии НМАУ им. П.И. Чайковского. Исследование опирается на практический опыт специалистов в области музыкально-театрального искусства. **Научная новизна** исследования заключается в анализе синтетического взаимодействия и взаимоотношений дирижерской и режиссерской ролей в процессе интерпретации при постановке оперного спектакля на примере Оперной студии НМАУ им. П.И.Чайковского, что позволит найти оптимальное сочетание сотрудничества для реализации труда как режиссера, так и дирижера в постановке оперного спектакля. **Выводы**. В результате проведенного исследования установлено, что в процессе работы над постановкой оперного спектакля для высокохудожественной и профессиональной интерпретации и воплощения театрального замысла произведения одинаково важна как режиссерская работа, так и дирижерская. Именно такой практический подход должен доминировать и в работе Оперной студии Национальной музыкальной академии Украины им. П.И.Чайковского, в которой приобретают свой первый опыт студенты во время обучения.

Ключевые слова: дирижер, режиссер, творческое взаимодействие, оперный театр, Оперная студия НМАУ им. П.И. Чайковского.

Pohodzey Pavlo, *Lecturer of the Department of General and specialized pianoforte National Music Academy named after P.I. Tchaikovsky, Teacher of the piano department of the KSSMSH named after M.V. Lysenko*

Synthesis of conductor-director interpretation in opera performance implementation (through the example of NMAU Opera Studio named after P. Tchaikovsky)

The purpose of the work is to investigate the actual issues of creative relationships between opera and symphony conductors and opera stage directors and the peculiarities of their cooperation in the modern Ukrainian musical theater. The **methodology** of the research lies in the use of analytical, functional, comparative and art research methods with the purpose to determine the main functions of a director and conductor in the process of staging an opera performance and clarify the significance of creative interaction between specialists of various types and art genres in the process of staging an opera and the importance of inuring the future artists to the creative cooperation skills. These issues are considered in the context of the activities of NMAU Opera Studio named after P.I. Tchaikovsky. The **scientific novelty** of the research consists in the analysis of synthetic interaction and the relationship between the conductor and director roles in the interpretation process while staging an opera performance through the example of NMAU Opera Studio named after Tchaikovsky, which will allow us to find the optimal combination of this cooperation for the realization of the work of both the director and the conductor in the process of staging an opera performance. The research is based on the practical experience of specialists in the field of musical and theatrical art. **Conclusions**. The research results show that in the process of staging an opera performance, both directing and conducting are equally important for highly artistic and professional interpretation and implementation of theatrical concept of the work. It is this practical approach,

© Походзей П. І., 2017

which should dominate the work of Opera Studio of the National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, where students acquire their first experience during their studies.

Keywords: conductor, director, creative interaction, Opera Theatre, NMAU Opera Studio named after P. Tchaikovsky.

Актуальність теми дослідження. Питання взаємодії режисера-постановника і диригента симфонічного оркестру в процесі постановки опери досліджується недостатньо, а тому висвітлюються на сторінках наукових фахових видань досить рідко. Такий стан речей, з одного боку, характеризується недостатньою зацікавленістю цією проблемою у науковому середовищі, а з іншого – значним відставанням українських театрів від сучасних театрально-постановочних принципів у просторі світового музичного театру. Відомий український музикознавець М.Р. Черкашина-Губаренко в одній із своїх наукових статей вказує на такі причини і відзначає, що саме вони характеризують сучасний стан речей в опері: "Крім обмеженості репертуару, українські театри відстають від сучасних театрально-постановочних вимог, що зумовлено довготривалою кризою оперної режисури" [15, 118].

Очевидним є і те, що зазначена проблема актуалізується, насамперед, особливостями розвитку української національної культури упродовж XX – поч. XXI століть загалом й становленням музично-театральної культури України цього періоду зокрема. Такий стан і мотивує необхідність глибше розглянути та проаналізувати можливості плідної творчої співпраці у оперному театрі режисера-постановника та диригента-постановника, особливості їхньої взаємодії.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичною основою в означеній проблематиці слугують праці, в яких висвітлювалися актуальні питання диригентської та режисерської діяльності в музичному театрі: С. Дідка [1], І.Колодуба [2], О. Колодуба [3; 4], В. Перунова [5], Б. Покровського [6], В. Рожка [9], І. Савчука [10], І. Сенька [11], А. Солов'яненка [12], М. Черкашиної-Губаренко [14; 15].

Мета роботи – дослідження актуальних питань творчих взаємовідносин між оперно-симфонічними диригентами та режисерами-постановниками в опері та особливості їхньої співпраці в сучасному українського музичному театрі.

Виклад основного матеріалу. Реальний стан справ в оперному мистецтві свідчить, що саме постаті режисерів та диригентів здатні бути тими рушіями, які, беручи на себе повну відповідальність за обрані театрами вектори, можуть забезпечити стрімкий розвиток оперного мистецтва. Вони є визначальними ланками в організації усього колективного творчого процесу.

Сучасний стан і напрями розвитку світового оперного театру, за словами М. Черкашиної-Губаренко, вказують на те, що у поціновувачів оперного мистецтва "центром уваги стає не сам твір, у багатьох випадках добре відомий, а його конкретна постановка, особливо якщо в ній беруть участь знамениті режисери, диригенти й вокальні зірки" [14, 17]. Отже, можна стверджувати, що сучасний розвиток українського оперного театру також повною мірою залежить від спільної діяльності талановитих оперних режисерів, диригентів, співаків. Тому на залучення талановитих та професійно самодостатніх постановників повинні бути зорієнтовані першочергово керівники провідних оперних театрів країни, оскільки готова оперна продукція має викликати зацікавлення у вибагливої публіки як кінцевого споживача.

У зв'язку з цим природною є спроба зосередити дослідницьку увагу на завданнях, які постають перед оперним режисером на самому початку його творчої роботи над постановкою оперної вистави. Досвід роботи видатних оперних режисерів свідчить, що найважливішим і найвідповідальнішим етапом їх роботи над створенням нового спектаклю постає перше знайомство з обраним авторським текстом і подальше поглиблене вивчення усього матеріалу. Саме глибоко осмислена робота з літературно-музичним першоджерелом стає основною на цьому етапі. Ґрунтовне вивчення матеріалу дає можливість режисеру-постановнику у повній мірі зрозуміти індивідуально-неповторні риси усіх персонажів опери, кращим чином розкрити суть композиторського задуму. Глибина режисерської уяви дозволяє вибудувати загальну сценічну концепцію вистави, розробити стратегію, сформувати орієнтири втілення задуму, чітко визначити і осмислити необхідні засоби та методи роботи над реалізацією твору. І лише талановитий режисер здатен вдало з легкістю музикувати сценічною дією, спираючись на музичну драматургію оперного твору.

Можна припустити, що від того, наскільки яскравою й довершеною буде постановка оперного твору, якісною і копіткою буде праця усього творчого колективу театру, чи стане режисерський задум співзвучним потребам сучасних поціновувачів оперного мистецтва, залежатиме подальше успішне тривале або короткочасне перебування оперної вистави в театральному репертуарі. Адже, сучасний глядач воліє не лише почути гарне виконання вокалістом своєї партії, але й побачити яскраву акторську гру, незабутні образи, неперевершене дійство на сцені, яке завдяки своїй силі впливу та переконливості дії не змогло б залишити його байдужим. Усе це залежить від того, наскільки правильно і якісно режисер прочитає партитуру і вибудує музичну драматургію опери, які сценічні засоби для втілення своїх задумів віднайде, як підійде до процесу створення режисерського постановочного плану майбутньої вистави.

Засновник відомого Московського камерного музичного театру, режисер Б.А. Покровський вважав, що ключ, який може допомогти віднайти правильне режисерське вирішення оперного спектаклю знаходиться у самій партитурі. Він зокрема писав: "Виходить, що дія, яка "додається" театром до музики, створюється на основі цієї ж музики, лише з урахуванням драми, яку вона розкриває. Фантазія режисера хороша лише тоді, коли вона живиться партитурою опери" [8, 144]. Із цього випливає, що режисер разом із диригентом опираючись на партитуру, можуть виступати у якості повноважних співавторів.

Яскравим прикладом злагодженої роботи диригента і режисера над втіленням опери В. Кирейка "Лісова пісня" за відомою драмою-феєрією Лесі Українки продемонстрували режисер та диригент Оперної студії Київської консерваторії О. Колодуб та Я. Карасик. Пізніше О. Колодуб відзначав: "Дуже цікавою і плідною була робота в оперній студії над новою оперою молодого композитора В. Кирейка... Це була яскрава подія в музичному житті Києва" [2, 13]. Постановка була здійснена у 1957 році з нагоди відкриття нового приміщення студії й отримала багато схвальних відгуків у пресі. Згодом про свої враження напише відомий український театрознавець Ю. Станішевський: "В режисерському рішенні досвідченого майстра оперної сцени О. Колодуба кожна картина, кожна мізансцена вражали своєю музикальністю, піднесеною ліричністю і романтичною схвильованістю. У скромній студійній виставі не було й натяку на претензійну "бутафорію", в ній ожила висока поетична мрія" [13].

Відсутність на той момент певних усталених традицій щодо музичного та сценічного трактувань опери "Лісова пісня", дало можливість постановникам у повній мірі творчо підійти до розкриття внутрішнього змісту героїв опери. А основним завданням, що ставили перед собою постановники цього оперного твору, було – якнайповніше розкриття задуму композитора усіма доступними засобами музичної та сценічної виразності.

Творчу співпрацю режисера О. Колодуба та диригента Я. Карасика характеризував свого часу диригент оркестру Оперної студії НМАУ імені П.І. Чайковського Едуард Сенько: "Обидва були інтелігентними людьми, ніколи не дозволяли собі нечемно звертатись до музикантів і співаків, а завжди з надзвичайним тактом, симпатією і любов'ю. Навіть зауваження їх нікого не принижували. Вони занурювали співаків у атмосферу театру, світ істинних художніх емоцій" [11, 46]. На якості і результатах плідної співпраці двох майстрів О. Колодуба та Я. Карасика акцентував свою увагу й рецензент В. Перунов. Він писав: "Дивлячись на майстерну гру молоді, важко повірити, що це не професійний театр, а тільки учбова студія, що перед нами не справжні артисти, а студенти, які роблять на сцені перші кроки" [5].

Сутність плідної співпраці диригента й режисера у процесі реалізації постановки опери "Лісова пісня" полягала не лише у високому рівні професійної майстерності та злагодженості дій, але й у взаємоповазі, великій довірі, у вмінні об'єднувати зусилля заради досягнення значних результатів. Не в останню чергу це характеризується і взаємовідносинами, які складаються між творчими особистостями поза постановочним процесом. Відомо на практиці багато прикладів, коли плідні творчі взаємини переростають у близькі та дружні стосунки, які благотворно впливають на спільну творчу роботу.

Головною особливістю музичного театру є його синтетична природа. Відтак, основоположним фактором роботи театрального колективу постає поєднання різних видів мистецтва та їх взаємозалежність.

Саме у цій площині виникають проблеми творчого співробітництва різножанрових театральних професіоналів. У таких обставинах визначальною в оперному театрі постає роль лідера, який спроможний згуртувати навколо себе колектив, заохотити кожну творчу особистість до плідної співпраці. З цього приводу М. Р. Черкашина-Губаренко у своїй статті "Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення" зазначала: "… залежно від того, хто з керівників складного театрального організму здатен усе підкорити своїй волі, власному розумінню шляхів вирішення творчих завдань, оперний театр може бути "диригентським" або "режисерським", або навіть перетворитися на театр лідера-сценографа" [15, 119].

Специфіка роботи оперного театру якраз і полягає у співпраці фахівців різних мистецьких жанрів. Така співпраця може бути плідною лише за умови взаєморозуміння між професіоналами. Отже, між постановниками спектаклю має обов'язково бути віднайдений консенсус, а зусилля, докладені ними, спрямовуватись на позитивний і довершений результат.

Практика роботи оперного театру підтверджує, що саме через згадану особливість часто виникають певні суперечності між фахівцями у сфері музично-театрального мистецтва щодо співвідношення значення режисера і диригента при постановці оперної вистави, а також ролі кожного з них у цьому складному й трудомісткому процесі.

У цьому контексті досвідчені викладачі-практики Оперної студії мають послідовно і ґрунтовно навчати студентів особливостей роботи на оперній сцені. Адже, знайомство початківців з усіма професійними секретами, з основами результативної взаємної співпраці учасників постановочного процесу (диригента і режисера), можливостями практичного вирішення поточних творчих питань і дозволяє студентам поступово набувати в Оперній студії специфічних навичок для майбутньої тісної творчої взаємодії на сцені вже професійного оперного театру.

Без перебільшення можна стверджувати, що диригент і режисер несуть порівну відповідальність за кінцевий результат роботи оперного колективу. Тоді хто ж з них є лідером?

Диригент К. Карабиць в одному зі своїх інтерв'ю зазначав: "Головний той, хто добре робить музику, – гадаю, усе-таки диригент. <...> тільки диригент може зробити оперну постановку затребуваною глядачем. <...> якщо диригент вдало не прочитає партитуру, робота в результаті зазнає фіаско" [цит. за 10].

Головний режисер Національного академічного театру опери та балету України ім. Т.Г. Шевченка А. Солов'яненко у своєму дисертаційному дослідженні щодо творчості Ірини Молостової дотримується протилежної думки. Він відзначав: "Визначальною є роль режисера в організації діяльності диригента, хормейстера, балетмейстера, сценографа у процесі створення вистави. Тому, природно, найбільша

відповідальність за успіх чи провал постановки, її адекватне чи неадекватне втілення лежить саме на особистості режисера" [12, 7]. Однак, така думка А. Солов'яненка може бути застосована у ракурсі дослідження відповідальності режисера за успішне втілення свого задуму.

Результати дослідження доводять, що в успіхові вистави сучасного музичного театру визначальною є роль саме оперного диригента, оскільки музика у такому складному й багатогранному жанрі, як опера посідає головне місце. І без професійно довершеної, добре продуманої, оригінальної інтерпретації музичної основи оперного твору, спектакль буде приречений на провал, яким би чудово спланованим і неперевершено втіленим не був сценічний задум режисера-постановника.

Свого часу режисер Б. Покровський, спираючись на власний досвід, зазначав: "До професійних навичок режисера музичного театру обов'язково має входити уміння знайти художнє і навіть людське "пристосування" до творчих та особистих особливостей людей, які складають колектив, художню співпрацю, особливо з диригентом. <...> Конфлікт у взаєминах диригента і режисера виникає, як правило, лише за умови незнання одним із них природи оперного мистецтва. Співтворчість диригента і режисера – прямий шлях до досягнення у спектаклі гармонії слухового і зорового" [8, 34].

Особливою умовою співпраці диригента з режисером мусить бути єдність їх творчих намірів, близькість життєвих позицій, філософсько-світоглядних поглядів та ідей.

Диригентська прерогатива в опері – музична складова вистави. Звідси випливає його право на встановлення інтонацій, темпів та нюансів. Режисерові ж здебільшого належить робота над мізансценуванням. Творчі конфлікти виникають тоді, коли диригент втручається в функціональні обов'язки режисера і навпаки. І досить еклектичним може стати оперний спектакль у кінцевому результаті, коли різняться їх погляди у практичній площині і виникають протиріччя між диригентським планом та режисерською експозицією. Адже, на практиці часто буває так, що для постановки опери запрошують маститого режисера з драматичного театру. Проте він може бути далеким від музики і не здатний вникнути у композиторський задум музичної драматургії вистави. Ця проблема особливо характерна для оперних театрів. Коли ж диригент не спроможний осягнути філософсько-ідейний зміст оперного твору в цілому, а звертає свою увагу лише на окремі ноти, мотиви, фрази – це позбавляє цілісності усю музичну виставу.

Практика роботи видатних митців оперного жанру свідчить, що від особистості диригента залежить, яким чином і наскільки якісно реалізуються в оперному театрі можливості, очолюваного ним симфонічного оркестру. Адже чітка злагодженість дій оркестрантів, співаків-акторів, хору складає той фундамент, на якому можлива якісна побудова усього музичного матеріалу оперного спектаклю. Саме диригент є головним рушієм та співучасником усіх процесів драматургії оперної вистави. Притаманні йому індивідуальні риси, творча самобутність і тонка інтуїція є надзвичайно важливими чинниками, які зумовлюють, у кінцевому результаті, успіх серед поціновувачів оперного мистецтва. Диригенту, як провіднику передачі задуманого композитором сюжету безпосередньо глядачеві, для успішного керування усією сценічною дією необхідне чітке усвідомлення загальної концепції спектаклю, яка, в свою чергу, спирається на партитуру твору та виробляється спільно з режисером. Саме тому розуміння режисером усіх потенційних творчих можливостей диригента та врахування, при цьому, його індивідуальних особливостей характеру відіграє важливу роль у їх творчих та людських взаєминах.

Оволодіння непростим ремеслом ефективної взаємодії режисера і диригента в оперному театрі має починатися ще у студентські роки. Меті прищеплення навичок творчої співпраці і взаємодії фахівців різних видів і жанрів мистецтва підпорядкований навчальний процес на вокальному та диригентському факультетах Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. Такий принцип підтверджує й сама структура факультету, у складі якого такі кафедри: сольного співу, оперно-симфонічного диригування, оперної підготовки та музичної режисури, хорового диригування. Своєрідною унікальною навчально-творчою лабораторією факультету є також Оперна студія, на сцені якої розкривають свої творчі здібності і набувають професійного досвіду студенти, синтезує творчі пошуки і досягнення професорсько-викладацький склад та студенти випускових спеціальних кафедр. Саме на сцені оперної студії отримують молоді виконавці перші професійні настанови від своїх вчителів.

Відомий диригент А.М. Пазовський в одній зі своїх наукових праць щодо місії оперного диригента наголошував на його особливій ролі як інтерпретатора оперної партитури, організатора вистави, який цілковито спрямовує творчість виконавців на розкриття ідеї композитора, стає керівником і помічником актора у процесі розкриття його майстерності. Він дотримувався думки, висловленої М.А. Римським-Корсаковим, що: "Оперний твір є перш за все твір музичний". Саме тому, найбільша частка успіху чи поразки постановки опери лежить на диригентові. Таку думку також поділяв учень А. Пазовського Веніамін Тольба, який згодом став відомим диригентом Оперної студії і професором Київської консерваторії [1, 214-215].

На важливості ефективної співпраці диригента і режисера акцентував свою увагу також, вже згадуваний, режисер Оперної студії О. Колодуб, який вдало поєднував упродовж десятиріч режисерську практику з педагогічною діяльністю. У своєму нарисі "Творчі принципи організації оперної вистави" він зазначав, що організаторами постановки оперної вистави є диригент, режисер і художник, від яких залежить загальна атмосфера і натхнення усього театрального колективу. Саме від їх тісної дружної творчої взаємодії і співпраці залежить наскільки вдалим буде втілення цілою трупою і технічними цехами художньо-творчих завдань. У цьому зв'язку він зазначав: "Вони повинні широко мислити образами і надавати своїм уявленням певних форм, знаходити необхідні прийоми, фарби,

співзвучні стилю твору, підпорядковувати свою особистість конкретним творчим завданням. Як наслідок такого творчого взаєморозуміння і тісної співпраці і виникають високохудожні вистави в тій або іншій інтерпретації. <…> Якщо серед керівників немає належного порозуміння, усвідомлення єдиної постановчої мети і єдиного спрямування зусиль для досягнення цієї мети, то наслідки такої "співпраці" бувають сумними [3, 104].

Яскравим прикладом здатності творчо співпрацювати з різними професіоналами під час постановки оперної вистави може слугувати творчість видатного українського оперно-симфонічного диригента Стефана Турчака.

Головні риси його індивідуальності проявилися на самому початку творчої кар'єри. Вже на цьому етапі диригент перейнявся розумінням синтетичної природи оперного мистецтва, важливості власної тісної співпраці як з композитором так і з режисером. Розуміння важливості співпраці він ґрунтував також і на досвіді відомого оперного режисера Б. Покровського, який писав: "Природа таланту оперного диригента адекватна природі опери. Це – здатність відкриття за звуком факту, за музикою – дії. Принципи симфонічного розвитку входять до комплексу оперного мистецтва, а тому, як показує досвід, оперний диригент може бути чудовим артистом на симфонічній естраді. Однак хороший симфонічний диригент за відсутності вродженої театральності або середньої драматургічної навченості завдає оперному мистецтву шкоди, бо порушує його художні принципи. Це перевірено практикою. У професії оперного диригента дійовий елемент мистецтва музики – головна суть, серцевина і смисл творчості, що ґрунтується на спроможності бачити в музиці конкретні дії, події, характери, конфлікти інтересів" [6, 74]. Також режисер зауважує, що саме зазначені якості змусили великого реформатора сцени К. Станіславського вбачати в оперному диригентові співрежисера.

Саме такі якості були характерними для видатного українського диригента С. Турчака. Стефан Турчак ще під час навчання у Львівській консерваторії імені М.В. Лисенка (1960-1962 рр.) стає диригентом Львівського оперного театру ім. І. Франка. Переїхавши у 1962 році до м. Києва, він очолює Державний симфонічний оркестр Української РСР, а у 1967-1973 роках та з 1977 року працює на посаді головного диригента Київського театру опери і балету ім. Т. Шевченка.

Одночасно з цією важливою і відповідальною роботою у 1966 році С.Турчак очолює симфонічний оркестр і кафедру оперно-симфонічного диригування Київської державної консерваторії (нині Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського). Працюючи на посадах доцента (1973 р.) та професора (1986 р.) він долучається до роботи з підготовки оперно-симфонічних диригентів на базі активної практики в Оперній студії [9].

Висновок. Резюмуючи зазначене, можна стверджувати, що недоречно окреслювати перевагу диригента у співпраці з режисером – і навпаки. Успіх у постановці опери залежить виключно від результатів спільної роботи. Такий підхід має домінувати і в роботі Оперної студії Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, в якій набувають свій перший досвід студенти під час навчання.

Література

1. Дідок С. Роль оперно-симфонічних диригентів у формуванні вокальної майстерності оперного співака / С.Дідок // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського – 2011. – Вип. 96. – С. 214-215.

2. Колодуб І. Шлях до майстерності // Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади /Авт.-упоряд. І. Колодуб. – К. : Муз. Україна, 2006. – С.3-28.

3. Колодуб О. Творчі принципи організації музичної вистави // Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади / Авт. – упоряд. І.Колодуб. – К.: Муз. Україна, 2006. –104 с.

4. Колодуб О. О. Народність опери "Наталка-Полтавка" і сучасні погляди на її сценічне втілення (нарис) : рукопис / О. О. Колодуб. – К., 1962. – 43 арк. – Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського.

5. Перунов В. Їх перша сцена / В.Перунов // Вечірній Київ. – 1956. – 8 груд.

6. Покровський Б. Размышления об опере / Б. Покровский. – М. : Сов. композитор, 1979. –74 с.

7. Покровский Б.А. Ступени профессии: рассказ об особенностях профессии режиссера в оперном театре / Б.А. Покровский. – М. : ВТО, 1984 . – 344 с.

8. Покровский Б.А. Сотворение оперного спектакля: шестьдесят коротких бесед об искусстве / Б. А. Покровский ; худож. Б. Чупрыгин. – Москва : Детская литература, 1985. – 144 с.

9. Рожок В. І. Стефан Турчак / В.І.Рожок . – К. : Либідь, 2013. – 248 с.

10. Савчук І. Епоха диктатури диригентів завершилася. Кирило Карабиць: "Мені дивом удалося вижити в європейській системі культурного менеджменту" [Електронний ресурс] / Ігор Савчук. – Режим доступу: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/epoha_diktaturi_dirigentiv_zavershilasya_kirilo_karabits_meni_divom_udalosya_vizhiti_v_evropeyskiy_s.html.

11. Сенько Е. З приємністю згадую / Е.Сенько // Олександр Колодуб. Життя, творчість, спогади /Авт.-упоряд. І. Колодуб. – К. : Муз. Україна, 2006. –46 с.

12. Солов'яненко А.А. Оперно-режисерська діяльність Ірини Молостової: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / А.А. Солов'яненко; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2005. – 20 с.

13. Станішевський Ю. Образи Лесі Українки в опері та балеті / Ю.Станішевський // Музика. – 1971. – №1. – Січ.-Лют.

14. Черкашина-Губаренко М.Р. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру / М.Р. Черкашина-Губаренко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – К., 2009. – № 3 (4). – С.17-22.

15. Черкашина-Губаренко М.Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення. / М.Р. Черкашина-Губаренко // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журн. – К., 2008. – № 1 (1). – С. 118—125.

References

1. Didok, C. (2011). The role of the old man of opera and symphony conductors in the formation of vocal skills opera singer. Naukovyi visnyk NMAU im. P.I.Chaikovskoho, 96, 214-215 [in Ukrainian].

2. Kolodub, I. (2006 Path to mastery. Alexander Kolodub. Life, art, memories. Avt.-compilation. I. Kolodub), pp.3-28. K. : Muz. Ukraina [in Ukrainian].

3. Kolodub, A. (2006 Creative principles of musical performances. Alexander Kolodub. Life, art, memories. K. : Muz. Ukraina [in Ukrainian].

4. Kolodub, O.O. (1962) National opera "Natalka Poltavka" and current views on its stage incarnation (sketch): manuscript. Arkhiv NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].

5. Perunov, B. (1956). Their first scene. Vechirnii Kyiv [in Ukrainian].

6. Pokrovsky, B. (1979). Reflections on the opera. M.: Sov. Kompozitor [in Russian].

7. Pokrovsky, B. (1984). Steps of the profession: a story about the features of the profession of a director in the opera house. Moskwa: VTO [in Russian].

8. Pokrovsky, B. (1985). Creation of an opera performance: sixty short talks about the arts. Moskwa: Detskaya literatura [in Russian].

9. Rozghok. V.I . (2013) Stefan Turchak. K.: Lybid [in Ukrainian].

10. Savchuk, I. The era of dictatorship ended conductors. Cyril Karabyts "I miraculously managed to survive in the European cultural management".Retrieved from http://gazeta.dt.ua/CULTURE/epoha_diktaturi_dirigentiv_zavershilasya_kirilo_karabits_meni_divom_udalosya_vizhiti_v_evropeyskiy_s.html [in Ukrainian]..

11. Senko E. (2006. Pleased to recall. (2006 Creative principles of musical performances. Alexander Kolodub. Life, art, memories. K. : Muz. Ukraina [in Ukrainian].

12. Solovyanenko, A.A. (2005). Opera director Irina Molostova activities. Extended abstract of candidate's thesis. K. [in Ukrainian].

13. Stanishevsky, Yu (1971). Images Ukrainka Lesya in the Opera and Ballet. Myzika, 1, January- February [in Ukrainian].

14. Cherkashina –Gubarenko, M.R. (2009). Some trends of modern opera. Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 3(4), 17-22 [in Ukrainian].

15. Cherkashina–Gubarenko, M.R. (2008). Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho 1, 118-125 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 25.04.2017 р.

УДК 78.04

Физер Екатерина Сергеевна
соискатель Национальной музыкальной академии
Украины им. П.И. Чайковского
fuoco04@gmail.com

К ПРОБЛЕМЕ НАЗВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Цель работы – ввести в научное обращение такой феномен, как заглавие музыкального произведения в его типологических и функциональных измерениях и проспекционном значении. **Методология** исследования базируется на системном подходе к художественным связям, на нормативной интермедиальности, предусматривающей сходство и взаимодействие между различными медиа (в данном случае – литературой и музыкой) и соответствующими им научными дискурсами. **Научная новизна** статьи определяется полным отсутствием в отечественном музыкознании научных разработок феномена заголовка и необходимостью восполнить этот пробел в свете современных научных представлений. **Выводы**. Осмысление проблемы заголовка, анализ его особенностей в литературном медиадискурсе свидетельствует о возможности медиа-обмена (транспозиции литературоведческого опыта в иную художественную среду), что дает новую точку отсчета для разработки теории заглавия музыкального произведения, а следовательно – расширяет аналитический инструментарий музыковедения и его возможности в истолковании музыкального текста.

Ключевые слова: заглавие, название, заголовочный комплекс, художественный текст, паратекст.

Фізер Катерина Сергіївна, *здобувач кафедри історії світової музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського*

До проблеми назви музичного твору

Мета роботи – ввести до наукового обігу такий феномен, як заголовок музичного твору в його типологічних та функціональних вимірах та проспекційному значенні. **Методологія** дослідження ґрунтується на системному підході до художніх зв'язків та на нормативній інтермедіальності, що передбачає подібність і взаємодію між різними медіа (в даному разі літератури та музики) й відповідними їм науковими дискурсами. **Наукова новизна** статті зумовлена повною відсутністю у вітчизняному музикознавстві наукового осмислення феномена заголовка та необхідністю заповнити цю прогалину в світлі сучасних наукових уявлень. **Висновки**. Осмислення проблеми заголовка, аналіз його особливостей у літературному медіадискурсі свідчить про можливість медіа-обміну (транспозиції літературознавчого досвіду в інше

© Физер Е. С., 2017

художнє середовище), що дає нову точку відліку для розробки теорії заголовка музичного твору, а отже, розширює аналітичний інструментарій музикознавства та його можливості в тлумаченні музичного тексту.

Ключові слова: заголовок, назва твору, заголовковий комплекс, художній текст, паратекст.

Fizer Katerina, *PhD student at History Department of Pyotr Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

On the Problem of Musical Composition Title

The purpose of the research is to introduce into scientific use such musical phenomenon as musical composition title in its typological and functional dimensions and prospective sense. The research **methodology** is based on the systematic approach to artistic connections and on the normative intermedia, which provides for the similarity and interaction between different media (between literature and music in this case) and the corresponding scientific discourses. **Scientific novelty** is determined by complete absence of scientific understanding of the title phenomenon in the national musicology and the need to fill this gap in the light of modern scientific ideas. **Conclusions**. Understanding of the problem of musical composition title and analysis of its features in the literary media discourse show the possibility of media exchange (transposing of literary experience into a different artistic environment). It gives a new starting point for the development of the theory of musical composition title, and therefore, expands the analytical instruments of musicology and its possibilities in interpreting a music text.

Keywords: title, name of musical composition, title complex, literary text, paratext.

Актуальность темы исследования. В окружающем нас мире все имеет название, свое имя. Именем художественного произведения является его заглавие. Как инициальная единица текста, заглавие представляет собой один из важнейших компонентов его смысловой организации. Уникальное положение заглавия в художественном произведении, многообразие его структурных форм и выполняемых им функций обусловило все возрастающий интерес к этому феномену. Музыковедение только начинает подступать к этой проблеме, острота которой возрастает при восприятии современной музыки, где действуют новые способы конкретизации содержания. Именно с заглавия начинается вхождение в художественный мир музыкального произведения, это своего рода "точка отсчета" при исследовании собственно музыкального текста. Таким образом, ключом к раскрытию его образности становится понимание роли заголовка, что подчеркивает актуальность рассматриваемой проблемы.

Цель исследования – обратить исследовательское внимание на заглавие музыкального произведения как на феномен. Отсутствие работ, в которых бы комплексно рассматривались вопросы, касающиеся онтологического статуса заглавия в музыке, его соотношения с музыкальным текстом, исторической эволюции названий и т. д., определяет актуальность избранной темы. Основное внимание направлено на выяснение роли заглавия как предтекста музыкального произведения, на выявление степени изученности данной проблемы и определение основных направлений в ее решении.

Анализ исследований и публикаций. Наиболее широко и разносторонне проблема заглавия/названия представлена в работах лингвистов и литературоведов. Изыскания в этой области ведутся в самых разных направлениях и охватывают чрезвычайно широкий круг проблем, касающихся именной природы заглавия, его языкового статуса, семантики, выполняемых им функций и других важных вопросов, связанных с заглавием. Их изучению посвящены работы "Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика" Н. Веселовой [1], "Текст как объект лингвистического исследования" И. Гальперина [2], "О функциях заголовков" В. Мужева [17] и др. Результатом комплексного изучения заглавия явилось разностороннее осмысление этого феномена. Что же касается названия в музыке, то это явление почти не изучено (исключение составляют, в частности, работы Л. Казанцевой [5; 6; 7]). Поэтому именно литературоведческий медиадискурс будет подробно разобран в последующем изложении материала данной статьи.

Вполне очевидно, что вопрос названия музыкального произведения тесно соприкасается с широким спектром вопросов, связанных с общей проблемой заглавия художественного текста как феномена. Выступая "смысловым сгустком текста" и своеобразным ключом к его пониманию, заглавие является "первым словом", именующим текст. Поэтому не случайно, что именно филологи первыми стали заниматься проблемой заглавия.

Основы фундаментального изучения заглавия были заложены в трудах писателя и критика С. Д. Кржижановского еще в 1920-е годы. Исследователь первым обратился к вопросам, важность и актуальность которых подтверждается современной наукой. Это, в первую очередь, проблема связи заглавия с текстом: "Заглавие – ведущее книгу словосочетание, выдаваемое автором за главное книги. /…/ Книга и есть развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга" [10, 245]. Оригинальные мысли о природе названия в драматургии были высказаны Кржижановским в докладе "Пьеса и ее заглавие" (1939): "Заглавие есть предмет искусства, нельзя смотреть на него пренебрежительно. /…/ заглавие – это живой стержень/…/ из живого стебля" [9, 216]. Писатель первым указал на соответствие между заглавием и адресатом произведения, отметив, что тенденции озаглавливания характеризуют не только автора произведения, но и читателя. Он также предложил одну из первых типологий структуры заголовков, выделив заглавия-протагонисты и заглавия-ситуации.

Концепция С. Кржижановского, сохраняющая свою ценность и в наше время, легла в основу дальнейших научных разработок в этой области.

Различные аспекты проблемы заглавия, касающиеся осмысления его природы, структуры, функций и других сторон, стали предметом рассмотрения в многочисленных трудах литературоведов и лингвистов.

Широко и разносторонне проблема заглавия изучается лингвистами, интерес которых преимущественно обращен к заглавию как к языковому явлению. Устанавливается грамматический статус заглавия, используемые в нем структуры речи, заглавия рассматриваются парадигматически – в сопоставлении их друг с другом и вне связи с текстом и т.п. Соответственно осуществляется и классификация названий (по семантическому, структурному, стилистическому критериям).

Литературоведов занимает смысловая роль заглавий, их происхождение и историческое бытование, эволюция, зависимость от жанровой специфики текста, особенности заглавий в творчестве разных писателей. Немалое внимание уделяется изучению специфики заголовков в разных типах текстов: прозаических и поэтических, в научных трудах, газетных и журнальных статьях, рекламе. Однако главный акцент делается на поэтике заглавия.

Со временем умножаются векторы и расширяется инструментарий изучения проблемы заглавия. В конце XX – начале XXI вв., благодаря использованию методов, сложившихся в семиотике, текстологии, герменевтике и др., открылись новые возможности для комплексного изучения заглавия как феномена.

Наиболее ярким исследованием, базирующемся на подобном комплексном подходе, стала диссертация Н. Веселовой "Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика" (1998) [1]. При этом главными для автора остаются вопросы: что такое заглавие, каков его статус; каковые его функции; как оно соотносится со структурой текста.

Из круга проблем, поднимаемых в изучении заглавия филологами, выделим те, которые могут касаться и заглавия в музыке.

Отношения заглавия с текстом, который он репрезентирует, рассматриваются по-разному. В. Мужев, к примеру, придерживается точки зрения, согласно которой заглавие есть самостоятельный текст (что позволяет рассматривать заголовки парадигматически, сопоставлять их друг с другом, вне связи с именуемым ими текстом).

Согласно иной точке зрения, заглавие одновременно является и элементом текста, и самостоятельной информационной единицей. Развивая эту идею, другие ученые (С. Кржижановский, И. Гальперин, Н. Веселова) высказывают мнение о том, что заглавие и называет текст, и одновременно является высказыванием о нем. Выделенный графически, заголовок выступает как наиболее заметный для читателя предтекстовый знак (в семантическом плане). Такое понимание лежит в основе определения заглавия как целостной структурно-семантической единицы речи, которая:

- стоит перед текстом;
- является названием текста;
- прямо или косвенно указывает на его содержание;
- отграничивает данный текст от другого текста [17].

В. Муренко уточняет: "Значительность заглавия в том, что оно является важным ориентиром, придает направленность всему процессу понимания и стимулирует активность читателя" [18, 59].

Акцентирует эту мысль и И. Гальперин: "Вобрав в свой незначительный объем весь художественный мир, заглавие обладает колоссальной энергией туго свернутой пружины. Раскрытие этой свертки носит сугубо индивидуальный характер, и начинается оно с ожидания знакомства с текстом, с формирования установки на чтение данного произведения, с периода, который условно можно назвать предтекстовым" [2, 92].

Неоднозначно определяют филологи и объем понятия "заглавие". Но для понимания текста может оказаться важным не только название, но и другие затекстовые элементы. Речь идет о компонентах, сопровождающих произведение (к ним относится и оглавление), т. е. о периферии текста – явлении, которое французский ученый Ж. Женнет определил как паратекст (греч. para – возле, около, при) [8, 38].

Затекстовые элементы или заголовочный комплекс – это: имя автора, подзаголовок, посвящение, эпиграф, сведения о дате и месте написания/издания произведения, графическое оформление обложки и титульного листа. Все вместе и каждый из них в отдельности являются элементами смысловой структуры произведения, что делает их предметом особого внимания.

Статус заглавия как инициального элемента произведения определяет его важную роль для понимания текста и, соответственно, разнообразие выполняемых им функций. О функциях заглавия сказано много, и хотя в работах филологов, упоминавшихся выше, изложены разные подходы к их классификации, в целом можно выделить пять основных функций:

- номинативная – исторически наиболее ранняя, исходная функция, сложившаяся одновременно с возникновением заглавия как имени текста;
- информативная или коммуникативная – также имеет универсальный характер, поскольку всякое название информирует читателя/слушателя о тексте;
- разделительная, т. е. направленная на выделение текста из окружающего пространства;
- экспрессивно-апеллятивная (воздействующая) – психологически подготавливающая читателя/слушателя к восприятию текста;
- рекламная функция, цель которой состоит в том, чтобы заинтересовать, привлечь внимание.

Добавим, что по современной теории художественного текста, трактующей заглавие как первоэлемент произведения, его знак-индекс, заголовок осуществляет две основные функции: интертекстуальную и внутритекстовую. Вторая служит метафорическим определением авторского замысла, своего рода кодом для осмысления и интерпретации содержания художественного произведения [14, 93].

Для обозначения инициальной единицы текста художественных произведений (в литературе, поэзии, музыке) существует несколько обозначений: "название", "заглавие", "заголовок". Применяются они на правах синонимов. В лингвистическом плане заглавие является, прежде всего, названием, т. е. именем текста. Определяя заглавие как имя собственное, лингвисты отмечают ряд его специфических особенностей:

• предметность закрепленного за заглавием содержания, вследствие чего названия художественных произведений в разных видах искусства определяются как функциональные имена собственные;

• название текста является одновременно именем художественного произведения и индивидуально-авторским высказыванием о нем;

• как любое имя, имя текста указывает на нечто большее, чем представляемый им текст: в нем заложена информация об эпохе, традиции, национальной культуре.

Акцентируя значение заглавия как важного смыслового сигнала, большинство филологов подчеркивает, что оно может быть полностью понято только в ретроспекции.

Исключительно в ретроспекции рассматривалось заглавие и в музыковедческих работах. А поскольку в музыке название произведения и его текст относятся к разным языковым системам (в отличие от литературы, где они создаются на основе одного и того же материала), то чаще всего эта проблема осваивалась в интермедиальном контексте и конкретно – в ракурсе проблемы "слово и музыка".

Одним из первых (если не первым), кто поднял проблему именования в музыке, был выдающийся филолог и музыковед Александр Викторович Михайлов. В своих работах "Об обозначениях и наименованиях в нотных записях А. Н. Скрябина" [16], "Слово и музыка: музыка как событие в истории Слова" [15], в лекциях, прочитанных в Московской консерватории, ученый высказал много кардинальных соображений, ставших краеугольными для понимания специфики музыкальных номинаций.

Особый интерес представляют мысли А. В. Михайлова о сущностном смысле названия в музыке: "В музыке мы имеем дело с полаганиями и именованиями самого разного, начиная с того, что в музыке, естественно, полагается сама музыка. /…/ При реализации своих полаганий ... музыка не может обходиться без слова. /…/ В музыке полагание сопряжено с именованием, связано с ним сущностно и существенно. /…/ Всякое слово /…/, начиная с заглавия /…/ есть существенный и сущностный способ ее самообнаружения /…/ и ее смыслообнаружения…" [15, 18].

Говоря об онтологической связи слова и наименования в музыке, А. Михайлов исходит из известного текста Евангелия от Иоанна "в начале было Слово" и его общезначимого смысла. "Все сущее /…/ требует своего наименования; все для нас существует так, что требует своего имени и существует в своей сопряженности со своим именем" [15, 18]. Музыкальное произведение, по словам ученого, "носит свое имя и не существует помимо своего именования, которое /…/ представляет собою целую систему именований разных уровней, – так, произведение относится к определенному жанру, имеет свое имя собственное, входит в круг творчества такого-то композитора и т. д." [15]. Другими словами, автор подчеркивает важность не только "имени собственного", но и всего заголовочного комплекса.

Обращая внимание на специфику заглавий в музыке, А. Михайлов отмечает их трансгрессивность: "Это означает, что здесь, в музыке, иметь что-либо в виду влечет за собой непременный и неизбежный переход в более широкое поле смысла" [15, 9].

Мысли А. В. Михайлова о музыкальных именованиях формируют широкое поле для разновекторных музыковедческих исследований, но, как уже отмечалось, заглавие до сих пор рассматривается почти исключительно в ретроспекции, растворяясь в общей характеристике программы произведения и анализе музыкальных средств ее реализации. Это касается даже тех редких работ, предметом изучения которых прокламируется именно заглавие – как, к примеру, в статье Л. Казанцевой "Заголовок как словесный атрибут музыкального текста" [6].

Справедливо отмечая информационно-коммуникативную роль заголовков, автор переходит к их классификации. В широком плане она делит названия музыкальных произведений на условные (формальные) и программные [6, 133]. В заголовках, относящихся (по Л. Казанцевой) к программным, исследователь выделяет следующие разновидности: заголовок-обобщение, заголовок-уточнение, заголовок-стержень, заголовок-отстранение, заголовок-спор, антизаголовок [6, 135-136]. Все это, безусловно, показатели функции заголовка. Однако понять, что заголовок конкретизирует образно-художественную сферу (заголовок-уточнение), врастает в музыкальную ткань (заголовок-стержень), полемизирует с музыкальным текстом (заголовок-спор), провозглашает то, чего музыка не содержит (антизаголовок) становится возможным лишь после знакомства с произведением, а то и тщательного его анализа. Другими словами, заголовки рассматриваются здесь исключительно в ретроспекции, их "предтекстовый" потенциал не осмысливается.

Не становясь в музыковедении самостоятельной исследовательской зоной, проблема заглавия, тем не менее, "тенью" проходит через самые разные исследовательские дискурсы. Ее касаются исследователи, изучающие смысл музыки, ее интерпретацию, психологию восприятия, программную музыку, жанр. Последнее тем более естественно, что название жанра часто становится именем произведения, а по общему мнению, воплощенное в жанре "типизированное содержание" – основа для создания слушательской установки [23, 25]. На заключенную в имени жанра предваряющую информацию указывает Е. Назайкинский: "Достаточно произнести /…/ название жанра, как в сознании, в воображении возникает более или менее ощутимая и эмоционально окрашенная ассоциативная аура" [19, 102]. "Приоритетность жанрового механизма в распознавании музыкальных смыслов" утверждает В. Холопова, подчеркивая: "Жанр – источник номер один в формировании музыкальной семантики" [21, 211].

Именно музыка новейшего времени – с ее "девальвацией" прежних названий, уступивших место новым, необычным именованиям – заставила музыковедение, в том числе украинское, обратить внимание на проблему заглавия. Начиная с 1990-х годов, в музыковедческих откликах на постмодернистские акции, наряду с музыкальным, появляется "номинативный" анализ. В статье "В ожидании себя, или куда зовет "взыскующий сущел"" Е. Зинькевич констатирует: "Номинативный анализ" исполнявшейся музыки дает богатую пищу для умозаключений. Взглянем на афишу инструментальных концертов Форума: "…У легкому подиху", "З дня на день", "Доказ проти божевільного" /…/ Безусловно, программные названия – не новость в музыке. Новое здесь другое: объект и функция декларируемой программы. Что доминирует в программном пласте европейской романтической традиции? – предметность, персонажность: "Картинки с выставки", "Пинии Рима", "Облака", "Игра воды"… Названия все конкретно-предметны, порой – сюжетно развернуты ("Битва гуннов", "Послеполуденный отдых фавна"). /…/ Что же касается подавляющего большинства [прозвучавших] произведений, то их программы предельно субъективизированы. Названия имеют абстрактно-номинативный характер ("Прикосновение", "Последнее слово", "Со дня на день" и т. п.)" [4, 16].

Впервые вопрос о названии музыкального произведения как объекте научного исследования был поставлен Л. Кудиновой в статье "Название в музыке" [11]. Отмечая сложность проблемы (в силу разрозненности сведений и недостаточности исследовательской базы), автор намечает пути её исследования: от "суммирования опыта, накопленного композиторской практикой", к "рассмотрению явления в его исторической эволюции" [11, 100]. Осуществляя краткий экскурс в область истории наименований (от диалогов Платона и Библии до музыки XX века), автор так же, как и другие исследователи, подчеркивает "расширение лексических границ названия" [11, 107], приводя, в качестве примера, список понятий из разных областей знания, используемых в заголовках музыкальных опусов. Однако функции заглавий, как и функция слушательского прогнозирования, в статье не затрагивается.

Безусловную ценность – как пополнение эмпирической базы – представляет вышедший в свет "Тематический словарь названий музыкальных произведений", составленный Л. Кудиновой, где собраны названия, охватывающие несколько веков истории музыкального искусства [12]. Примером для данного издания послужила работа В. Холоповой "Зрительный ряд в музыке" с систематизацией – но не "программных названий", как пишет Л. Кудинова [12, 101], – а "явлений внешнего мира, /…/которые смогла отразить в себе европейская профессиональная музыка" [21, 120] – разножанровая и не только программная.

Свидетельством постепенного научного освоения музыковедением проблемного поля, связанного с заглавием, являются работы, где объектом исследования становятся генезис и история названий в творчестве тех или иных композиторов: "Интермеццо в романтической музыке. Шуман и Брамс" Е. Царевой [22]; раздел, посвященный "загадкам имени" в монографии В. Жарковой "Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля" [3], а также отдельные составляющие заголовочного комплекса (работа О. Лосевой "Титульный лист как компонент художественного целого" [13]). Из последних работ назовем диссертацию Н. Фоминой "Прагматика присвяти в творчості Сергія Прокоф'єва" [20]. Показательно, что автор рассматривает посвящение в аспекте прагматики, как заложенный в письменном тексте формат рецепции произведения. Всё это – убедительное свидетельство того, что проблема названия выходит из тени других музыковедческих проблем, обретая самостоятельный статус.

Выводы. К настоящему времени в коллективном опыте исследователей уже сложилось представление о заглавии как компоненте художественного текста, о функциях и типах заглавия, заголовочном комплексе музыкального произведения. Однако рассредоточенные в разных работах наблюдения пока не получили должного обобщения. Следовательно, проблема заглавия в музыке требует новых исследовательских усилий, направленных на раскрытие специфики этого явления в музыкальном искусстве. Многое из того, что найдено лингвистами и литературоведами, может быть использовано при рассмотрении заглавия музыкального произведения с позиции современных научных представлений о феномене заглавия и с учетом художественного опыта новейшей творческой практики. Особого внимания требует изучение вопроса о номинации художественных текстов у контексте ведущих направлений музыкального искусства последней трети XX – начала XXI века.

Література

1. Веселова Н.А. Заглавие литературно-художественного текста : Онтология и поэтика : дис. … канд. филол. наук : 10.01.08 / Веселова Наталья Анатольевна // URL: http://www.dissercat.com/content/zaglavie-literaturno-khudozhestvennogo-teksta.
2. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / Гальперин И. Р. – М., 1981. – 138 с.
3. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография / Валерия Жаркова. – К.: Автограф, 2009. – 528 с.
4. Зинькевич Елена. В ожидании себя, или Куда зовет "взыскующий сущел"? /Зинькевич Елена// Музыкальная академия. – 1996. – № 1. – С. 15–22.
5. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании: Монография / Казанцева Л. П. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. – 248 с.
6. Казанцева Л. П. Заголовок как словесный атрибут музыкального текста // Текст художественный: в поисках утраченного: Сб. науч. Материалов / Казанцева Л. П. – Петрозаводск: Изд-во Петрозав. ун-та, 2002. – С. 132–140.

7. Казанцева Л. П. Функции программы в музыке / Л.П. Казанцева // URL: http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/92-kazantseva-funkcii-v-progra.
8. Колотов А. А. Паратекстуальный подход в современном литературоведении // I Международная заочная научно-практическая конференция "Филология и лингвистика: современные тренды и перспективы исследования": сборник материалов конференции (30 сентября 2011 г.). – Краснодар. – 2011. – 196 с. – С. 37–41.
9. Кржижановский С. Доклад 1939 г. /Кржижановский С. // НЛО. – 2001. – № 52. – С. 205–216.
10. Кржижановский С. Заглавие// Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. / Кржижановский С. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 1. – С. 245.
11. Кудинова Л. М. Название в музыке (к постановке проблемы) // Слово и музыка: Памяти А. В. Михайлова / Ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. М., 2002. С. 99–110.
12. Кудинова Л. М. Тематический словарь названий музыкальных произведений /Кудинова Л. М. – Калуга: Изд. ИП Шевченко А. И. ("Золотая пчела"), 2011. – 168 с.
13. Лосева О. В. Титульный лист как компонент художественного целого /Лосева О. В. // Слово и музыка: Памяти А. В. Михайлова / Ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. – М., 2002. – С. 119–129.
14. Лукин В. А. Художественный текст /Лукин В. А.. – М.: Ось-89, 1999. – 192 с.
15. Михайлов А. В. Слово и музыка: музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка: Памяти А. В. Михайлова / Ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. – М., 2002. – С. 6–23.
16. Михайлов А. В. Об обозначениях и наименованиях в нотных записях А. Н. Скрябина // Нижегородский скрябинский альманах /Михайлов А. В. / НГК им. М. И Глинки. – Н. Новгород, 1995. Вып. 1. С. 118–150.
17. Мужев В. С. О функциях заголовков / В. С. Мужев // Ученые записки МГПИИЯ им. М. Тореза. Вып. 55. – М., 1970. – С. 1–8.
18. Муренко В. И. Интерпретация подтекста рассказа по квантам заглавию // Интерпретация художественного текста в языковом вузе / Муренко В. И. – Л., 1981. – С. 56-64.
19. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Назайкинский Е. В. – М., Владос. 2003. – 248 с.
20. Фоміна Н. П. Прагматика присвяти в творчості Сергія Прокоф'єва : автореф. дис. … канд. мистецтвознав., спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Фоміна Наталія Павлівна. – Х., 2014. – 19 с.
21. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства / Холопова В. Н. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
22. Царева Е.М. "Интермеццо" в романтической музыке. Шуман и Брамс // Слово и музыка: Памяти А. В. Михайлова / Ред.-сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. – М., 2002. – С. 110–119.
23. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / Цуккерман В. А.. – М., 1964. – 160 с.

References

1. Veselova N. A. (2008) The Title of Literary Text: Ontology and Poetics. Candidate's thesis. Retrieved from http://www.dissercat.com/content/zaglavie-literaturno-khudozhestvennogo-teksta-antologiya-i-poetika [in Russian].
2. Galperin I. P. (1981) Text as an Object of Linguistic Research. Moscow [in Russian].
3. Zharkova V. B. (2009) Walking across the World of Music by Maurice Ravel (Searching the Meaning of the Master Messages). Kyiv: Autograph [in Russian].
4. Zinkevich Elena. (1996) Waiting for Myself or Where "Vzyskuyushiy Syschel" Calls? Muzykalnaya Academiya, 1, 15 – 22 [in Russian].
5. Kazantseva L. P. (1998) Author in the Music Content. Moscow [in Russian].
6. Kazantseva L. P. (2002) Title as Verbal Attribute of Musical Text. Literary Text: Searching of Lost. Petrozavodsk: Izdatelstvo Petrozavodskogo Universiteta [in Russian].
7. Kazantseva L. P. Program functions in music. Retrieved from http://www.muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/92-kazantseva-funkcii-v-programme.html [in Russian].
8. Kolotov A. A. (2011) Paratext Approach to Modern Literary Criticism. Proceedings of 1st International Correspondence Scientific and Practical Conference "Philology and Linguistics: Current Trends and Prospects for Research" (pp. 37-41). Krasnodar [in Russian].
9. Krzhizhanovskiy S. Report (1939). NLO, 52, 205 – 216 [in Russian].
10. Krzhizhanovskiy S. (1925) The Title. Literary Encyclopedia: Dictionary of Literary Terms. Moscow: Izdatelstvo L. D. Frenkel [in Russian].
11. Kudinova L. M. (2002) Title in Music (to the problem). Word and Music: In Memory of A. V. Mikhailov. Chigareva Ye. I., Tsaryova Ye. M., Petrov D. P. (Ed.). Moscow,. [in Russian].
12. Kudinova L. M. (2011) Thematic Dictionary of Music Titles. Kaluga; Izdatel IP Shevchenko (Zolotaya Pchela), [in Russian].
13. Loseva O. V. (2002) Front Page as a Component of the Artistic Whole. Word and Music: In Memory of A. V. Mikhailov. Chigareva Ye. I., Tsaryova Ye. M., Petrov D. P. (Ed.). Moscow [in Russian].
14. Lukin V. A. (1999) Literary Text. Moscow: Os-89 [in Russian].
15. Mikhaylov A. V. (2002) Word and Music: Music as an Event in the History of the Word. Word and Music: In Memory of A. V. Mikhailov. Chigareva Ye. I., Tsaryova Ye. M., Petrov D. P. (Ed.). Moscow [in Russian].
16. Mikhaylov A. V. (1995) Notations and Names in Musical Notation by A. N. Scriabin. Nizhegorodskiy Scriabin Almanac. 1, 118 – 150. Nizhniy Novgorod [in Russian].
17. Muzheyev V. S. (1970) Title Functions. M. Thorez MGPIIYA Scientific Notes, 55, 1 – 8, Moscow [in Russian].
18. Murenko V. I. (1981) Subtext Interpretation of the Story Using the Quanta Title. Interpreting the Literary Text in the Language University. Leningrad [in Russian].
19. Nazaykinskiy Ye. V. (2003) Style and Genre in Music. Moscow: Vlados [in Russian].
20. Fomina N. P. (2014) Pragmatic of Dedication in Creative Workss by Sergei Prokofiev. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
21. Kholopova V. N. (2000) Music as an Art Form. St. Petersburg: Lan [in Russian].
22. Tsaryova E. M. (2002) "Intermezzo" in Romantic Music. Schumann and Brahms. Word and Music: In Memory of A. V. Mikhailov. Chigareva Ye. I., Tsaryova Ye. M., Petrov D. P. (Ed.). Moscow [in Russian].
23. Tsukerman V. A. (1964) Musical Genres and Musical Form Outlines. Moscow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.02.2017 р.

УДК 78.083.1

Цзян Маньни
соискатель Одесской национальной
музыкальной академии им. А. В. Неждановой

ИСТОКИ "БЕРГАМАССКОЙ СЮИТЫ" К. ДЕБЮССИ: К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ И ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Цель работы. Исследование связано с поиском истоков названия и основных особенностей "Бергамасской сюиты" Клода Дебюсси: об истории города Бергамо и его культуры; о танце бергамаска – его зарождении, распространении. **Методология** исследования заключается в применении системного, исторического, диалектического и компаративного методов. Указанный методологический подход позволяет рассмотреть танец бергамаска, используемый в произведениях композиторов различных эпох и стран, а также проанализировать истоки создания "Бергамасской сюиты" К. Дебюсси и сопоставить ее с симфонической сюитой Г. Форе "Маски и Бергамаски". **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о полисемии жанра сюиты; о сюите как циклической музыкальной форме, имеющей различное образное толкование; о специфических особенностях программной сюиты. **Выводы**. Бергамаска как музыкальное произведение самых различных жанров и бергамасская тема встречается у многих композиторов. Рассмотрение исторических вариантов существования сюиты свидетельствует о значительной ее эволюции. Отмечено переосмысление сюиты как жанра в творчестве К. Дебюсси и Г. Форе. Общее название фортепианного произведения "Бергамасская сюита" К. Дебюсси говорит о его танцевально-жанровых чертах: композитор воссоздал образ бергамасской пляски, развернув его в небольшую циклическую композицию сюиты из четырех частей, чьи размеры образуют концентрическую форму. Композитор протягивает жанровые и интонационные связующие нити на протяжении всего произведения и таким образом пьесы цикла тематически перекликаются между собой.

Ключевые слова: Дебюсси, сюита, "Бергамасская сюита", бергамаска, Бергамо, танец.

Цзян Маньні, *здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*

Витоки "Бергамаської сюїти" К. Дебюссі: до історії створення та загальна характеристика

Мета дослідження. Дослідження пов'язане з пошуком витоків назви і основних особливостей "Бергамаської сюїти" Клода Дебюссі: про історію міста Бергамо і його культури; про танець бергамаска – його зародження, поширення. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні системного, історичного, діалектичного та компаративного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу розглянути танець бергамаска, який використовується у творах композиторів різних епох і країн, а також проаналізувати витоки створення "Бергамаської сюїти" К. Дебюссі і зіставити її з симфонічною сюїтою Г. Форе "Маски і Бергамаски". **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про полісемію жанру сюїти; про сюїту як циклічну музичну форму, що має різне образне тлумачення; про специфічні особливості програмної сюїти. **Висновки**. Бергамаска як музичний твір самих різних жанрів та бергамаська тема зустрічається у багатьох композиторів. Розгляд історичних варіантів існування сюїти свідчить про її значну еволюцію. Відзначено переосмислення сюїти як жанру в творчості К. Дебюссі і Г. Форе. Загальна назва фортепіанного твору "Бергамаська сюїта" К. Дебюссі говорить про його танцювально-жанрові риси: композитор відтворив образ бергамаського танцю, розгорнувши його в невелику циклічну композицію сюїти з чотирьох частин, чиї розміри утворюють концентричну форму. Композитор простягає жанрові і інтонаційні сполучні нитки упродовж всього твору. Так п'єси циклу тематично перегукуються між собою.

Ключові слова: Дебюссі, сюїта, "Бергамаська сюїта", бергамаска, Бергамо, танець.

Jiang Manni, *external doctorate student of the Department of musical theory and composition of Antonina Nezhdanova National Music Academy, Odesa*

Origins of the "Suite Bergamasque" by C. Debussy: history of the creation and general characteristics

Purpose of work. The research deals with the origins of the name and peculiarities of the "Suite Bergamasque" by Claude Debussy: with the history of Bergamo city and its culture; with dance bergamasque – its formation and spreading. **Methodology** of the research involves application of the systematic, historical, dialectical and comparative methods. The mentioned methodological method allows us to consider the dance bergamasque, which is used in the works of composers from different epochs and countries, as well to analyze origins of the creation of the "Suite Bergamasque" by C. Debussy and to compare it with a symphonic suite "Masques Bergamasques" by G. Fore. **Scientific novelty** of the work involves expansion of the apprehension of the polycemy of the suite genre; of the suite as a cyclic musical form having different imaginative interpretation and specific peculiarities of the program suite. **Conclusions**. Bergamasque as a music work of different genres and a bergamasque theme can be found in works of many composers. Consideration of historical variants of the suite testifies its considerable evolution. We have noticed new interpretation of the suite as a genre in the works of C. Debussy and G. Fore. The comprehensive name of the piano work "Suite Bergamasque" shows its dance-genre features: the composer recreated image of a bergamasque dance, having developed it in a small cyclic suite composition from four parts, timing of which create a concentrated form. The composer spreads genre and intonation binding threads throughout the whole work and thus pieces of the cycle are thematically correlating with each other.

Keywords: Debussy, suite, the "Suite Bergamasque", bergamasque, Bergamo, dance.

Актуальность темы исследования. Полисемия жанра сюиты, его собирательная роль дают различный спектр развития жанра сюиты в дальнейшем. Показательно и рассмотрение в указанном аспекте и истории развития жанра бергамаска. Анализ данного жанра, используемого в произведениях композиторов различных эпох и стран, вызывает значительный интерес.

© Цзян Маньни, 2017

Цель работы. Исследование связано с поиском истоков названия и основных особенностей "Бергамасской сюиты" Клода Дебюсси: об истории города Бергамо и его культуры; о танце бергамаска – его зарождении, распространении.

Изложение основного материала. Клод Дебюсси создал "Бергамасскую сюиту". Почему он так назвал ее? Откуда происходит это название? Что в произведении связано с Бергамо, бергамаской, берга-маской?

Обратимся к источнику содержательной программности "Бергамаской сюиты" Дебюсси. Что касается самого названия произведения – "Бергамасская сюита", – то оно как бы подразумевает обобщенное понятие – "итальянская", но, вместе с тем, имеет отношение и к Бергамо, Бергамаскам. И конечно, возникает интерес уточнить историю происхождения данного названия.

У К. Розеншильда мы встречаем некоторое объяснение происхождения этого названия: "Бергамо" – город в Италии – славится, как известно, памятниками средневековья, а Бергамаска – танец, который издавна плясали там. Еще к XVII веку его резвая четырехдольная мелодия распространилась далеко за пределы Ломбардии и проникла в профессиональную музыку... [4, 103]. Жителей Бергамо называют бергамаски, бергамаск. (Обратим внимание, что Бергамаска периодически пишется как с большой, так и с маленькой буквы; а также с одной или двумя буквами "с".)

Скромный по итальянским меркам Бергамо – не только старинный город с соборами и крепостными стенами ушедших времен, но эта провинция – очень популярное у итальянцев место отдыха (моря нет, но есть горы и термальные источники).

Напомним, что в Бергамо родился великий архитектор Джакомо Кваренги, который в самом Бергамо ничего не строил, но возводил Петербург. (Отметим, что не стоит спрашивать жителей Бергамо о знаменитом Труффальдино, так как "труффа" – по-итальянски "афера", а "труффальдино" – даже не "аферист", а "аферистишка". Но недалеко от города Бергамо есть дом Арлекино – самого популярного персонажа в этой провинции).

Бергамо считается одной из самых богатых провинций Италии, и важную роль в процветании региона играет туризм: до Милана всего 50 км, до Вероны – 100, а до Венеции – 200 км. Кроме того, рядом находятся потрясающе красивые и известные города Италии – Клузоне и Сан-Пелегрино. Уточним также, что Бергамаска (итал. bergamasca, франц. Bergamasque) – оживленный, веселый старинный национальный танец итальянских крестьян, сопровождаемый веселой мелодией. Так что родом танец из итальянской провинции Бергамо и зародилось данное танцевальное направление достаточно давно – в середине XV века.

Вместе с тем, танец бергамаска, истоки которого зарождались в Средние века и развивались в эпоху Возрождения и который был посвящен богу, а потому при всей крестьянской простоте, исполнялся с должным изяществом, обращаясь ввысь, как бы к небесам…

Интересно также, что встречается выражение "маски бергамаски", что подразумевает наличие карнавальности, частую смену как внешних, следовательно и внутренних, обликов, лиц.

Существует танец Бергамаска в двух разновидностях: старинная бергамаска, основанная на постоянно повторяющихся басовых партиях (basso ostinato) и современный вариант танца, вероятно, имеющий мало общего с прародителем и напоминающий тарантеллу.

Танец Бергамаска стал известен в Англии XVI века (великий английский писатель Уильям Шекспир упоминал Бергамаску в своем произведении – пьесе комедии "Сон в летнюю ночь") и получил широкое распространение по всему миру. Данный источник подтверждает, что англичане уже в XVI-ом веке имели сведения об этом танце-стиле, его исполнении. Вспомним также знаменитого "Труффальдино из Бергамо" в пьесе Карла Гальдони "Слуга двух господ". Кроме того, бергамаски с сопровождающим текстом описаны в третьей книге Аццайоло "Vilotte del Fiore", относящейся к 1569 году. Басовые вариации тему бергамаски включены в сонаты Уччеллини "Aria V sopra la bergamasca" 1642 года, а также в ряд других произведений той эпохи. Но Бергамаска так и не стала придворным танцем, хотя и была популярна при дворе.

В различных рукописях того периода бергамаска упоминается как простонародный энергичный танец, имеющий оригинальную мелодию быстрого темпа – повторяющийся бас с различными вариациями (импровизацией) исполнения. Также музыку бергамаски сравнивают с немецкой народной песней Kraut und Rüben, которую Бах позднее ввел в Гольдберг-вариации. Для бергамаски характерны размер 4/4 или 2/4, четкое членение на восьмитакты. Этот оживлённый, энергичный танец приобрел большую популярность в Италии и других западноевропейских странах (Англия, Германия, Франция).

Особенностями бергамаски как итальянского танца являются простота, энергичность, ритмичность и парная "сплоченность" исполнителей. Конечно, хореографическое искусство Италии формировалось не обособленно, находясь под влиянием культуры Марокко и Ближнего Востока. Традиции экзотических стран соединялись с европейскими течениями и таким образом создавались оригинальные образцы танцевального наследия Италии.

Для танца бергамаски характерна квадратная структура и быстрый темп. Скорее всего, поэтому первоначально пользуясь успехом как танец, бергамаска к концу XVIII века становится чаще всего инструментальным жанром. Вариации на её тему можно услышать в произведениях Лауро Росси, Франциско Сальвадоре, Массади Паскуини. Фрагмент её мелодии звучит в "Гольдберг-вариациях"

Иоганна Себастиано Баха, поскольку бергамаска весьма похожа на более позднюю немецкую народную песню "Kraut und Ruben".

Рожденный и получивший наибольшее распространение в народной среде, танец бергамаска чужд яркости и броскости: его исполняли в скромном крестьянском платье. Впрочем, демонстрация общности и сплоченности простого народа не нуждается в сложных движениях и пёстрых нарядах. Также бергамаска не обладала четкой закономерностью строения, и даже когда ее форма отчасти определилась, танец так и не вошел в число придворных. Однако это не помешало ему пользоваться успехом и у аристократов – большей частью благодаря упомянутым музыкальным произведениям известных композиторов.

В XVI–XVIII веках бергамаска становится жанром чисто инструментальным. Композиторы часто обращались к бергамаске, воспроизводя в своих произведениях ее мелодию или только ритм; сочиняя вариации на мелодию бергамаски, данную в виде basso ostinato (С. Росси, Б. Марини, С. Шейдт и многие другие).

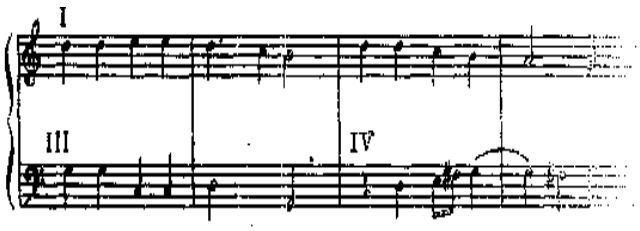
Танец современной бергамаски исполняется в оживленном, быстром темпе, имеет размер 6/8 и отчетливо напоминает другой итальянский танец – тарантеллу, как по характеру исполнения, так и по музыкальному сопровождению.

Бергамаска как музыкальное произведение самых различных жанров и бергамасская тема встречается у многих композиторов:

- у лютниста Джамбаттисто Доменико (1619);
- известная скрипичная соната на Бергамаску – у мантуанца Саломоне Росси (1622),
- Ария с вариациями на бергамасскую тему у моденского мастера Марко Уччелини (1642);
- Пьеса для органа (либо клавесина) "Бергамаска" Джироламо Фрескобальди.
- Симфоническая сюита Габриэля Форе (1919).
- Бергамасская тема есть в одной из камерных сонат венецианского известнейшего скрипача и композитора Бьяджо Марини (1655).

Во всех этих произведениях использованы различные варианты одной и той мелодии, вскоре заинтересовавшей и композиторов других стран – австрийцев, немцев, англичан и т.д.

Очень интересна "Бергамаска" Джироламо Фрескобальди, построенная как полифоническая пьеса на народную тему, превращенную композитором в четыре самостоятельные темы, которые постоянно и в различных вариантах контрапунктируют, создавая сложнейшую четырехтемную контрапунктическую композицию, состоящую из шести контрастных разделов. Темы также активнейшим образом меняют свои внутренние облики ритмически.

Народная тема бергамаски, разделенная на четыре:

Н. Копчевский пишет: "Все развитие строится на изысканной контрапунктической обработке и на разнообразном сочетании этих тем" [3, 11]. Эпиграф Фрескобальди "Chi questo Bergamasca sonare non pocho imparera", т.е. "Кто сыграет эту Бергамаску – немалому научится" – может относиться не только к исполнительским трудностям, но и к необходимости понимать сложнейшую сущность полифонического развития.

У Габриэля Форе, открывшего своим творчеством так называемую "Прекрасную эпоху", переступив при этом черту традиционного романтизма, стремясь уйти от пафоса Гектора Берлиоза и четких конструкций Камилла Сен-Санса, и, вместе с тем, обратившись к искусству добаховских эпох, к французской песне и григорианским песнопениям. Форе был первым из французов, о котором можно сказать, как об основоположнике нового пути, как о композиторе, проложившим мост от "строгого искусства" Сезара Франка к пленительной нежности и трепетности нарождающегося импрессионизма.

Обратился Габриэль Форе к бергамаске уже в начале XX века. Но его "Masques Bergamasques" считается более поздней, современной версией танцевального стиля, отличающейся очень быстрым, даже стремительным темпом, размером 6/8 и скорее приближенной к тарантелле, нежели к старинной бергамаске.

В симфонической сюите "Маски и Бергамаски" Габриэля Форе, сочиненной в 1919 году (исполняли Кэтрин Стотт, Ричард Дэвис, Питер Диксон, филармонический оркестр БиБиСи, дирижёр Ян Паскаль Тортелье), стиль произведения соприкасается с искусством Ватто и французских музыкантов XVIII века. Эта мастерски написанная сюита – такое же симптоматичное явление во французской музыке тех лет, как в русской – Классическая симфония Прокофьева. Кстати, Сергей Сергеевич, будучи в Париже, явно слышал музыку Форе, отголоски чего наблюдаем в его флейтовой сонате, навеянной образами юности.

"Маски и Бергамаски" Форе, ор.112, состоит из следующих четырех пьес:

I. Увертюра

II. Менуэт

III. Гавот

IV. Пастораль.

У Клода Дебюсси в "Бергамасской сюите", как и у Габриэля Форе в "Маски и Бергамаски", речь идет о сюите в старинном итальянском стиле. Но связь эта с первоисточником оказывается достаточно опосредованная. В сюитах по четыре части: первая – "Увертюра" – ассоциируется с "Прелюдией"; вторые части аналогичны – "Менуэты"; финал "Паспье" ассоциируется с "Пастораль" и т.п.

Сравнительная схема строения сюит Дебюсси ("Бергамасская сюита") и Форе ("Маски и Бергамаски"):

ДЕБЮССИ	ФОРЕ
1890-1905	1919
ПРЕЛЮДИЯ	УВЕРТЮРА
МЕНУЭТ	МЕНУЭТ
ЛУННЫЙ СВЕТ	ГАВОТ
ПАСПЬЕ	ПАСТОРАЛЬ

Музыка Дебюсси очень далека от Бергамаски XVII – XVIII столетий. Активно бытует мнение (например, того же К. Розеншильда), что некоторые "неясные отголоски последней (бергамаски – Ч. М.) можно было бы, пожалуй, уловить лишь во второй теме четвертой пьесы (Пасспье) [5, 103], значительно меньше они заметны, или их вовсе нет, в других частях "Бергамасской сюиты" Дебюсси.

В "Бергамасской сюите" Дебюсси не столько отражена старинная Италия, сколько поэтическое творчество его современника Верлена. Первое стихотворение "Галантных празднеств" поэта – уже знакомо нам по романсам Дебюсси начала 80-х годов "Лунный свет" (совпадение названия с с третьей частью сюиты не случайно). Тут и появляются впервые в творчестве композитора "бергамасские" образы.

Название танца встречается в поэзии француза Пьера Верлена, олицетворяя светлый образ романтического прошлого. Вот первая строфа, написанная в обычной для автора (Верлена) изысканно-непринужденной манере, с оттенком грустного скепсиса:

Весь облик ваш –
Изысканный пейзаж,
Где на газон
Под струнный звон
Слетают маски
В пляске бергамасской.
Их фантастичный вид
Печаль в себе таит...

Дебюсси воссоздал образ бергамасской пляски, развернув его в небольшую циклическую композицию сюиты из четырех частей: Прелюдия (Moderato, F-dur) вводит нас в атмосферу "Празднеств". В центре сюиты – "Лунный свет" (образ так любимый композитором), Andante, Des-dur – лирический пейзаж. Вокруг него, как бы в зоне сияния "Лунного света", – находятся два танца, причем оба созданные в миноре: Менуэт (Andantino, a-moll) и Паспье (Allegretto, fis-mol).

Танец Бергамаска часто называют "маски-бергамаски", т. е. добавляя второй элемент составного слова перед ним и получая новое, пожалуй, очень яркое определение содержания. "Маски-бергамаски" – не только полушутливая и звучная игра слов или деталь картины, овеянной воспоминаниями об Италии. Если искать в "Бергамаской сюите" Дебюсси местный колорит, то он, конечно, оказывается французским: более архаичный по краям цикла, более близкий к современной музыкальной жизни и интонациям – в середине. В этом смысле название жанра данного произведения "сюитой" оказывается несколько условным у Дебюсси.

Бергамо – оказывается сокровищницей романской старины, и, хотя оба танца, использованные в "Бергамаской сюите" Дебюсси, являются национально-французскими, "бергамаска" фигурирует здесь только как некая обобщающая формула былого времени. Собственно, отсюда взяты и жанры, использованные в XVII – XVIII веках: Прелюдия, Менуэт, Паспье [5, 103].

Впрочем, общее название фортепианного произведения Дебюсси "Бергамасская сюита" говорит о его танцевально-жанровых чертах, что подтверждают и названия трех частей сюиты – первой, второй и последней: Прелюдия, Менуэт, Паспье. Два традиционных названия пьес сюиты Дебюсси – "Прелюдия" и "Менуэт", несколько уступают оригинальным частям "Лунный свет" и "Паспье".

При этом темповая драматургия произведения "Бергамасская сюита" следующая: три первые пьесы цикла сюиты медленные. Их темп, тем не менее, в рамках медленного постепенно ускоряется; последняя часть, выполняющая функцию финала, – быстрая.

"Бергамасская сюита" достаточно традиционно состоит из почти обычных 4 частей:

Название частей	Тональность	Темповое содержание	Внутренний жанр	Роль в цикле	Размер
1. ПРЕЛЮДИЯ	F-dur	Moderato (tempo rubato) – (умеренно, сдержанно)	Черты вальса	Вступление	C
2. МЕНУЭТ	a-moll (III ступень)	Andantino, pp et tres delicatement (очень изящно, изысканно, утонченно)	Скерцозный	Средняя часть	¾
3. ЛУННЫЙ СВЕТ	Des-dur (VI низкая)	Andante tres expressif (очень выразительно)	Ноктюрн	Программный эпизод	9/8
4. ПАСПЬЕ	fis-moll (одно терцовый минор к основной тональности)и s к энгар монизму третьей части	Allegretto ma non troppo	Старинный французский танец	Финал	C

Пьесы "Прелюдия" и "Лунный свет" наиболее весомы в сюите, многогранные по своим образам. Они как бы ближе к повседневности, к нашему времени, хотя и занимают в драматургии цикла "свои места", соответственно старинной традиции: Прелюдия – начинает сюиту, а "Лунный свет" – медленная часть в ее центре или почти в центре цикла, т.е. предфинальная часть.

Эти пьесы совпадают с общими метрическими отношениями формы: I и III части – опорные доли большой композиции; а танцы ("маски-бергамаски") расположены на "легких долях". Во всем слышен тонкий расчет взыскательного художника, его стремление в пестрой веренице своих видений сохранить гармоничную цельность всей картины, ее архитектонику.

Вместе с тем, размеры частей создают концентрическую форму в "Бергамасской сюите": крайние части – с характерным размером "С", средние, внутренние – с трехдольными ¾, 9/8. Данное танцевальное направление наиболее близко бергамаске.

Композитор протягивает жанровые и интонационные связующие нити на протяжении всего произведения и таким образом пьесы цикла тематически перекликаются между собой.

Так, в двух первых частях "поющие" терции и мелодические голоса, протянутые поверх фигуративной ткани, звучат предвестниками третьей пьесы цикла – "Лунного света".

Танцевальная тема Менуэта, вопреки традиции, иногда растворена в движении мелодических линий прелюдийного типа.

А в середине Паспье (pp, As-dur) возникает новый рисунок – реминисценция лирического пейзажа. Это также гармонирует с поэзией Верлена, у которого ночной ландшафт – музыкально резонирующий фон картины – выписан лишь в последней, третьей строфе стихотворения. Но Дебюсси образно и композиционно слил ее со второй (грустная песня) и это составило эстетически естественный центр всей композиции, опоясанный "бергамасскими" танцами по краям.

Тональный план пьес "Бергамасской сюиты" может сначала показаться аморфным и случайным. Но в действительности здесь все точно и рационально мотивировано, хотя, разумеется, совсем не в классическом стиле. Тоники четырех пьес сюиты: F – a – Des – fis образуют терцовую цепь с энгармонической заменой Cis на Des и повышением основной тональности F (на fis) в минорной трактовке (однотерцовая) – в финале. Здесь также характерно чередование тональностей мажор – минор, мажор – минор.

Заметим, что к увеличенным гармониям – "гармониям необычайного" Дебюсси проявил интерес еще в первых романсах: "Галантные празднества". Диезная альтерация F–fis (при том еще и мажоро-минор) приводит к размыканию, импрессионистски-нарочитому "обрыву" тонального плана начала и завершения цикла, и в то же время нарушает основную, казалось бы, бемольную структуру цикла.

Тональные пары пьес обнаруживают также парную связь первой степени родства (при энгармонической замене): F – a, Cis – fis (три пьесы в соотношении тональностей в большую терции и его разрушение в финале – квартовая "оттяжка").

Тоникальная направленность поворота от фа мажора (Прелюдия) к ля минору (Менуэт) была бы идеально уравновешена последованием ре-бемоль – фа (S-t) в двух последних частях сюиты, если бы не призрачность фа мажора – фа-диез минор. Она тонко гармонирует с образно-поэтическим строем верленовского стиха: симметрия оказывается нарушенной, разомкнутой, и это созвучно эстетике импрессионизма.

Посредине сюиты ля минор и ре-бемоль мажор "ласкающе" сопоставлены в терцовом плане. Возможно, фа мажор "Прелюдии" традиционно подчеркивает некий пасторальный нюанс, хотя в ней явно преобладают помпезность и декоративный размах. Ля минорная середина первой пьесы "Прелюдия" предвещает интонационно и тонально родственный ей Менуэт. В свою очередь, в Менуэте обаятельно, свежо звучит тональный сдвиг от середины сложной трехчастной формы к репризе (fis-moll, Es-dur, A-dur) в определенной степени гармонически близок Des-dur'y пьесы "Лунный свет".

В середине "Пасспье" маленькое и меланхоличное As-dur'ное "интермеццо" (доминанта к Des-dur'y "Лунного света") на некоторое время возвращает нас в бемольную сферу пейзажа. Дебюсси уже достиг высочайшего искусства накладывать гармонические краски скользящими тональными полоса-

ми, излучающими свет и быстро сменяющими оттенки экспрессии. Мажор "Лунного света" оказывается удивительно, и даже неизъяснимо, печален.

Итак, в "Бергамасской сюите" нет стихии различных впечатлений. Наоборот, все взвешено эстетически и структурно интеллектом, вполне сознательно решающим поставленную художественную задачу. И все же "в этом прелестном произведении, где дарование, культура и техника художника уже развернулись во всем блеске и очаровании молодости, есть еще разные слои, разные степени зрелости стиля" [5, 106].

Примечательно, что наиболее популярная часть цикла "Лунный свет" – это та пьеса "Бергамасской сюиты", которую Дебюсси сделал не только композиционным, но и выразительно-смысловым центром сочинения. То, что звучит лишь подтекстом в прелюдии и танцах, открыто и свободно "изливается" здесь: Дебюсси в 1890-м году еще не свойственно было свои интимные переживания укрывать броней холодной элегантности. что пришло гораздо позже.

В "Бергамасской сюите" (название указывает на связь с миром староитальянского искусства), изданной в 1905 году в парижском издательстве Фромон, Дебюсси обращается к танцевальной старине, причудливо сочетая ее с изысканностью современного ладогармонического мышления. Рядом с жанровыми миниатюрами в духе клавесинной музыки XVIII века ("Прелюдия", "Менуэт", "Паспье") впервые возникает меланхолически нежный ночной пейзаж "Лунный свет" (третья часть сюиты), один из ранних опытов импрессионистской звукописи у Клода Дебюсси.

Обратим внимание, что это сюита, в которой не только каждая часть имеет название, но и все произведение в целом также. Таким образом, "Бергамасская сюита" – является образцом программной сюиты (собственно, как и "маленькая сюита" "Детский уголок" Дебюсси).

Несмотря на наличие названий у каждой части сюиты, программа здесь оказывается обобщенной, поскольку имеется общее название произведения – "Бергамасская". Отметим, что наиболее ярким предшественником создания именно такого типа программности можно считать произведения Ференца Листа.

"Бергамасская сюита" Дебюсси написана в 1890 году (и переделывалась до 1905 года). Это одно из его ранних сочинений, ставшее, как уже шла речь, очень популярным у слушателей и исполнителей, в том числе и китайских. Сюита в течении пятнадцати лет оставалась не опубликованной. Но затем она стала популярной в первую очередь благодаря своей третьей части – "Лунный свет", которая "свидетельствует о любви композитора к комедии дель арте" [5, 51].

Следует обратить внимание на то, что "Бергамасская сюита" долго не удовлетворяла Дебюсси, в связи с чем она была неоднократно переделана композитором и полностью в завершенном виде закончена лишь через 15 лет после первоначального варианта – в 1905 году – т.е. в эпоху уже полной зрелости композиторского мастерства. Итак, Дебюсси создал "Бергамасскую сюиту", навсегда связав себя с Бергамо, с Бергамаской, с маской-бергамаской…

Научная новизна работы заключается в расширении представлений о полисемии жанра сюиты; о сюите как циклической музыкальной форме, имеющей различное образное толкование; о специфических особенностях программной сюиты.

Выводы. Бергамаска как музыкальное произведение самых различных жанров и бергамасская тема встречается у многих композиторов. Рассмотрение исторических вариантов существования сюиты свидетельствует о значительной ее эволюции. Отмечено переосмысление сюиты как жанра в творчестве К. Дебюсси и Г. Форе. Общее название фортепианного произведения "Бергамасская сюита" К. Дебюсси говорит о его танцевально-жанровых чертах: композитор воссоздал образ бергамасской пляски, развернув его в небольшую циклическую композицию сюиты из четырех частей, чьи размеры создают концентрическую форму. Композитор протягивает жанровые и интонационные связующие нити на протяжении всего произведения, таким образом пьесы цикла тематически перекликаются между собой.

Література

1. Бергамаска // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.elementdance.ru/lingvo/bergamaska.
2. Бергамо // Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь / Ф.А.Брокгауз, И.А. Ефрон. 1890–1907 : В 86 т. – СПб.:1893. – Т.5. – С. 475–476.
3. Копчевский И. Предисловие / И.Копчевский // Дж. Фрескобальди. Избранные клавирные сочинения / Сост. и ред. И.Копчевского. – М. : Музыка, 1983. – С. 4-12.
4. Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники / К. Розеншильд. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1963. – 144 с.
5. Холмс Пол. Дебюсси / Пол Холмс / пер. с англ. А.Ивановой, Н.Истоминой. – Челябинск : Урал LTD, 1999. – 172 с.

References

1. Bergamasca. Retrieved from :http://www.elementdance.ru/lingvo/bergamaska [in Russian].
2. Brockhaus F.A., Efron I.A. Encyclopedic Dictionary (1893). 1890-1907: In 86 Vols. Bergamo. Brockhaus F.A., Efron I.A. (Eds.). SPb. (Vols. 5) [in Russian].
3. Kopchevsky, I. (1983). J. Frescobaldi. Selected works clavier. Foreword. Moskow: Muzyika [in Russian].
4. Rozenshild, K. (1963). Young Debussy and his contemporaries. Moskow: Gosudarstvennoe muzyikalnoe izdatelstvo [in Russian].
5. Holmes Paul (1999). Debussy. (A. Ivanov, N. Istomin, Trans). Chelyabinsk: Ural LTD [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2017 р.

УДК 78.083.22

Черниенко Ольга Анатольевна
соискатель Одесской национальной музыкальной академии им. А.В.Неждановой,
преподаватель Болградской музыкальной школы

ГЕНЕТИЧЕСКИЕ ЖАНРОВЫЕ ИСТОКИ ПРЕЛЮДИИ И ПРЕЛЮДИРОВАНИЯ

Цель работы. Исследование связано с поиском генетических истоков жанра прелюдии и сути прелюдирования. **Методология** исследования заключается в применении исторического и системного методов. Указанный методологический подход позволяет проанализировать исторические источники различных религий; выявить тенденции к прелюдированию и раскрыть значение Вступления – начала – прелюдирования в отправлении богослужения. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о генетических предпосылках к формированию жанра прелюдии. **Выводы**. Истоки прелюдии и прелюдирования наблюдаются в далекие времена, они находятся в источниках различных религий – в ветхозаветном богослужении, в раннем христианстве, в католических литургических песнопениях, в церкви восточного обряда, в протестантском богослужении. Во всех религиях присутствуют предпосылки для возникновения жанра прелюдии, а также прелюдирования – как принципа исполнения прелюдии.

Ключевые слова: прелюдия, прелюдийность, вступление, религия, жанровые истоки, богослужение.

Чернієнко Ольга Анатоліївна, *здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії ім. А.В. Неждановой, викладач Болградської музичної школи*

Генетичні жанрові витоки прелюдії та прелюдування

Мета дослідження. Дослідження пов'язане з пошуком генетичних витоків жанру прелюдії та суті прелюдування. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історичного та системного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу піддати аналізу історичні джерела певних релігій; виявити тенденції до прелюдування та розкрити значення Вступу – початку – прелюдування у відправленні богослужіння. **Наукова новизна** роботи полягає в розширення уявлень про генетичні передумови формування жанру прелюдії. **Висновки**. Витоки прелюдії та прелюдування спостерігаються в далекі часи, вони знаходяться в джерелах різних релігій – в старозавітному богослужінні, в ранньому християнстві, в католицьких літургічних піснеспівах, в церкві східного обряду, в протестантському богослужінні. У всіх релігіях присутні передумови для виникнення жанру прелюдії, а також прелюдування – як принципу виконання прелюдії.

Ключові слова: прелюдія, прелюдійність, вступ, релігія, жанрові витоки, богослужіння.

Chernienko Olga, *external doctorate student of the Department of musical theory and composition of Antonina Nezhdanova National Music Academy, Odesa, music school teacher, Bolgrad.*

Genetic genre origins of prelude and prelusion

Purpose of work. The research is related to the genetic origins of the prelude genre and the essence of prelusion. **Methodology** of research involves application of the historical and systematic methods. The mentioned methodological approach allows us to analyze historical origins of different religions, to explore tendencies of prelusion and to disclose the meaning of the Introduction – beginning – of prelusion in divine service. **Scientific novelty** of the work involves the idea of expansion of genetic prerequisites of the development of the prelude genre. **Conclusions**. Origins of prelude and prelusion date back to the ancient times, they can be found in sources of different religions – in the Old Testament divine service, in early Christianity, in Catholic liturgical psalms, in the church of Eastern rite and in a Protestant divine service. There are prerequisites for the creation of the prelude genre as well as prelusion – as a principle of the prelude performance – in all religions.

Keywords: prelude, prelusion, introduction, religion, genre origins, divine service.

Актуальность темы исследования. Предлагаемые в исследовании исторические и теоретические истоки формирования жанра прелюдии дают возможность подходить к рассмотрению произведений, созданных в данном жанре, по-новому.

Цель работы. Развитие прелюдии неразрывно связано с историческим процессом формирования жанров. Долгие годы, столетия, тысячелетия, вступления выполняли функцию прелюдии, вступительные изложения – функции прелюдирования. Затем появились самостоятельные жанры прелюдии, а также прелюдии как составные части сюиты, полифонических микроциклов (прелюдия и фуга) и других циклов. Рассмотрим жанровые истоки появления понятий прелюдий и прелюдирования.

Изложение основного материала. Понятие жанровых истоков было введено в отечественную литературу впервые С.С. Скребковым, что и отмечает в своей книге "Стиль и жанр в музыке" Е.В. Назайкинский. Развивая мысль о жанровых типах, или началах, он пишет: "Введенное С. Скребковым понятие можно трактовать и шире, относя его к музыке в целом". Эти начала "с одной стороны, образуют типологию высокого уровня обобщенности – типологию не самых жанров или жанровых групп, а некоторых музыкальных качеств, проявляют себя не только в рамках какой-либо одной группы, но и далеко за ее пределами. С другой стороны, к ним можно подходить и как к началам в генетическом смысле слова. Ведь выделенные исследователем жанровые качества музыкальных тем является результатом длительного исторического развития жанров. Будучи легко распознаваемыми типами, они восходят также к некоторым первичным музыкальным и даже до музыкальным прототипам" [6, 151-152].

Для нашего исследования важным является рассмотрение прототипов вступления и эмансипации прелюдии в книге "Логика музыкальная композиция" этого же автора. Назайкинский считает, что к прототипам вступления следует отнести уже освоенные культурой музыкального произведения многочисленные разновидности вводных разделов, которые послужили в дальнейшем материалом

© Черниенко О. А., 2017

для вторичного воспроизведения в условиях развития инструментальных жанров. Среди них он различает и вступительные построения в классическом романсе, и балетные интрады, и вступления к театральным произведениям, цирковым, зрелищным номерам. Также среди прототипов вступительных разделов немало жанров, связанных с церковной службой, религиозными церемониями, обрядами. "Начать – это отнюдь не только нулевая точка отсчета для музыки или обряда. Это еще и общая психологическая атмосфера приподнятости ожидания, заинтересованности, это эмоция перехода в новое – в новую деятельность, новое состояние, это обещание захватывающего зрелища, высокого эстетического переживания" [7, 112], – пишет Назайкинский.

Музыковед делает выводы также и о происхождении жанра прелюдии, а именно утверждает, что прелюдия берет свои истоки во вступлении. Именно вступлению проще отойти от целого и стать самостоятельной пьесой. Вступительные разделы стали своеобразной лабораторией исторической эволюции композиционной культуры мышления и восприятия.

Вступление еще и не претендовало на статус произведения, но уже предшествовало ему, объединялось с ним. Позднее вступление вошло в состав произведения, как его фиксированная и специализированная часть, стало композиционным разделом, сохранив импровизационную свободу и черты ситуационной, связанной с протожанровыми условиями целостности. Назайкинский отмечает: "Именно на образцах прелюдии можно было бы подробным образом рассмотреть интересную проблему двойного оттиска, потому что в прелюдии-композиции и в прелюдии-импровизации просвечивают контуры сразу двух фотокадров, что есть сохранение и строгих, и свободных, и замкнутых, и открытых, устремленных к дальнейшему форм развертывания музыкального времени" [7, 148]. Это очень важное заявление, т.к. оно характеризует дальнейшие пути появления и развития жанра прелюдии и прелюдирования.

Естественно, и танец, и песня, и трудовые действия под музыку, и любые ритуалы, в которых, так или иначе использовалась музыка, должны были как-то начинаться. И вот этот "объединяющий самые разные формы деятельности элемент – начать песню, танец, обряд, праздник и является прелюдией и выделяется как общий смысл вступительных моментов деятельности [7, 112]. Так в сферах торжественных церемоний сформировались специальные прелюдии – "музыкальные вступления, заставки, включения, такие, как фанфары, интрада, тушь, ауфцуг; в театральной, оперно-балетной практике – канцона, форшпиль, энтре, ранняя увертюра. Вместе с прикладными бытовыми и ритуальными звуковыми прелиминариями – боем барабанов, фанфарными уведомлениями, звоном колоколов, пастушескими наигрышами, прелюдированием на лютне, клавесине, органе, гитаре" [7, 131].

Исследователь определяет две основные причины эмансипации вступлений к автономному произведению, также и к самой прелюдии: 1) начальная обособленность вводных фаз от дальнейших в их генетической автономности и замкнутости, обеспечиваемая разнородностью материала вводных и основных разделов ритуала, церемонии; 2) устойчивый интерес к исследованию переходных состояний в романтическом искусстве и эстетике.

Рассмотрим истоки и генетические данные понятий "начала", "вступления", "прелюдии" и "прелюдирования" в различных религиях.

Перспективной, на наш взгляд, является возможность наблюдать в ветхозаветном богослужении явление прелюдирования, которое в принципе выливалось в пражанр прелюдии к основной части службы (мы убеждены, что можно говорить о прелюдировании в ветхом завете). Так историю ветхозаветного пения можно условно разделить на два периода, отделяемых друг от друга реформами царей Давида и Соломона. Первый период характеризуется отсутствием профессиональных музыкантов: так пел, играл и танцевал весь народ, не исключая и женщин, которые принимали активное участие в пении и танцах, встречая, например, с войны победителей и приветствуя их "с бубнами и хороводами".

Музыка не знала разделения на религиозную и светскую, потому что у избранного народа Божьего не могло быть дел и занятий "не религиозных". Звуки труб (хососр) и произносили отправления ковчег в путь, и призывали в армию, и объявляли начало празднования, жертвоприношения. Звучали они и в дни веселья, и в дни тревоги, и звуки труб были напоминанием о народе перед Богом, а трубить в эти трубы могли только священники – сыновья Аарона [4].

Не подчеркивая особенно здесь в процессе народного действа период вступления, подготовки к служению, все же выделяются начальные "звуки трубы" .., что уже можно считать намеком на предупреждение к действию.

Положение это резко изменилось при царе и пророке Давиде, когда богослужебное храмовое пение стало профессиональным занятием, осуществляемым специально обученными и поставленными на это дело людьми.

Уже при переносе ковчега Завета в Иерусалим обязанности каждого музыканта и место инструмента были точно регламентированы. Так, "Емана Асафа и Этана играли на медных кимвалах", восемь человек должны были играть на арфах "тонким голосом", шесть – орудиями "чтобы делать начало", а Хенания, начальник левитов, руководил пением, "потому что был искусным в нем" [4, 21].

Сюда же присоединяются семь священников, трубящих в трубы. Это описание свидетельствует о вполне сформированном в то время, развитом и достаточно сложном ансамблевом "музицировании", что требует определенной профессиональной подготовки [там же, 22]. Так что в старозаветном варианте богослужения были специально определены исполнители, которым поручалось "делать начало" службы, точнее начинать, прелюдировать, предначинать основное определенное культовое действие (нами использована терминология из старого завета).

В клейзмерской музыке до сегодняшнего дня, как отголосок библейского ветхозаветного времени, сохранился старинный, востребованный и сейчас, жанр "форшпиль". Термин "клейзмерская музыка" обычно связывают с миром восточноевропейского еврейства, а форшпиль с инструментальным вступлением импровизационного плана, которое построено на музыкальном материале основного танца. Более того, в мелодике форшпиля всегда должен угадываться мотив той пьесы, которая должна исполняться.

Во времена раннего христианства для богослужебного пения Церковь установила также институт певцов – певчих или псалтов: о певчих как особом церковном чине упоминается в литургиях апостола Иакова и евангелиста Марка. К IV веку назначения специальных псалтов в храмах утвердилось: они должны были вести строго благочестивую жизнь; главной обязанностью которых было предначинать пение в храме и управлять им.

Характерные примеры прелюдии и прелюдирования мы находим среди богослужебных песнопений в церкви восточного обряда. Например, предначинательный псалом "Благослови, душе моя, Господа" из числа псалмов Давида, который нужно петь "... как самый приличный для того времени, потому что в немъ изображается первое и начальное дѣло Божие, для нас содеѣнное, то есть сотворение всего мира" [9, 54].

В православии псалом 103 читается в начале вечерни. Таким образом, он открывает суточный богослужебный круг, поэтому традиционно называется предначинательным и избранный в качестве начала вечерни, потому что напоминает о шести днях творения, которое, согласно Быт. 1, началось вечером [1].

Отдельный интерес представляет один из видов песнопений – стихира, стихиры. Это строфы разнообразного содержания и объема, состоящие из 8-12 строк-фраз и одновременно оказываются мелодическими фразами. Почти всегда ряд стихир включается между стихами псалма таким образом, что стих псалма предшествует стихире.

В случае исполнения с помощью канонарха очередные стихи псалмов излагаются респонсорно: канонарх псалмодирует первую половину стиха, певцы отвечают пением вторую половину данного стиха. Такие предшествующие стихиры называются запевами (по Гарднеру – "интонирование, введение в новый глас").

В случае изменения гласа, оно объявляется канонархом и происходит как раз в запеве стихиры, которая поется уже в новом гласе (древнее понимание гласа включало в себя понятие тональности).

Например, респонсорные вставки между стихирами на всенощной (канонарх: "Изведи из темницы душу мою" – хор допевает на соответствующую погласицу: "исповедатися имени Твоему"; канонарх: "Меня ждут праведницы" – хор: "дондеже воздаси мне").

Канонарх (греч. – правило, канон, иду впереди) – начинатель установленного пения, имея в руках книгу, он провозглашал фразу за фразой, а другие певчие пели эти фразы, по мере произнесения каждой из них. Также (вновь по Гарднеру) головщик, или "начальный певец" только начинает пение и, в отличие от канонарха, никогда не подсказывает текст, а когда певцы узнают напев, то присоединяются к головщику [3].

В "Настольной книге священнослужителя" критическое высказывание составителей о затягивании пением стихов "Слава в вышних Богу, и на земли мир" и "Господи, устне мои отверзеши" чтения шестопсалмия, определяет данные стихи как "вокальные прелюдии", которые несут в себе "…некий элемент развлечения", нарушая молитвенную сосредоточенность [5, 353].

Отметим аналогии, которые проводит в своей статье Б. Кутузов "Экфонетика в православном богослужении", ссылаясь на современные принципы вещания. "Вероятно, – пишет он, – во всех религиозных культах чтение производится нараспев. Пение есть возвышенная речь. О делах возвышенных, неземных и возвещать следует соответственно, не будничной речью. Телевидение позволяет нам услышать муэдзина, певца-глашатая, призывающего мусульман к молениям с башни минарета. Это уже даже не речитатив, а целая "музыкальная прелюдия к молитве"" [10, 128].

Как и в Древней Церкви, в григорианском пении существуют разные мелодичные типы чтения (тонус) распева, в зависимости от типа читаемого теста. В целом тонуса имеют одинаковую структуру: начало фразы, который подводит к основному тону речитации; основной тон речитации, звук; полукаденция и каденция. Также в григорианском пении была начальная формула, которая выполняется ведущим певцом и носила название "интонацион". Этим термином обозначали в свою очередь органную музыку, функцией которой было настроить певцов на необходимую тональность. Начальная формула была очень короткой, не импровизировалась и не записывалась [7, 132].

Обратимся к примерам прелюдирования и прелюдии в католических литургических песнопениях и рассмотрим антифоны. К особым моментам службы приурочен инвитаторий – предначинательный антифон, интроит – входной антифон мессы, коммунио – причастен антифон. С одной стороны, антифон служит для того, чтобы задать тон речитации псалма, с другой – для обращения внимания на главную тему соответствующего празднования.

Возникновение в начале VIII века антифонов с богатой мелодикой и развернутой формой привело к тому, что их стали выполнять только певчие. Практика повторения антифонов после каждого стиха постепенно отмирала, сохранившись только в invitatorium. От антифонного пения псалмов происходят и некоторые песнопения мессы – интроит (входной пение), называемые также antiphona ad introitum.

Сохраняется интроит и в протестантском богослужении, но в ином качестве. А именно, как вступительный раздел "Литургии Слова", особенный стих, псалом, или гимн, которым сопровождается и

отмечается вход священнослужителя и сослужащих ему священнослужителей, других служителей Церкви, в алтарную часть храма (пресвитерий). Традиционно, первый элемент (производные тексты из Святого Писания) принимает форму антифонов – когда одни слова поются священнослужителем или хором, а вторые – поются или произносятся "в ответ" всей конгрегацией.

В XVI веке – в эпоху живого интереса к античной риторике – практика прелюдирования осмысливалась как аналогия "вступления" (exordium, pro- oemium) к речи оратора. В авторитетных античных источниках по этому вопросу существовали разные мнения.

В "Риторике" Аристотеля prooemium связывается с "предавлодией" (во множестве переводов XVI – XVII веков – используется термин "ричеркаром") флейтиста, и оратору предписывает поступать подобно игроку на флейте: "сказать, что ему в данный момент будет лучше, дать настройку и продолжать" [8, 115].

Цицерон же требует другого: чтобы вступления отвечали предмету речи "так же, как преддверия и входы соответствуют размерам домов и храмов": "... И пусть начало будет связано с последующей языком не так, как чуть прилаженная прелюдия какого-либо кифареда, а как часть тела, неотделима от всего целого" [8, 115].

Научная новизна. В статье впервые использованы религиозные источники для поисков генетического происхождения прелюдии и прелюдирования. С той же целью рассмотрены различные энциклопедии, энциклопедические словари и монографические исследования.

Выводы. Истоки прелюдии и прелюдирования наблюдаются в далеких веках. Они находятся в источниках различных религий и античных источниках: в ветхозаветном богослужении, в раннем христианстве, в католических литургических песнопениях, в церкви восточного обряда, в протестанском богослужении. Таким образом, во всех религиях есть предпосылки для возникновения прелюдий как явления и понятия, а также прелюдирования – как принципа их исполнения.

Литература

1. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – Брюссель : Жизнь с Богом, 1989. – 2514 с.
2. Вагнер Г.К. Искусство древней Руси / Г.К. Вагнер, Т.Ф. Владышевская. – М. : Искусство, 1993. – 255 с.
3. Гарднер И.А. Богослужебное пение русской православной церкви: В 2 т. / И.А. Гарнер. – Сергиев Посад : Московская духовная академия, 1998. – Т. 1. – 580 с.
4. Мартынов В.И. История богослужебного пения: Учебное пособие / В.И. Мартынов. – М. : РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. – 240 с.
5. Московская Патриархия Настольная книга священнослужителя // Практическое пособие: в 7 т. – М. : Изд. отдел Московской Патриархии, 1977. – Т.1. – С. 353.
6. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е.В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.: ноты.
7. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
8. Насонова М.Л., Насонов Р.А. Прелюдийные жанры и становление клавирной композиции (2-я половина XVI – XVII вв.) / М.Л. Насонова, Р.А. Насонов. // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): Сборник статей / Ред.-сост. В.С. Ценова. – М. : МГК им. П.И. Чайковского, 2003. – С. 114-123.
9. Новая Скрижаль, или объяснение о церкви, литургии и всех службах и утварях церковных, Вениамина, архиепископа Нижегородского и Арзамасского: Издание семнадцатое. – С.-Пб. : Издание книгопродавца И.Л. Тузова, 1908. – 309 с.
10. Эолян И.Р. Традиционная музыка арабского Востока / И.Р. Эолян. – М., 1990.

References

1. The Bible: Books the Holy Scriptures of the Old and New Testament (1989). Briussel: Zhyzn s Bohom [in Russian].
2. Vagner G.K. & Vladyshevskaya T.F. (1993). The art of ancient Russia. Moskow: Iskusstvo [in Russian].
3. Gardner I.A. (1998). The liturgical singing of the Russian Orthodox Church: in 2 vols. (Vol. 1). Sergiev Posad : Moskovskaya dukhovnaya akademiya [in Russian].
4. Martynov V.I. (1994). The history of liturgical singing: Textbook. Moskow: RIO Federalnykh arkhivov; Russkie ogni [in Russian].
5. The Moscow Patriarchate Handbook priest (1977). A Practical guide: in 7 vols. (Vol. 1). Moskow: Izd. otdel Moskovskoy Patriarkhii [in Russian].
6. Nazaykinskiy E.V. (2003). Style and genre in music: Textbook for students of higher educational institutions. Moskow: Gumanit. izd. tsentr VLADOS [in Russian].
7. Nazaykinskiy E.V. (1982). The logic of musical composition. Moskow: Muzyka [in Russian].
8. Nasonova M.L. & Nasonov R.A. (2003). Preludine genres and the formation of the clavier compositions (2nd half of XVI – XVII centuries). SATOR TENET OPERA ROTAS. Yuri Nikolaevich Kholopov and his scientific school (to the 70 anniversary of birth): Collection of articles. Tsenova V.S. (Eds.), 114-123. Moskow: MGK im. P.I. Chaykovskogo [in Russian].
9. A new Tablet, or an explanation about the Church, the Liturgy and all the services and the utensils of the Church, Benjamin, Archbishop of Nizhny Novgorod and Arzamas: the seventeenth Edition (1908). S.-Pb.: Izdanie knigoprodavtsa I.L. Tuzova [in Russian].
10. Eolyan I.R. (1990). Traditional music of the Arab East. Moskow: [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2017 р.

УДК 78.083.35

Чжан Тяньтянь
ассистент-стажер кафедры специального фортепиано Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

КАПРИЧЧИО КАК ПОНЯТИЕ И ЯВЛЕНИЕ

Цель работы. Исследование связано с поиском сути и происхождения понятия и явления "каприччио" в различных видах искусства – живописи, литературе, кино, музыке. **Методология** исследования заключается в применении этимологического, исторического и компаративного методов. Указанный методологический подход позволяет проанализировать понятие "каприччио" в энциклопедиях, различных энциклопедических источниках, словарях и музыковедческих работах. Жанровое обозначение каприччио в музыке известно с XVI века, однако твердого его определения не существует. Рассмотрение исторических вариантов существования жанра свидетельствует о том, что постепенно понятие "каприччио" распространилось и стало использоваться в различных музыкальных жанрах – от отдельных пьес до опер, сохраняя при этом свою содержательную нагрузку. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о понятии и явлении "каприччио". Предлагается собственное определение жанра каприччио, появившегося много веков тому назад, относящегося к различным видам искусств и постоянно изменяющегося, вбирающего все новые и новые жанровые свойства. **Выводы**. Каприччио (capriccio) или каприз (caprice) представляет собой небольшую, "капризную", противоречивую по характеру, быструю, виртуозную инструментальную пьесу (для инструмента-соло или оркестра), часто программного содержания (скрытого или явного), обычно довольно свободную по форме; насыщенную неожиданными (гармоническими, ритмическими, фактурными, содержательными) оборотами и сравнениями с возможным острым, пикантным ритмом, синтезирующую различные жанровые признаки.

Ключевые слова: каприччио, капричо, каприз, прихоть, причудливость, фантазия, различные виды искусств, жанры.

Чжан Тяньтянь, *асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*

Капричіо як поняття та явище

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком суті й походження поняття та явища "капричіо" у різних видах мистецтва: живопису, літературі, кіно, музиці. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні етимологічного, історичного і компаративного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу проаналізувати поняття "капричіо" в енциклопедіях, різних енциклопедичних джерелах, словниках і музикознавчих працях. Жанрове означення капричіо в музиці відоме з XVI століття, однак твердого його визначення не існує. Розгляд історичних варіантів існування жанру свідчить про те, що поступово поняття "капричіо" поширилося і стало використовуватися в різних музичних жанрах: від окремих п'єс до опер, зберігаючи при цьому своє змістовне навантаження. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про поняття та явище "капричіо". Пропонується власне визначення жанру капричіо, який з'явився багато століть тому, відноситься до різних видів мистецтв і постійно змінюється, вбираючи все нові і нові жанрові властивості. **Висновки**. Капричіо (capriccio) або каприз (caprice) являє собою невелику, "примхливу", суперечливу за характером, швидку, віртуозну інструментальну п'єсу (для інструмента-соло або оркестру), часто програмного змісту (прихованого або явного), зазвичай досить вільну за формою; насичену несподіваними (гармонійними, ритмічними, фактурними, змістовними) зворотами й порівняннями з можливим гострим, пікантним ритмом, що синтезує різні жанрові ознаки.

Ключові слова: капричіо, капричо, каприз, примха, примхливість, фантазія, різні види мистецтв, жанри.

Zhang Tiantian, *assistant-trainee of the Department of Special Piano, Antonina Nezhdanova National Music Academy, Odesa*

Capriccio as a concept and a phenomenon

Purpose of work. The research deals with the key points and the origin of the concept and phenomenon – capriccio in different types of art: painting, literature, cinema and music. **Methodology** of the research involves application of etymological, historical and comparative methods. Mentioned etymological analysis of this concept allows us to analyze the concept "capriccio" by means of encyclopedias, different encyclopedic sources, dictionaries and musicological works. A genre definition of "capriccio" has been known since the XVI century, though its firm apprehension does not exist. Consideration of historical genre testifies that the concept "capriccio" spread gradually and it became used in different musical genres; from individual plays to operas, however retaining its contextual stressing. **Scientific novelty** of the work involves expansion of the concept and phenomenon of "capriccio". We have given our own definition of the genre capriccio, which appeared many centuries ago, which is related to different art forms and which is always changing, absorbing new and new genre peculiarities. **Conclusions**. Capriccio or caprice is a small, "capricious" in character, quick, virtuoso instrumental play (for solo instrument or for orchestra), often of program content (covert or evident); usually of a free form; filled with unexpected (harmonic, rhythmic, textured, conceptual) expressions and comparisons, with possible acute, provocative rhythm; which synthesizes different genre features.

Keywords: capriccio, caprice, fancy, extravagance, fantasy, different art forms, genres.

Актуальность темы исследования. Каприччио (капричо) – чрезвычайно интересный жанр, прошедший длительный исторический путь развития и относящийся к различным видам искусств. Жанровое обозначение каприччио в музыке известно с XVI века, однако, твердого его определения не

© Чжан Тяньтянь, 2017

существует. Этимологический анализ жанра каприччио и рассмотрение исторических вариантов его существования дает возможность новой многозначной трактовки его собирательности и воспроизведения различных событий, времен и эпох.

Цель работы. Исследование связано с поиском сути и происхождения понятия и явления "каприччио" в различных видах искусства: живописи, литературе, кино, музыке. На данном этапе исследования ограничимся определением каприччио (каприччо) относительно музыкальных жанров.

Изложение основного материала. Название жанра каприччио происходит от итальянского слова capriccio, что переводится как каприз, прихоть, причудливый изыск. Синонимом является слово "каприс" (французское произношение итальянского "каприччио"). Т.о. capriccio (ит. каприччо, традиционное произношение каприччио), caprice (фр. каприс) – каприз, прихоть; capricciosamente (ит. каприччозамэнтэ), capriccioso (каприччозо), capricieusement (фр. каприсьёзман), capricieux (каприсьё) – причудливо, капризно [8, 211].

Таким образом, каприччо, каприччио (итальянский capriccio, множественное число – каприччи), также каприс (французское caprice), – данный термин чаще всего обозначает инструментальную пьесу свободной формы, созданной в блестящем виртуозном стиле. Для многих в музыкальном искусстве Каприччо – воспринимается как типичная причудливая смена эпизодов, настроений. Расцвет данного жанра приходится на эпоху романтизма.

Доверимся наиболее старинным и, как обычно, наиболее интересным источникам, – например, словарю Г. Римана (мы позволили себе расшифровывать сокращенные слова в предлагаемых текстах). "Capriccio (итал., произносится – причьо; франц. Caprice, произносится – прись, "капризъ"), по Преториусу (1618) – синоним Fantassia для фугообразных инструментальных пьес; в настоящее время название это не обусловливает определенной формы, а только указывает на то, что пьеса ритмически пикантна и вообще изобилует оригинальными, неожиданными оборотами. Вследствие этого Capriccio трудно отличить от Scherzo; пьесы, подобные Scherzo b-moll Шопена могли – бы с одинаковым правом быть названы Capricci. А capriccio – то же, что ad libitum (по усмотрению исполнителя, не следуя строго указаниям автора)" [6, 595]. Так по Риману каприччио = фантазии = скерцо.

В сокращенном 18-ом издании энциклопедии Ф. Брокгауза и И. Ефрона понятие "каприччио" формулируется кратко и конкретно, но несколько иначе: "Каприччио (Capriccio) – музыкальное сочинение, не имеющее определенной формы, близкое к скерцо, но с неожиданными уклонениями, пишется для отдельных инструментов и для оркестра" [3, 270].

М. Рыцарева говорит, что каприс – означает каприз. Хотя это слово мы обычно произносим с негативным оттенком, ничего недостойного для музыкального искусства в нем нет. Наоборот, оно означает свободный, как сама природа, полет творческой мысли, сопоставление ярких красок и неожиданных светотеней, сочетание праздничной виртуозности и задумчивой меланхолии [13].

А вот как считает Гроуве: "Каприччио (каприччио, итал. capriccio – "прихоть", "каприз"; франц. эквивалент – каприс, caprice). Это жанровое обозначение относится преимущественно к виртуозным одночастным или многочастным инструментальным произведениям свободной структуры. Среди наиболее известных образцов – органные и клавирные Каприччио мастеров барокко: Д. Фрескобальди, И. Фробергера, Я. Свелинка, И. С. Баха; фортепианные Каприччио Й. Брамса, скрипичные Каприччио ("каприсы") Н. Паганини, оркестровые Каприччио ("каприччио") П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова. В XVIII веке термином "Каприччио" иногда обозначались импровизируемые каденции [4, 383].

Жанр каприса (каприччио) весьма старинный, т.к. это понятие известно с XVI века. Но трудно себе представить, сколь неожиданным, многогранным и "капризным" был его исторический путь.

Несмотря на то, что это жанровое обозначение известно, по меньшей мере, с XVI века, твердого его определения не существует. Француз Антуан Фюретьер, упоминая в своем "Всеобщем словаре…" ("Универсальный словарь", опубликованный в 1690) каприччио, определял жанр каприса (в любом виде искусства) как "произведение, в котором сила гения, воображения имеет больший вес, свободу композиции, немного причудливую и беспорядочную, чем следование правилам искусства".

Увлечение инструментальными Каприччо, а также различного рода "фантазиями" и всевозможными stravaganza, т. е. "необычностями", "своеобразностями", было в XVII – XVIII веках всеобщим. Композиторы того времени как бы подчеркивали, что им особенно близки творческая фантазия, озарение, внезапные находки, выдумки.

Применительно к музыке подразумевалась при этом возможность нарушения строгих правил контрапункта. На это указывают, в частности, замечания Джироламо Фрескобальди в предуведомлении к сборнику своих каприччио, который появился в 1624 году – "12 каприччио" для органа. Это блестящие виртуозные полифонические пьесы, в которых подразумевались (и широко использовались композитором) нарушения строгих правил контрапункта. Причем в своей ремарке автор требует от органиста "огня в исполнении".

Термин каприччио применялся для разных жанров, использующих различные формы, как и вокальные, и иные исполнительские составы. Наиболее раннее применение термина встречается в 1561 году Yayuet de Berchem, и относилось к собранию мадригалов [16].

В музыке XVI века к жанру каприччио относились многоголосные вокальные пьесы типа мадригала. Таким образом, появилось еще одно значение понятия каприччио.

КАПРИЧЧИО = многоголосная пьеса типа мадригала

В начале XVII века так стали называть и разнообразные инструментальные полифонические пьесы, часто имитационного склада, со свободной формой построения (типа ричеркара, канцоны, фантазии).

РАЗНОВИДНОСТИ ЖАНРА КАПРИЧЧИО В НАЧАЛЕ XVII ВЕКА				
Ричеркар	Канцона	Фантазия	Прелюдия	Токката
Полифонические пьесы часто имитационного склада				
Многоголосная пьеса типа мадригала				

В 1618 М. Преториус определил Каприччо как свободную, импровизируемую фантазию, не связанную с какой-либо предустановленной. обязательной схемой развития тематического материала. Т.о. здесь

КАПРИЧЧИО = импровизационная фантазия

Еще более "свободными" по строению стали "Причудливые каприччио" для скрипки соло К. Фарина (1627) – это программно-изобразительные жанровые пьесы-сценки в народном духе, с широким применением звукоизобразительности, даже с использованием приемов натуралистического звукоподражания.

КАПРИЧЧИО = музыкальные программно-изобразительные жанровые сценки в народном духе

Наиболее оригинальное и широко известное произведение молодого Баха (представитель раннего периода творчества композитора) – "Каприччио на отъезд возлюбленного брата" (1704 или 1705), где речь идет о приближающемся отъезде Иоганна Якоба Баха. Это программное сочинение для клавира, образцом для которого, видимо, послужили незадолго до того опубликованные "Библейские сонаты" Иоганна Кунау в 1700 году (начал писать данные сонаты для клавира в 1692 году).

Приведем слова Ромена Роллана относительно предшественника И. С. Баха: "Библейские сонаты", как и некоторые другие пьесы Кунау, дают основание считать его "не только прямым предшественником Иоганна Себастиана Баха… но, судя по многим местам, и безусловным для него образцом" [12, 150]. Кунау одним из первых применил для клавира форму циклической сонаты, заимствовав ее из скрипичной литературы; затронул в клавесинной музыке более сложную сферу образов и чувств, нуждающихся в новых средствах музыкального воплощения. В этом Кунау вплотную приблизился к Баху, предвосхищая содержание его творчества.

Программное "Каприччо на отъезд возлюбленного брата" И. С. Баха – циклическое произведение, которое представляет собой, в сущности, старинную сонату (напомним, что в понимании этого жанра XVII века – как цикл пьес нетанцевального характера). В "Каприччио на отъезд возлюбленного брата" – несколько частей, причем каждая из них снабжена программным заголовком. Заканчивается данное Каприччио фугой, звукоизобразительно имитирующей рожок почтальона.

В Каприччио (Capriccio brillant для фортепиано с оркестром h-moll op. 22, созданном в 1832 году Мендельсоном) предугадываются черты зрелого И. С. Баха, особенно в третьей части – чаконе, наделенной подзаголовком "Всеобщая скорбь друзей" (сравним с кантатой №12) [2, 28].

К середине XVIII века название жанра каприччио стало использоваться по-иному – для каденций, особенно сочиняемых самими композиторами. Считается, что именно эти виртуозные каденции стали прототипом романтического каприччио, смысл которого сместился в сторону изломанности, салонности, "виртуозного изыска" сочинения.

П. Локателли (автор "Искусство скрипки", 1733), как и другие скрипачи XVIII века, понимал Каприччо как импровизируемую каденцию, позволяющую исполнителю показать богатство своей музыкальной фантазии. К такой трактовке Каприччо позднее склонялся и В. А. Моцарт.

КАПРИЧЧИО = импровизированная виртуозная каденция

Так к середине XVIII века название стало использоваться и для каденций, особенно сочиняемых самими композиторами, – в этом отношении важными прецедентами стали каденции-каприччио Пьетро Локателли к его 12 скрипичным концертам (1732). Поскольку такие каденции носили виртуозный характер, в эпоху романтизма акцент в жанровом обозначении "каприччио" сместился в сторону "виртуозного изыска" сочинения, – в этом смысле наиболее показательны "24 каприса для скрипки

соло" Николо Паганини. Новое ощущение мира, природы, явившееся неожиданным для самих композиторов "открытием", отражено в самом названии "каприччо". В начале XIX века Н. Паганини в своих "24 каприччи для скрипки соло" ор. 1 вдохнул в форму Каприччо новое содержание, создав художественные произведения, в которых полёт фантазии и "игра трудностями" сочетаются с богатством музыкальной мысли.

Более классические по звучанию и форме воплощения – скерцозные каприччи Й. Гайдна, острохарактерные пьесы Л. Бетховена. В эпоху классицизма жанр каприччио принадлежал обычно к инструментальной музыке

XIX век дал множество образцов жанра каприччио. Наиболее яркие из них: "Блестящее каприччио" для фортепиано с оркестром Ф. Мендельсона (1832), каприччио на тему арагонской хоты (позднее названная просто "Арагонская хота") М. Глинки (1845); "Итальянское каприччио" П. Чайковского (1880); "Испанское каприччио" Н. Римского-Корсакова (1887); "Арабское каприччио" и "Интродукция и рондо – каприччиозо" К. Сен-Санса; целый ряд сочинений данного жанра Й. Брамса; всемирно известные "24 каприса для скрипки соло" Н. Паганини; произведения К. М. Вебера, М. Регера, А. Дворжака, Г. Венявского. Эпоха романтизма развивала и акцентировала порывистую, мятущуюся, стихийную сущность каприччио, неожиданные и резкие сопоставления тематизма, его романтический порыв и свободу формы.

В энциклопедии Брокгауза и Ефрона отмечается, что "Каприччио (capriccio – ит.) – каприз, музыкальное сочинение, в котором автор не подчиняется установившимся формам, а слагает его по своей фантазии". Они отмечают, что в Каприччио "темы оригинальные, резко индивидуальные, контрастирующие. Каприччио пишут для сольного инструмента, а также для оркестра. В первом случае Каприччио нередко имеет форму этюда, в котором проводится один мотив с резким очертанием или в виде виртуозной пьесы (Capriccio Мендельсона для фортепиано с оркестром, ор. 22); во втором случае в Каприччио встречаются несколько контрастирующих тем… Из русских композиторов Каприччио писали: Глинка (увертюра "Арагонская хота", которую он ранее назвал Capriccio brillante), Рубинштейн (Valse-caprice и пр.), Чайковский (Итальянское каприччио), Римский-Корсаков (Испанское кприччио) и пр." [3, 270].

А. Должанский считает, что "Каприччио, каприччо (ит. capriccio – каприз, прихоть) – пьеса, обычно виртуозная, капризного, причудливого характера, свободного построения, то же, что каприс (фр. caprice). Часто в основу Каприччио композиторы кладут народные мелодии" [1, 114]. Аналогичное определение мы встречаем в Словаре иностранных слов: Капричч(и)о (ит. capriccio) – иначе каприс – музыкальная инструментальная пьеса свободного построения, виртуозного характера, в блестящем, эффектном стиле, изобилующая неожиданными оборотами, эффектами [7, 219].

Несколько иначе, с исторической точки зрения, подходит к определению Т. Попова: Каприччио или каприс. В XVIII и начале XIX веков – название инструментальной пьесы, нередко остро ритмованной, изобилующей неожиданными и своеобразными оборотами и сопоставлениями. Программное каприччио И. С. Баха "На отъезд возлюбленного брата" (написанное на случай) представляет маленький цикл разнохарактерных пьес.

Некоторые каприччио XIX века также связаны со свободной циклической формой: таково знаменитое оркестровое "Испанское каприччио" Н. Римского-Корсакова, "Итальянское каприччио" П. Чайковского, а также "Каприччио на цыганские темы" С. Рахманинова. В большинстве случаев, однако, каприччио оказывается названием сравнительно небольшой инструментальной пьесы (Ф. Мендельсон, М. Балакирев, Й. Брамс). Знаменитые 24 каприса Н. Паганини (широко известные и в виртуозных переложениях для фортепиано Р. Шумана и Ф. Листа) близки к типу этюда; некоторые из них имеют подзаголовки: "Охота", "Кампанелла", ("Колокольчики"). Интересно "Каприччио на темы русских народных песен" для фортепиано в четыре руки молодого М. Глинки [11, 269].

В другом источнике – у С. Штейнпресса и И. Ямпольского в Энциклопедическом музыкальном словаре понятие каприччио аналогично, близко предыдущему. Каприччио, правильнее каприччо (итал. capriccio, букв. – каприз, прихоть; мн.ч. каприччи), также каприс (франц. caprice) – инструментальная пьеса свободного построения, виртуозного характера, в блестящем, эффектном стиле. Для многих Каприччо характерна частая "капризная" смена настроений, неожиданность оборотов. В полифонической музыке XVI – XVII вв. подобные произведения называются ричеркар, фантазия. Встречались и вокальные Каприччио. Нередко Каприччио – виртуозный этюд; таковы 24 каприччи для скрипки соло Н. Паганини (в обработке Ф. Листа и Р. Шумана для фортепиано они названы этюдами). Каприччио для фортепиано писали Ф. Мендельсон, Й. Брамс и др. образцы в симфонической музыке – "Испанское каприччио" Н. Римского-Корсакова, "Итальянское каприччио" П. Чайковского [14, 213].

Таким образом, в клавирной и фортепианной музыке развитие жанра шло от программного "каприччо" И. С. Баха, скерцозных каприччо Й. Гайдна и Л. Бетховена к характерным фортепианным пьесам К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, И. Брамса, М. Регера, А. Дворжака.

И. Ямпольский считает, что "в оркестровой музыке XIX века Каприччио, подобно фантазии и рапсодии, является пьесой с ярко выраженной национальной окраской музыкального материала ("Итальянское каприччио" П. Чайковского, "Испанское каприччио" Н. Римского-Корсакова, "Арабское каприччио" К. Сен-Санса и др." [15, 710]. Близкое фантазии "Каприччо на цыганские темы" С. Рахманинова отмечены национальным колоритом, своенравными переменами движения, оркестровым блеском [5, 236].

Как видим, в определениях много общего, каждый раз с добавлением некоторых уточнений (см. также в "Универсальном энциклопедическом словаре" [10, 340]).

В дальнейшем в скрипичной литературе Каприччио приближается к этюду (Р. Крейцер, П. Роде и др.), скерцо. Т.е. добавляется еще два понимания этого понятия:

КАПРИЧЧИО = этюды, скерцо

В XX веке данный жанр, каприччио, также встречается в музыке: например, Каприччио для фортепиано с оркестром И. Стравинского; инструментальные каприччио В. Гаврилина, А. Белошицкого, А. Сташевского, А. Кофанова; опера Рихарда Штрауса "Каприччио". В последнем сочинении – одноактной опере – символически представлен извечный спор поэтов и музыкантов: чье искусство важнее? Что важнее в опере – слово или музыка? И выбор должна сделать капризная красавица графиня Маделена, отдав свое сердце одному из поклонников – поэту или музыканту. Но опера так и заканчивается без ответа на данный вопрос.

КАПРИЧЧИО = опера

Так постепенно понятие каприччио распространилось и стало использоваться в различных жанрах: от отдельных пьес до опер; сохраняя при том содержательную нагрузку – шаловливость, игривость, капризность, неожиданную интригу сопоставлений контрастов.

Обратимся к другим видам искусств. Само слово "каприччио" использовалось уже в XVI веке в разных видах искусства. Например, в живописи – это был жанр пейзажа, где изображались архитектурные фантазии, в основном руины вымышленных античных сооружений. Жанр "каприччио" достиг совершенства в полотнах Джованни Паоло Панини (интересное совпадение – фамилия в какой-то степени созвучна величайшему мастеру музыкальных каприсов Паганини).

В теории живописи в более широком смысле термин "каприччио" может обозначать фантастические картины вообще: например, "Varicapricci" – "Разнообразные причуды" Дж. Тьеполо; знаменитая серия офортов Ф. Гойи "Капричос".

Широко встречается также жанр каприччио в литературе и кино. Так интересно, что в XX веке жанровое обозначение "каприччио" активно используется в других видах искусства: в литературе – например, Александр Логинов, сборник рассказов "Итальянское каприччо" или в кино – комедия 1968 года "Итальянское каприччио", решенная в виде ряда новелл, режисерами Марио Моничелли, Стено, Мауро Болоньини, Пьером Паоло Пазолини, Пино Заком, Франко Росси.

Научная новизна работы заключается в расширении представлений о понятии и явлении "каприччио". Предлагается собственное определение жанра каприччио, появившегося много веков тому назад, относящегося к различным видам искусств и постоянно изменяющегося, вбирающего все новые и новые жанровые свойства.

Выводы. Каприччио (capriccio) или каприз (caprice) представляет собой небольшую, "капризную", противоречивую по характеру, быструю, виртуозную инструментальную пьесу (для инструмента-соло или оркестра), часто программного содержания (скрытого или явного); обычно довольно свободную по форме; насыщенную неожиданными (гармоническими, ритмическими, фактурными, содержательными) оборотами и сопоставлениями, с возможным острым, пикантным ритмом и синтезирующая различные жанровые признаки.

Литература

1. Должанский А. Н. Каприччио // А. Н. Должанский. Краткий музыкальный словарь : [6-е изд., испр.]. – СПб. : Издательство "Лань", 2003. – С. 114.
2. Друскин М. С. Иоганн Себастиан Бах / М. С. Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 383 с.
3. Каприччио // Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь: Современная версия. – М. : Экспо, 2002. – С. 270.
4. Каприччио // Гроува. Музыкальный словарь : [Второе русское издание, испр. и доп.. Пер. с англ.]. – М. : Практика, 2007. – С. 383.
5. Каприччио // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 236.
6. Каприччио // Риман Г. Музыкальный словарь : [Перевод и все дополнения под ред. Ю. Энгеля ; перевод с 5-го немецк. издания]. – Москва – Лепциг: Б. Юргенсона, 1896. – С. 595.
7. Капричч(и)о // Словарь иностранных слов : [Изд. 18-е, стереотипное]. – М. : Русский язык, 1989. – С. 219.
8. Каприччио // Т. С. Крунтяева, Н. В. Молокова, А. М. Ступель. Словарь иностранных музыкальных терминов : [5-е изд.]. – Л. : Музыка, 1985. – С. 211.
9. Каприччио // Материал из Википедии – свободной энциклопедии. – [Электронный ресурс] : [Режим доступа] : http://ru.wikipedia.org/wiki.

10. Каприччио // Универсальный энциклопедический словарь. – М. : Научное издательство "Большая российская энциклопедия, 1999. – С. 340.

11. Попова Т. Каприччио // Т. Попова. Музыкальные жанры и формы. – М. : Государственное музыкальное издательство. – С. 269.

12. Ромен Роллан. Музыкальные путешествия в страну пришлого // Ромен Роллан. Собрание починений. – Л. : Художественная література, 1935. – Т. XVII. – С. 150.

13. Рыцарева М. Г. Каприччио : [Электронный ресурс] : [Режим доступа] : http://www.classic-music.ru/capriccio.html

14. Штейнпресс Б. С. и Ямпольский И. М. Каприччио / Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский // Энциклопедический музыкальный словарь : [Изд. 2-е, испр. и доп.]. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – С. 213.

15. Ямпольский И. М. Каприччо / И. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия в 6 т. : [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2 : ГОНД-КОРСОВ – С. 710.

16. Stanley Sadie. The New Crove Dictionary of Music and Musicians – Crove's Dictionares of Music Ins., 1995. – Вып. 3. – 2103 с.

References

1. Dolzhansky, A.N. (2003). Capriccio. Concise Dictionary of Music. SPb: Izdatelstvo "Lan", 114 [in Russian].

2. Druskin, M.S. (1982). Johann Sebastian Bach. Moskow: Muzyika [in Russian].

3. Capriccio. Brockhaus F.A., Efron I.A. Encyclopedic Dictionary The modern version (2002). Brockhaus F.A., Efron I.A.(Eds.). Moskow: Ekspo, 270 [in Russian].

4. Capriccio. Grove. Music dictionary (2007). (Trans). Moskow: Praktika, 383 [in Russian].

5. Capriccio. Music Encyclopedic Dictionary. (1990).G.V. Keldyish (Ed.). Moskow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].

6. Capriccio. Riman, G. (1896). Music dictionary. (J. Engel, Trans). Moscow-Leipzig: Yurgenson, 595 [in Russian].

7. Capricc(i)o. Dictionary of foreign words (1989). Moskow: Russkiy yazyik, 219 [in Russian].

8. Capriccio. Dictionary of foreign musical terms (1985). T.S. Kruntyaeva, N.V. Kulikova, A.M. Stupel (Eds.). Leningrad: Muzyika, 211 [in Russian].

9. Capriccio. Retrieved from: http://ru.wikipedia.org/wiki [in Russian].

10. Capriccio. Universal Encyclopedic Dictionary (1999). Moscow: Nauchnoe izdatelstvo "Bolshaya rossiyskaya entsiklopediya, 340 [in Russian].

11. Popova, T. Capriccio. Musical genres and forms. Moscow: Gosudarstvennoe muzyikalnoe izdatelstvo, 269 [in Russian].

12. Romain Rolland (1935). Musical journey into the past to. Collected works. Leningrad: Hudozhestvennaya literatura. (Vols. XVII), 150 [in Russian].

13. Rytsareva, M.G. Capriccio. Retrieved from: http://www.classic-music.ru/capriccio.html [in Russian].

14. Shteynpress, B.S. and Yampolsky, I.M. (1966). Capriccio. Encyclopedic Dictionary of Music. Moskow: Sovetskaya entsiklopediya, 213 [in Russian].

15. Yampolsky, I.M. (1974). Capriccio. Music encyclopedia. G.V. Keldyish (Ed.). Moskow: Sovetskaya entsiklopediya. (Vols. 2: GOND-KORSOV), 710 [in Russian].

16. Stanley Sadie (1995). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Grove's Dictionares of Music Ins. issue 3 [in English].

Стаття надійшла до редакції 13.02.2017 р.

ЗМІСТ

Культурологія

Карпов В. В. Державна політика у сфері надання послуг з експертизи культурних цінностей 3

Карпенко О. В., Савченко Н. В. Ideology and socio-cultural foundations of providing governance services [Ідеологія та соціокультурні засади надання управлінських послуг] 8

Печеранський І. П. Neo-conservative positions of cultural policy of the Ukrainian state at the present stage [Неоконсервативні засади культурної політики української держави на сучасному етапі] 13

Червякова О. В. Інституційна складова механізму державного управління у сфері культури 17

Чечель О. М. Державна політика у сфері культури як елемент стратегії національної безпеки України 23

Денисюк Ж. З. Інтернет-меми як засіб постфольклорної комунікації 29

Дояр Л. В. Educational component of cultural paradigm of modern Ukrainian nation in the post-revolutionary emigration activities in Czechoslovak Republic (1920) [Освітня складова культурної парадигми української модерної нації у діяльності постреволюційної еміграції на території Чехословацької Республіки: 20-ті роки XX століття)] 36

Дьяченко Р. В. Hotels and restaurants of Lviv in the context of hospitality: past and present [Готельно-ресторанні заклади Львова у контексті гостинності: минуле і сучасність] 41

Любченко О. М. Державна політика у сфері дозвілля як складова захисту національної культури: досвід Канади 46

Монько Т. С. Міжнародні відносини як складова культурної політики України на сучасному етапі 52

Олійник О. О. Age technologies in leisure activities [Вікові технології у дозвіллєвій діяльності] 56

Шевченко Н. О. Аналіз рекреаційного продукту дендрологічного парку "Олександрія" для підготовки перспективної моделі територіальної організації туристичної сфери регіону 61

Плюта О. П. Соціальна культура у контексті методології дослідження української кухні 65

Мистецтвознавство

Андросова Д. В. Futurism of Edgar Varese in piano interpretation of his creative work [Футуризм Е. Вареза у фортепіанному прояві його творчості] 70

Бондарчук В. О. Творчі звершення Дмитра Гнатюка: кінець 60-х – початок 70-х років XX століття 74

Громченко В. В. On the problem of synthetic nature of sound generating machine of a wind instrument musician (performing and pedagogical aspects) [До проблеми синтетичної природи звукоутворюючого апарату музиканта-духовика (виконавський та педагогічний аспекти)] 79

Кравченко А. І. Poly-genres in Ukrainian chamber-instrumental music: typological aspects [Поліжанри в українській камерно-інструментальній музиці: аспекти типології] 82

Нечитайло В. С. Народне хореографічне мистецтво України у соціокультурних умовах сьогодення 88

П'ятницька-Позднякова І. С.	Деякі аспекти інтонаційно-семантичного аналізу музичного тексту	93
Повзун Л. І.	"Біфункціональний код" камерності як семантична установка інструментально-ансамблевих жанрів	99
Потоцька О. В.	Style of performing interpretation as a subject of musicological research [Стиль виконавської інтерпретації як предмет музикознавчого дослідження]	104
Суржина Н. А.	Диригент Борис Афанасьєв: Дніпропетровський період творчості (1984-1992 рр.)	111
Тулянцев А. А.	Творчий шлях Юрія Чайки: режисура опери	115
Ян І. М.	Ukrainian music and drama theater in the context of the nation creation process of the last third of the XIX – beginning of XX century [Український музично-драматичний театр у контексті націтворчого процесу: остання третина XIX – початок XX століття]	119
Бевз М. В.	Специфіка ритміки та техніки виконання бальної самби як синтезованої форми танцю	122
Березуцька М. С.	Еволюція системи освіти бандуристів	127
Єфанова С. О.	До питання еволюції вальсу як різновиду бального танцю: історико-мистецтвознавчий аналіз	132
Кеба М. Є.	Конкурсний Віденський вальс: стандартизація та особливості становлення техніки виконання	137
Кисляк Б. М.	Preconditions of Origin of Creation Work For Bayan(late XIX – mid-twentieth century) [Передумови виникнення творчості для баяна (кінець XIX – середина XX ст.)]	141
Коростельова М. Д.	Риси постмодерну в балеті "Лускунчик" (П. Чайковський – Р. Поклітару)	145
Кулик А. В.	Культурно-історичні передумови розвитку вбудованих підприємств обслуговування	149
Лі Фанюань	Фантазія-соната "Після читання Данте" Ф. Листа – приклад втілення жанрового синтезу	153
Наконечна О. В.	Проблеми та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні	159
Ніколаєва Г. О.	Культурна антропологія та методика усної історії у контексті сучасного театрознавства (на прикладі артикуляції одеського міського міфу в творчій діяльності Одеського театру музичної комедії ім. М. Водяного)	164
Пахомова Є. Г.	Синестезія як концептуальна складова композиторського мислення Лесі Дичко	168
Походзей П. І.	Синтез диригентсько-режисерської інтерпретації у втіленні оперного спектаклю (на прикладі Оперної студії НМАУ ім. П.І. Чайковського)	173
Фізер К. С.	До проблеми назви музичного твору	178
Цзян Маньні	Витоки "Бергамаської сюїти" К. Дебюссі: до історії створення та загальна характеристика	184
Чернієнко О. А.	Генетичні жанрові витоки прелюдії та прелюдування	190
Чжан Тяньтянь	Капричіо як поняття та явище	194

СОДЕРЖАНИЕ

Культурология

Карпов В. В. Государственная политика в сфере предоставления услуг по экспертизе культурных ценностей 3

Карпенко А. В., Савченко Н. В. Идеология и социокультурные основы предоставления управленческих услуг 8

Печеранский И. П. Неоконсервативные основы культурной политики украинского государства на современном этапе 13

Червякова О. В. Институциональная составляющая механизма государственного управления сферой культуры 17

Чечель О. Н. Государственная политика в сфере культуры как элемент стратегии национальной безопасности Украины 23

Денисюк Ж. З. Интернет-мемы как средство постфольклорной коммуникации 29

Дояр Л. В. Образовательная составляющая культурной парадигмы украинской модерной нации в деятельности постреволюционной эмиграции на территории Чехословацкой Республики: 20-е годы XX века 36

Дьяченко Р. В. Отельно-ресторанные заведения Львова в контексте гостеприимства: прошлое и современность 41

Любченко О. Н. Государственная политика в сфере досуга как составляющая защиты национальной культуры: опыт Канады 46

Монько Т. С. Международные отношения как составляющая культурной политики Украины на современном этапе 52

Олейник О. А. Возрастные технологии в досуговой деятельности 56

Шевченко Н. А. Анализ рекреационного продукта дендрологического парка "Александрия" для подготовки перспективной модели территориальной организации туристической сферы региона 61

Плюта Е. П. Социальная культура в контексте методологии исследования украинской кухни 65

Искусствоведение

Андросова Д. В. Футуризм Э.Вареза в фортепианном преломлении его творчества 70

Бондарчук В. А. Творческие свершения Дмитрия Гнатюка: конец 60-х – начало 70-х годов XX века 74

Громченко В. В. К проблеме синтетической природы звукообразующего аппарата музыканта-духовика (исполнительский и педагогический аспекты) 79

Кравченко А. И. Полижанры в украинской камерно-инструментальной музыке: аспекты типологии 82

Нечитайло В. С. Народное хореографическое искусство Украины в социокультурных условиях сегодняшнего дня 88

Пятницкая-Позднякова И. С. Некоторые аспекты интонационно-семантического анализа музыкального текста 93

Повзун Л. И. "Бифункциональный код" камерности как семантическая установка инструментально-ансамблевых жанров 99

Потоцкая Е. В. Стиль исполнительской интерпретации как предмет музыковедческого исследования 104

Суржина Н. А. Дирижер Борис Афанасьев: Днепропетровский период творчества (1984-1992 гг.) 111

Тулянцев А. А. Творческий путь Юрия Чайки: режиссура оперы 115

Ян И. Н. Украинский музыкально-драматический театр в контексте нациотворческого процесса: последняя треть XIX – начало XX века 119

Бевз М. В. Специфика ритмики и техники исполнения самбы как синтезированной формы танца 122

Березуцкая М. С. Эволюция системы образования бандуристов 127

Ефанова С. А. К вопросу об эволюции вальса как разновидности бального танца: историко-искусствоведческий анализ 132

Кеба М. Е. Конкурсный Венский вальс: стандартизация и особенности становления техники исполнения 137

Кисляк Б. Н. Предпосылки возникновения жанра музыки для баяна (конец – XIX – середина – XX в.) 141

Коростелева М. Д. Черты постмодерна в балете "Щелкунчик" (П. Чайковский – Р. Поклитару) 145

Кулик А. В. Культурно-исторические условия развития встроенных предприятий обслуживания 149

Ли Фанюань Фантазия–соната "По прочтении Данте" Ф. Листа – пример воплощения жанрового синтеза 153

Наконечная А. В. Проблемы и перспективы танцевальных шоу-программ в Украине 159

Николаева А. А. Культурная антропология и методика устной истории в контексте современного театроведения (на примере артикуляции одесского городского мифа в творческой деятельности Одесского театра музыкалной комедии им. М. Водяного) 164

Пахомова Е. Г. Синестезия как концептуальная составляющая композиторского мышления Леси Дычко 168

Походзей П. И. Синтез дирижерско-режиссерской интерпретации в воплощении оперного спектакля (на примере Оперной студии НМАУ им. П. И. Чайковского) 173

Физер Е. С. К проблеме названия музыкального произведения 178

Цзян Маньни Истоки "Бергамасской сюиты" К. Дебюсси: к истории создания и общая характеристика 184

Черниенко О. А. Генетические жанровые истоки прелюдии и прелюдирования 190

Чжан Тяньтянь Каприччио как понятие и явление 194

CONTENTS

Culturology

Karpov V. Government policy in providing services for the examination of cultural values 3

Karpenko O., Savchenko N. Ideology and socio-cultural foundations of providing governance services 8

Pecheranskyi I. Neo-conservative positions of cultural policy of the Ukrainian state at the present stage 13

Chervyakova O. The institutional component of mechanism of public administration in cultural sector 17

Chechel O. State cultural policy as an element of the national security strategy of Ukraine 23

Denysyuk Zh. Internet memes as a means of post-folklore communication 29

Doyar L. Educational component of cultural paradigm of modern Ukrainian nation in the post-revolutionary emigration activities in Czechoslovak Republic (1920) 36

Diachenko R. Hotels and restaurants of Lviv in the context of hospitality: past and present 41

Lubchenko O. State policy in the sphere of leisure as a component of the protection of national culture: experience of Canada 46

Monko T. International relations as a part of cultural policy of Ukraine at the present stage 52

Oliinyk O. Age technologies in leisure activities 56

Shevchenko N. Analysis of recreational product – dendrological park"Oleksandriya" for preparation of perspective model of territorial organization of tourist sphere of the region 61

Plyuta O. Social culture in the context of the methodology of Ukrainian cuisine research 65

Art Criticism

Androsova D. Futurism of Edgar Varese in piano interpretation of his creative work 70

Bondarchuk V. Creative achievements of Dmytro Hnatyuk: late 60's and early 70's of XX century 74

Hromchenko V. On the problem of synthetic nature of sound generating machine of a wind instrument musician (performing and pedagogical aspects) 79

Kravchenko A. Poly-genres in Ukrainian chamber-instrumental music: typological aspects 82

Nechitaylo V. Folk choreographic art of Ukraine in the modern socio-cultural conditions 88

P'yatniskaya-Pozdnyakova I. Some aspects of the intonation-semantic analysis of a musical text 93

Povzun L. "Bifunctional code" of chamber activity as a semantic approach to instrumental ensemble genres 99

Pototskaya Ye. Style of performing interpretation as a subject of musicological research 104

Surzhina N. Conductor Boris Afanasiev: period of creativity in Dnepropetrovsk 111

Tulyantsev A. Creative career of Yuriy Chaika: opera directing 115

Yan I. Ukrainian music and drama theater in the context of the nation creation process of the last third of the XIX – beginning of XX century 119

Bevz M. Specificity of the rhythm & performance technique of the ballroom samba as a synthesized form of dance 122

Berezutskaya M. Evolution of education system of bandura players 127

Efanova S. On the question of waltz evolution as a variety of ballroom dance: historical art analysis 132

Keba M. Competitional Viennese Waltz: standardization and peculiarities of performance technique formation 137

Kislyak B. Preconditions of Origin of Creation Work For Bayan (late XIX – mid-twentieth century) 141

Korostelova M. Postmodern features in "The Nutcracker" ballet by Tchaikovsky – R. Poklitaru 145

Kulyk A. Cultural historical factors of the development of the built-in enterprises of services 149

Li Fanuan Fantasy-sonata "After reading Dante" by F. Liszt – is an example of a genre synthesis embodiment 153

Nakonechna O. Problems and prospects of Ukrainian dance show programs 159

Nikolaieva H. Cultural anthropology and "oral history" method in the context of the contemporary theater studies (through the example of articulation of Odessa city myth in the creativity of Musical Comedy Theatre named after M. Vodyanoy) 164

Pakhomova Eu. "Synesthesia" as a conceptual thinking component of the composer Lesya Dychko 168

Pohodzey P. Synthesis of conductor-director interpretation in opera performance implementation (through the example of NMAU Opera Studio named after P. Tchaikovsky) 173

Fizer K. On the Problem of Musical Composition Title 178

Jiang Manni Origins of the "Suite Bergamasque" by C. Debussy: history of the creation and general characteristics 184

Chernienko O. Genetic genre origins of prelude and prelusion 190

Zhang Tiantian Capriccio as a concept and a phenomenon 194

ВИМОГИ ДО ПУБЛІКАЦІЙ

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались.**

Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 17.30) **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 204, тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua.**

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. До відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. **Правила цитування:**

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;
- вторинне цитування не дозволяється;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. **Індекс УДК.**

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

3. **Контактна інформація**: номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати". Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат,** і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи**, **методологія**, **наукова новизна**, **висновки.**

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" *(Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).*

Наприклад:

Антропологічна компонента природи держави

В.В.Хміль, Т.В. Хміль

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів обґрунтування етичних моральних норм як основи для громадянського втручання в життя держави. Криза певних соціальних теорій та моделей розвитку суспільств не завжди враховує місце та роль держави в соціальних, політичних та духовних перетворень. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі стосовно антропологічної компоненти в соціальних відносинах, що надаються певними типами державних утворень з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширення уявлень про еволюцію свободи людини в різних історичних типах держав. Порівняльний аналіз розвитку держав та місця в них свободи людини надає можливість глибше усвідомити антропологічну детермінанту, яка поступово підпорядковує та бере під свій контроль державні інституції, що необхідні для гуманізації зовнішніх умов буття людини, а також виявити напрямки розбудови держави та простір для самодіяльності людини як "від чого" так і "для чого" необхідна свобода особистості. **Висновки.** Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на моральній складовій держави дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення держави з загальнолюдськими цінностями. Держава, розбудовуючи себе на моральних загальнолюдських принципах просувається до свого самознищення, як силового поля влади.

Ключові слова: парадигма антропологічності, держава, громадянське суспільство, етика, мораль, постлібералізм.

6. **Вимоги до основного тексту:**

– "постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., Дніпропетровськ – Д., Харків – Х., Одеса – О., Донецьк – Дн., Москва – М., Санкт-Петербург – СПб., Ленінград – Л., Мінськ – Мн.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style)**. Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (http://translit.kh.ua/#passport);
- для транслітерації російського тексту латиницею – систему Держдепартаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнового автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book)
- http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії:
http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf

Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: "...".
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

2’2017

Редактор	***І. Ю. Вільчинська***
Редагування англомовних статей, анотацій і транслітерації	***Л. В. Андерсон***
Комп'ютерна верстка	***С. І. Супруненко***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Здано до набору 30.05.2017. Підп. до друку 30.05.2017. Формат 60х84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 24,41. Облік.-вид. арк. 28,19. Наклад 100 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62–в, оф. 12
Тел./факс (044) 501–52–49
E–mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.uac