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

3’2016

Київ – 2016

УДК 050:(008+7)

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :
наук. журнал. – К. : Міленіум, 2016. – № 3. – 112 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 базах даних:
EBSCO; International Impact Factor Services; Research Bible; Science Index (РІНЦ); Open Academic Journals Index; CiteFactor; Polish Scholarly Bibliography; Google Scholar; BASE; InnoSpace; Scientific Indexing Services; Journals Impact Factor; InfoBase Index; Directory of Open Access Scholarly Resources

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 3 від 27 вересня 2016 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, 2016

© Видавництво "Міленіум", 2016

Культурологія

UDC 069.01:316

Karpov Victor
Doctor of Historical Sciences,
Head of the Post-Graduate and
Doctoral Programme Department of the
National Academy of Managerial Staff
of Culture and Arts
vvkarpoff@ukr.net

UKRAINIAN HISTORIOGRAPHY OF MUSEUM SOCIOLOGY

Objective. Historiographical study is devoted to application of methods of sociology in museum activity. The published works on museum studies, museology and history of culture lack integrity of researches on museum sociology, while fundamental papers dedicated to its complex study are absent in Ukraine at all. Here we analyze the existing historiographic base of this scientific problem. The research **methodology** lies in the application of systematic, historically logical and chronological methods. The mentioned methodological approach allows to carry out a historiographic analysis of the available in Ukraine literature and sources of sociological dimension of the museological paradigm. **Scientific novelty** lies in bringing up of the topic and processing thereof, at that the topics have to be of such a kind that has never been comprehensively investigated in historiography. In result for the first time there was comprehensively investigated the process of sociology methods application in museum practice and we obtained new and integral knowledge about the main streams of this process development. The fact-based material of the research was the biggest ever in terms of chronology, and the method of investigation applied was cross-disciplinary. **Conclusions.** Comprehension of the complex of documentary securing of the museum sociology allows for the conclusion that gradual development of the sociology use in museum affairs is absent. However, practical sociology methods are used by leading museum institutions operating individually and not being elements that impact the overall system. Elaboration of the theoretical aspects will comprise a basis for development of museums' sociology.

Keywords: museum, sociology, museum studies, museum affairs.

Карпов Віктор Васильович, *доктор історичних наук, завідувач відділу аспірантури та докторантури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Українська історіографія соціології музею

Мета роботи. Історіографічне дослідження присвячене актуальній проблемі застосування методів соціології у діяльності музеїв. В опублікованих працях із музеєзнавства, музеології, історії культури спостерігається фрагментарність досліджень із соціології музею, а фундаментальні праці з комплексного її вивчення в Україні відсутні. Подається аналіз існуючої історіографічної бази наукової проблеми. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні системного, історико-логічного та проблемно-хронологічного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу провести історіографічний аналіз існуючого в Україні комплексу літератури та джерел соціологічного виміру музеєзнавчої парадигми. **Наукова новизна** полягає у постановці та розробці актуальної теми, яка не одержала всебічного й об'єктивного висвітлення в історіографії. Вперше на великому історичному та фактологічному матеріалі та на основі міждисциплінарного підходу комплексно досліджено процес використання методів соціології у музейній практиці, одержано нове і цілісне знання про основні напрями розвитку цього процесу. **Висновки.** Осмислення комплексу документального забезпечення соціології музею дає можливість зробити висновок про відсутність послідовного розвитку процесу використання соціології у музейній справі. Проте на практиці спостерігається використання методів соціології провідними музейними інституціями, які функціонують осібно та не є системоутворюючими елементами. Опрацювання теоретичних основ стане базисом для становлення та розвитку соціології музею.

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

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

Украинская историография социологии музея

Цель работы. Историографическое исследование посвящено актуальной проблеме применения методов социологии в деятельности музеев. В опубликованных работах по музееведению, музеологии, истории культуры наблюдается фрагментарность исследований по социологии музея, а фундаментальные работы по комплексному ее изучения в Украине отсутствуют. Дается анализ существующей историографической базы научной проблемы. **Методология** исследования заключается в применении системного, историко-логического и проблемно-хронологического методов. Указанный методологический подход позволяет провести историографический анализ имеющегося в Украине комплекса литературы и источников социологического измерения музееведческого парадигмы. **Научная новизна** заключается в постановке и разработке актуальной темы, которая не получила всестороннего и объективного освещения в историографии. Впервые на большом историческом и фактологическом материале и на основе междисциплинарного подхода комплексно исследован процесс использо-

© Karpov V., 2016

вания методов социологии в музейной практике, получено новое и целостное знание об основных направлениях развития этого процесса. **Выводы.** Осмысление комплекса документального обеспечения социологии музея позволяет сделать вывод об отсутствии последовательного развития процесса использования социологии в музейном деле. Однако на практике наблюдается использование методов социологии ведущими музейными учреждениями, которые функционируют изолированно и не являются системообразующими элементами. Разработка теоретических основ станет базисом для становления и развития социологии музея.

Ключевые слова: музей, социология, музееведение, музейное дело.

Let us define historiography of museum sociology as a combination of researches and scientific literature dedicated to a certain period, problem, event, tendencies etc. It is advisable to consider the overall scientific literature and sources used in sociology as an integral part of museum sociology historiography. This allows for understanding of key definitions, phenomena, instruments for sociological researches, procedures for processing of the cumulated material in museums etc.

Currently it is impossible to describe Ukrainian historiography of the problem of museum studies sociology neither from top down, nor as a dispute of separate scientific schools or museum institutions. Therefore, we do not define here any period or any event in scientific life that can be marked as a milestone. At the same time, we observe processes of accumulation of scientific results focused on museum audience study, as well as museum personnel reserve, the role of museums in society and eventually subbranch of museum sociology as a separate domain of scientific knowledge.

The first wave of sociological research of museum audience can be attributed to the first quarter of the 20th century. In 1920s F.I. Shmit, museologist and member of the All-Ukraine Academy of Sciences suggested a typology for museums that corresponds to the interests of visitors. He studied history of museum affairs and so-called “sociological study of art”. It is fair to name the scientific heritage of F.I. Shmit who lived and worked in Kharkiv for quite a long time, to be one of the basics of Ukrainian museum sociology. However, in Ukraine, researches of F.I. Shmit have never been republished and his findings are insufficiently studied [1].

Explosion of sociological research of museum activity in the 20th century falls at the 70-80s years. The period of 1990s is characterized by a systematic crisis and conversion of museums to one the most underestimated ranks in Ukraine. For the 2000s, there was noticed revitalization of museum activity and growth of the number of academic publications. For example, as early as in 1994 Cornelia Bruninghaus-Knubel mentioned that an ideal museum employee is to be simultaneously a teacher, sociologist and marketing expert in order to develop programs that will correspond the peculiarities and demands of different social strata and separate groups [2].

However, in immediate context, the museum sociology problematic in Europe never was declared, yet there it is [3]. The first European conference on researches and estimation of museum audience took room no sooner than in February of 2014 in Berlin [4]. In January of 2015 in Ukraine, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts held a Research and Practice Seminar “Sociology of Museum Affairs”, that became a platform for dialogue between higher education institutions and museums. Based on the proceedings of the seminar there was issued a joint monograph “Museum Sociology: Presentation on the Background of the Space and Time” [5].

While analyzing foreign historiography on the problem, we would like to note our local professionals consider as the most competent translations into Ukrainian of the papers by Austrian honorary professor of museology of Graz University Friedrich Waidacher and by marketing experts from the USA the Kotlers.

F. Waidacher showed the Ukrainian museologists the foreign approaches to interpreting of museum phenomenon, emphasizing the social mission of museums. Having shown how to attract an audience, how to apply multidisciplinary approaches and modern communications methods. As for the field of study of museum sociology – Mr. Waidacher points out the characteristics of people being the most likely visitors. He characterizes the main categories of visitors described by his colleagues in the second half of the 20th century and presents the experience of the conducted researches (reasons for the visits, motivational attributes, time spent for viewing of an exhibit item, statistics of visiting etc.). As for investigating of the audience, Mr.Waidacher suggests methods and formats of data collecting, thematic polls, planning, conducting and evaluation of the obtained empirical evidence [6].

The paper Philip Kotler and members of his family provide understanding that museum sociology starts from “marketing” and, in particular, discovered by Kotlers “museum marketing”. [7] Defining museum as one of special segments of the entertainment market, market experts provide best practice advice related to distinguishing of target groups of visitors (targeting), identification of new segments of “museum product” consumers and search for priority groups that impact the museums’ incomes. Characterizing the “consumer expectations” of their would-be visitors and identifying museums as a system that has to be commercially viable and independent, the Kotlers have found out that it is necessary to study the audience and to analyze the museum’s staff.

It is also possible to look for information on museum sociology in the professional literature of museum studies in other languages. The review of the foreign historiography is available in publications of PhD G.B. Rudyk that include the analysis of works by Henry Hugh Higgins, Benjamin Ives Gilman, Stephen Edward Robinson, John Fock, Marilyn (Molly) Good, Linda Kelly, Nathan Richie [8], historian O.Yu. Gaidai

who analyses works by Jan Assmann and Janmaat Jan Germen) [9], Candidate of History R.V. Mankivska who analyses Zbynek Stransky's researches) etc. [10].

We would like also to draw special attention to the experience of the Educational Department of the British Museum in London presented by K.Mazda for over a hundred of Ukrainian museum experts at the National Art Museum of Ukraine in February 2013. He highlighted the main inducements for visiting the British museums (social, intellectual, emotional and spiritual), the willingness of people to learn more in exchange of the money paid for entrance tickets, to get the basic information about the displays and exhibitions etc. It is interesting to mention that speaking about dividing of the audience into the usual in Ukrainian tradition categories (children, adults etc.) this English professional used a rare for us notion "segmenting".

Among the Russian historiography, our researches value generalization of museologist M.Yu. Yukhnevich, who gave historical observation of the practice of sociological researches in the Russian Empire at the beginning of the 20th century, states the limitation of the directions of research of museum audience in Soviet times and reports the level of researches in Russia upon the breakup of the USSR [11].

It is worth mentioning that museologists (sociologists) of the Soviet period used in their papers definitions that became obsolete due to the changes of the social structure of the post-Soviet society. For example: "highly qualified consumers of culture" (that stood for exclusively higher education professionals), "workers of towns and villages", "working class", "visitors from socialist countries" (categories of visitors), "museum awareness campaign" etc. [12]. The definitions that were used in those times and are used now: "culture consumer", "cultural values consumer", at that the "sociological research" and the "sociological experiment" were used in ideological context [13].

As for the contemporary definitions used in museum sociology M.Yu. Yukhnevich analyses the evolving of a term "visitor's sociodemographic portrait" and discusses the difference between such terms as "a visitor, "a looker", "a client", "a learner", "an audience" of a museum.

Some notions of museum studies, key ones for museum sociology, were interpreted by theorist of museum affairs and historian V.Yu. Dukelskui. He distinguishes a "visitor" and the "museum audience" [14]. Yet still it should be emphasized, that the professional terms are diffused in different reference works of museum studies. He gives the meaning of the most frequent definitions: museum audience, museum communication, museum sociology, social-psychological researches etc.

Lviv professionals of standardization of scientific and technical terminology undertook more focused effort and issued a separate magazine "SlovoSvit" dedicated to museum studies and terminological issues, as well as the professionals of the National War-Historical Museum of Ukraine issued a dictionary of basic terms for museum studies [15]. These editions included more versatile terminology for museum sociology: visitor's questionnaire, polling, museum audience, expositional communication, attention diversion, feed back, museum psychology, sociodemographic characteristics of the visitors, museological education, museum sociology etc. However, as the professional analysis by I.M. Fetsko shows Ukrainian terminology for museum affairs is still in its stage of developing. There is an interest of linguists and professional of museum affairs in building up of new complex terms with "museum" as an element that will be used in modern Ukrainian literary language [16].

The same is true for Ukrainian realia. Now it is wide practice for researchers to clarify the definitions in preamble or to give reference to other papers. For example, Ye.I. Kovalchuk Candidate of History from the Volhynian Museum of Local Lore, History and Economy explained the differences of such important terms as sociological research, questionnaire survey, interview, visual observation of overlook of the exhibit, questioning of locals and expert poll [17].

Among the last papers one should mention the wide explanation of definitions "Sociology Museum Affairs" (as well as its subject and object), "Sociological Concept of Museum Affairs" and "social dialogue in museum affairs" accomplished by Doctor of Historical Sciences V.V. Karpov [3]. Here we would like to emphasize that this researcher published one of the biggest historiographic papers on museum sociology and analyzed the study materials on museum studies. The conclusion is that in student's books "museum sociology" in both theoretical and in applied meaning is almost absent [18].

Continuing looking for the papers that bring up the concern of museum sociology terminology, we would like to add that Russian-language multi-authored monograph with under the general editorship of M.Ye. Kaulen, Candidate of History being a textbook for occupational retraining [19], includes such definitions as "project" and "unprecedented" visitor. Generally the edition of the Academy of Occupational Retraining of Staff of Art, Culture and Tourism of the Russian Institute of Culturology for the first time ever on the territory of the former USSR gave full description of planning and implementing of the sociological research namely in museum.

To the papers of Russian colleagues where within the museum studies one can segment the problems of sociology, it is possible to attribute the papers of Ye.O.Shulepova, Doctor of Culturology. In her textbook "The Basics of Museum Studies"" [20] she defines that for each separate case museum is looked at a certain angle of view which is to be described using different notions and instruments. The researcher sees the sources of the contemporary museum communication in papers of Canadian philosopher Marshall McLuhan and museologist Duncan Cameron. They defined that the condition for a visitor to start communication with the "real things" is that the audience is able to understand the language of the things,

while the exposition is called to build the non-verbal atmosphere of "utterances". Whereas the understanding of the audience can be the object and the subject of museum sociology.

The publication of G.L. Golubenko, the Head of the Educational Department of the memorial complex "National Museum of History of the Great Patriotic War in 1941 – 1945" in 1999 can be considered as one the first studies, where analysis of the visits statistics and of the various elements of the museum communication created the framework for planning of sociological surveys and their carrying out [21]. The author describes the step aside from the tendency of the dominating excursions (organized visiting) much attributed to the Soviet times and uses a modern term "individuals". With this term the guests who tour the museum without a museum guide were distinguished, therefore the "individual visitors" need a special system of information about the museum.

Yet another museum that learns its visitors very carefully is the National Museum of Arts named after Bohdan and Varvara Khanenko. The above-mentioned scientist G.B. Rudyk in 2013 prepared a number of publications that sum up the complex project of opinion survey that included opinions of the current and potential visitors of the museum "This Bleary Object of Desire" [8]. Analyzing the methodological basis of the nowadays insight about a visitor in Great Britain, the USA and Australia, the author draws a conclusion that it is important to study the audience not only from the view of external aspect (i.e. learning of the immediate demand and a new concept), but also the internal aspect is to be taken into consideration. The information received becomes a learning material for museum workers that allows for sensing of their work.

G.B. Rudyk's research results perhaps for the first time pointed out that there exists a possibility of changeover from approach to a visitor as to "anonymous" to the recognizable one. The final report of polling presented a bright picture about an average would-be and real museum visitor of fine arts specialty, in particular: the age-related and gender-related disbalance of the structure of the audience; prevalence of university-educated intellectuals; streaks and motivations for independent visiting; visiting on different days of week; efficiency of marketing techniques for the audience involvement etc. Equally interesting is the discussion proposed by G.B. Rudyk concerning foreign museum studies' definitions – "museum folk" or "people of museum type" [8].

Concerning definitions and terms of museum sociology it is fair to say: the National Museum of Arts named after Bohdan and Varvara Khanenko was one of the earliest users thereof, while in the professional historiography it was proclaimed that it is possible to apply exit-polls as one of the types of work with audience. Please note that exit-polls had been an instrument of the world sociological practice applied to electorate. Thus, it is possible to say that there are trends of adaptation of definitions from adjusted spheres of knowledge.

It should be noted that sociological practice of the National Museum of Arts named after Bohdan and Varvara Khanenko in 2013– 2014, as well as activity in this direction of the staff of the Dniprovsky (old name – Dnipropetrovsk) National Historical Museum named after D.I. Yavornitsky became quoted in historiography within the analysis of accumulated experience and history of museum studies in Ukraine. In particular, a researcher of the problems of Ukrainian museum R.V. Mankivska defined that the conclusions made within the project "This Bleary Object of Desire" support European tendencies of development for Ukrainian museums, while the activity of the Dniprovsky National Historical Museum named after D.I. Yavornitsky in the direction of museum communication, especially in the forms of work with children's audience is systematic [22].

Dniprovsky National Historical Museum named after D.I. Yavornitsky implements its sociological practice under supervision of one of the leading professionals of museum affairs N.I. Kapustina since the mid 1990s and among the firsts the project "Museum and Children" started [23]. Analysis of the accumulated material helped to define the place of children, teenagers and the youth in the overall structure of the museum audience, to find the forms how to work with the new generation and to learn the point of view of the museum staff of Dnipropetrovska oblast concerning the current stage and the development prospects for the children's direction of museum activity.

On the whole, the publications of the scientists of Dniprovsky National Historical Museum named after D.I. Yavornitsky provide for the possibility to trace the evolution of this social institution in the direction of its functions implementing in the society of city of Dnipro and the Dnirpopetrovsk oblast [24].

It is impossible to overlook the research work of postgraduate student of the Institute of History of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine O.Yu. Gaidai [9]. She analyzed the polling of historian students in 2013 aimed to estimate the attitude of the generation born after 1991. As a result of this research the knowledge of sociology of museum studies can be extended with the conclusions about a would-be museums' audience, its "cultural requirements", its knowledge of history formed under the impact of school program and state policy in the sphere of culture, and last but not the least – the potential labour pool in the branch.

One more essential research was undertaken in 2013 – 2014 by the non-governmental organization "Ukrainian Centre of Museum Affairs Development" under the title "Study of Museum Audience Call for Skills Upgrading" [25]. The actual material of polling as a source and given by V.Poro and S.Riabchuk analysis provided for a considerable amount of information. There were published insight into the level of staff in 55 museum institutions in almost all regions of Ukraine, namely: age, education, the length of service, incumbency thinking, additional load, further training and understanding of modern trends (volunteer services, marketing, fund rising and application of the advanced technologies). As the poll showed due to the difficult conditions and some acquired ways of conducting the utmost important questions – how to involve visitors, how to analyze the existing and the prospective audience of the museum, learning of the audience

demands – can be on the second place in the individual priorities of a museum worker, even more: some functions are recognized by the workers as additional load.

As for the opinion polls defining the place of the museum as a phenomenon in the values of a society we can actually name two in the modern history of Ukraine – in particular: "Museums of Ukraine" held in towns of Ukraine by the Institute of Gorshenin in May 2010 and the regional one with the title "Museum and the Society" held by the Volyn National University named after Lesia Ukraiinka in winter 2011.

Analysis of Ukrainian historiography shows that there were accumulated a significant number of various scientific and popular publications on the mentioned topic in Ukraine. Study of its own audience carried out by a museum institution can be surely recognized as a precondition for efficient activity of a modern museum and understanding and updating of the museum's attitude towards its visitors. It is this very category, that the lion's share of historiography on the problem is related to. This is because studying of the visitors is thought as an element of modern museum communication and dialogue between the museum and its audience.

Whence, historiography indicate existence of a considerable number of scientific findings prepared by Ukrainian scientists and professionals of museum sphere that explored the specific character of cooperation of museums and sociology. Practically Ukrainian museums, sociological companies and academic institutions carry out solid sociological researches in the sphere of museum activity and the results obtained have been introduced into scientific use. It is acceptable to identify sociology of a museum as interdisciplinary scientific knowledge being the basic for overall museum process and that connects the museum and the society.

Література

1. Шмит Ф.И. Искусство как предмет обучения / Ф.И. Шмит // Библиотека журнала "Путь просвещения". – 1923. – № 7. – 63 с.; Шмит Ф.И. Исторические, этнографические, художественные музеи: Очерк истории и теории музейного дела / Ф.И. Шмит. – Харьков, 1919. – 103 с.; Шмит Ф.И. Музейное дело : Вопросы экспозиции / Ф.И. Шмит. – Ленинград, 1929. – 245 с;. Шмит Ф.И. Предмет и границы социологического искусствоведения / Ф.И. Шмит. – Ленінград : Академия, 1928. – 146 с.

2.Брюнингсхаус-Кнубель К. Музейный педагог : защитник интересов посетителей / Корнелія Брюнингсхаус-Кнубель // MUSEUM (Museum International). – 1994. – № 2. – С. 14.

3. Карпов В. Соціологія музейної справи. Теоретико-методологічні засади // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – К.: Міленіум, 2015. – Вип. 1 (4). – С. 32–35.

4. Rottermund A. Problemy muzealnictwa w świecie współczesnym, "Zeszyty Naukowe UniwersytetuJagiellońskiego. Opuscula Musealia", 5. – 1991. – S. 37.

5. Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу / за заг. ред. д.і.н., Карпова В.В. – К.: Видавець Олег Філюк, 2016. – 216 с.

6. Вайдахер Ф. Загальна музеологія : посібник / [перекл. з нім. В. Лозинський, О. Лянг, Х. Назаркевич] / Фрідріх Вайдахер. – Львів : Літопис, 2005. – 632 с.

7. Котлер Н. Музейний маркетинг і стратегія формування місії, залучення публіки, збільшення доходів і ресурсів / Ніл Котлер, Філіп Котлер, Венді Котлер. – К. : Стилос, 2010. – 528 с.

8. Рудик Г.Б. Відвідувачі музею як об'єкт дослідження / Г.Б. Рудик // Музейний простір. – 2013. – № 1. – С. 18-21; Рудик Г.Б. Музеологія людини : проблематика відвідування як контекст проекту дослідження аудиторії музею Ханенків / Г.Б. Рудик // Музейний простір. – 2012. – № 6. – С. 23-25; Рудик Г.Б. Наші відвідувачі / Г.Б. Рудик // Музейний простір. – 2013. – № 2. – С. 16-20; Рудик Ганна. "Музейна людина": колективний портрет українців, які відвідують музеї [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.istpravda.com.ua/articles.

9. Гайдай О.Ю. Радянське минуле в оцінках студентів-істориків (аналіз соціологічного опитування) / О.Ю. Гайдай // Український історичний журнал. – К. : Ін-т історії України, НАН України, 2014. – № 6. – 240 с. – С. 92-112.

10. Маньковська Р.В. Музейники в лещатах тоталітаризму / Р.В. Маньковська // Історія України: Маловідомі імена, події, факти : зб. статей / відп. ред. П.Т. Тронько [та ін.] ; Нац. акад. наук України, Ін-т історії України. – К. : Рідний край, 2000. – Вип. 11. – 327 с. – С. 389–398; Маньковська Р.В. Музейництво в Україні / Р.В. Маньковська. – К. : Нац. акад. наук України, Ін-т історії України [б.в.], 2000. – 140 с.; Маньковська Р.В. Сучасні музейні комунікації та перспективи розвитку / Р.В. Маньковська // Краєзнавство. – 2013. – № 3. – С. 75-83.

11. Юхневич М.Ю. Человек в музее / М.Ю. Юхневич // Музей и личность / Отв. ред. А.В. Лебедев., сост. М.Ю. Юхневич. – М. : Российский институт культурологии, 2007. – 168 с. – С. 45-66.

12. Пронин В.А. Социологические исследования запросов посетителей – основа дальнейшего совершенствования / В.А. Пронин // Музейное дело в СССР / Ред. кол. И.А. Анощенко и др. – М. : Московский рабочий, 1976. – 143 с. – С. 85-89.

13. Анчев А. Социологическое исследование запросов посетителей – важное условие дальнейшего совершенствования экспозиционной и массовой работы музея / Анчо Анчев // Музейное дело в СССР / Ред. кол. И.А. Анощенко и др. – М. : Московский рабочий, 1976. – 143 с. – С. 90-95.

14. Дукельский В.Ю. Человек и музей / В.Ю. Дукельский // Музей и личность / Отв. ред. А.В. Лебедев, сост. М.Ю. Юхневич. – М. : Российский институт культурологи, 2007. – 168 с. – С. 6-14.

15. Галкина Т.В. Краткий словарь музейных терминов / Т.В. Галкина, О.О. Петрунина. – Томск : Изд. Томского гос. педагогического ун-та, 2004. – 16 с.; Микульчик Р. Словник-довідник термінології музейництва / Роман Микульчик, Петро Слободян, Єлізавета Діденко, Тарас Рак. – Львів : Вид. Львівської політехніки, 2012. – 128 с.; Музеєзнавство: словник базових термінів / [укл.-упорядник Л.М.Міненко; за заг. ред. Карпова В.В.]. – Фенікс; Національний військово-історичний музей України, 2013. – 152 с.

16. Фецко І.М. Структурні моделі складених термінів із компонентом "музей" (на матеріалі термінології музейництва) / І.М. Фецко // Вісник Нац. ун-ту "Львівська політехніка". Серія "Проблеми української термінології". – 2014. – № 791. – С. 169-174.

17. Ковальчук Є.І. Культурно-освітня діяльність музейних закладів як складова музейної комунікації (за результатами соціологічних досліджень Волинського краєзнавчого музею) / Є.І. Ковальчук // Волинський музейний вісник : Музеї у дослідженні та збереженні пам'яток культурної спадщини західноукраїнських етнічних земель. Наук. зб. – Вип. 4. – Луцьк, 2012. – 282 с. – С. 73-76.

18. Карпов В. Дослідження місця соціології музейної справи у структурі музеєзнавства // Зарембівські читання: Матеріали П'ятих Всеукраїнських Зарембівських читань "Українське пам'яткознавство: сучасні проблеми та тенденції", присвячених 100-річчю від дня народження академіка П.Т. Тронька (м. Київ, 15 квітня 2015 р.): Зб. наук. пр.: Титова О.М. (гол. ред.. кол.), Бєсов Л.М., Гріффен Л.О. [та ін.]: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК. – К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2015. – С. 32–37.

19. Музейное дело России / [Под. ред. Каулен М.Э., Косовой И.М., Сундиевой А.А.]. – М. : ВК, 2010. – 676 с. – С. 487-488.

20. Шулепова Э.А. Основы музееведения / Э.А. Шулепова. – М. : ЛИБОКОМ, 2010. – 432 с.

21. Голубенко Г.Л. Музей і відвідувач. Узагальнення та аналіз форм і методів науково-просвітницької роботи / Г.Л. Голубченко // Музей війни народної : зб. наук. статей / ред. О.С. Артемов. – К., 1999. – 60 с. – С. 21-24.

22. Маньковська Р.В. Сучасні музейні комунікації та перспективи розвитку / Р.В. Маньковська // Краєзнавство. – 2013. – № 3. – С. 75-83.

23. Капустіна Н.І. Музей і відвідувач / Н.І. Капустіна // З минувшини Подніпров'я. Зб. – Дніпропетровськ : "Дніпро", 1995. – 177 с. – С. 22-25.

24. Гайда Л.О. Музей і відвідувач (соціально-психологічні дослідження в музеї) / Л.О. Гайда // Музей на межі тисячоліть : минуле, сьогодення, перспективи. Зб. тез доп. та повід. міжн. наук. конф., присвяченої 150-літтю від дня заснування Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І. Яворницького. – Дніпропетровськ, 1999. – 177 с. – С. 163-165; Капустіна Н. І., Гайда Л.О. Психолого-соціологічні дослідження музейних програм і занять для школярів / Н.І. Капустіна, Л.О.Гайда // Музей і майбутнє: матеріали обл. наук. конф. – Дніпропетровськ, 1998. – С.28-36; Капустіна Н.І. Соціологічні дослідження в музеї / Н.І. Капустіна, Л.О. Гайда // Музей і місто : музеєзнавчі аспекти збереження і відтворення своєрідності міської культури. (Матеріали обласної наук. конф., присвяченої 225-річчю м. Дніпропетровська). – Дніпропетровськ, 2003. – 134 с. – С. 39-43.

25. Піоро В. Як себе бачить і чого прагне сучасний музей / Владислав Піоро, Софія Рябчук // Музейний простір. – 2013. – № 1. – С. 2-6.

References

1. Shmit, F. I. (1923). Art as a subject of study. Biblioteka zhurnala "Put prosveshcheniya", 7 [in Russian]. Shmit F. I. (1919). The historical, ethnographic, art museums: Essay on the history and theory of museology. Kharkov [in Russian]. Shmit F. I. (1929). Museology: Questions exposure. Leningrad [in Russian]. Shmit F. I. (1928). Scope and boundaries sociological art history. Leningrad: Akademiya [in Russian].

2. Bryuningskhaus-Knubel, K. (1994). Museum educator: defender of the interests of the visitors. MUSEUM (Museum International), 2, 14 [in Russian].

3. Karpov, V. (2015). Sociology of Museology. Theoretical and methodological principles. Mizhnarodniy visnik: kulturologiya, filologiya, muzikoznavstvo. Kyiv: Milenium, issue 1 (4), 32–35.

4. Rottermund, A. (1991). Problemy muzealnictwa w świecie współczesnym, "Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Opuscula Musealia", 5, 37 [in in Polish].

5. Karpov, V. V. (Eds.). (2016) Sociology of museum: presentation on the background of space and time. Kiïv: Vidavets Oleg Filyuk [in Ukrainian].

6. Vaydakher, F. (2005). General museology (V. Lozinskiy, O. Lyang, Kh. Nazarkevich trans.). Lviv : Litopis [in Ukrainian].

7. Kotler, N., Kotler, F., Kotler., V. (2010) Museum Marketing and Strategy formation mission, involving the public, increase income and resources. Kiïv: Stilos [in Ukrainian].

8. Rudik, G.B. (2013). Visitors to the museum as an object of study. Muzeyniy prostir, 1, 18-21 [in Ukrainian].; Rudik G.B. (2012). Numan museology: problems visiting a project context Khanenko museum audience research. Muzeyniy prostir, 6, 23-25 [in Ukrainian].; Rudik G.B. (2013). Our visitors. Muzeyniy prostir, 2, 16-20 [in Ukrainian].; Rudik G. B. "Museum person": a collective portrait of the Ukrainian who visit the museum.retrieved from www.istpravda.com.ua/articles [in Ukrainian].

9. Gayday, O.Yu.(2014) Soviet past in assessments of students and historians (analysis of the poll). Ukraïnskiy istorichniy zhurnal. Kiïv: Institut istoriï Ukraïni, NAN Ukraïni, 6, 92-112 [in Ukrainian].

10. Mankovska, R.V. (2000). Museum workers in the grip of totalitarianism. Istoriya Ukraïni: Malovidomi imena, podiï, fakti. Kiïv: Ridniy kray, issue 11, pp.389–398 [in Ukrainian].; Mankovska R.V. (2000). Museology in Ukraine. Kiïv: Natsionalna akademiya nauk Ukraïni, Institut istoriï Ukraïni [in Ukrainian].; Mankovska R.V. (2013). Modern museum communication and development prospects. Kraєznavstvo, 3, pp.75-83 [in Ukrainian].

11. Yukhnevich, M.Yu. (2007)The man in the museum. Muzey i lichnost A.V. Lebedev (ed.), Moskva: Rossiyskiy institut kulturologi, pp. 45-66. [in Russian]

12. Pronin, V.A. (1976) Sociological research queries of visitors – the basis for further improvement. Muzeynoe delo v SSSR. (I.A. Anoshchenko ed. et al). Moskva: Moskovskiy rabochiy, pp. 85-89. [in Russian]

13. Anchev, A. Case Study visitors queries – an essential condition for the further improvement of the exposure and the mass of the museum. Muzeynoe delo v SSSR. (I.A. Anoshchenko ed. et al). Moskva: Moskovskiy rabochiy, pp. 90-95. [in Russian].

14. Dukelskiy, V. Yu. Man and Museum. Muzey i lichnost. A.V. Lebedev (ed). Moskva: Rossiyskiy institut kulturologi, pp. 6-14 [in Russian]

15. Galkina, T.V., Petrunina O.V. (2004). Concise dictionary of museum terms. Tomsk: Izdetelstvo Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [in Russian]. Mikulchik R. Slobodyan P., Didenko Є., Rak T. (2012). Glossary-directory of museum terminology. Lviv : Vidavnitstvo Lvivskoï politekhniki [in Ukrainian].; Minenko L.M. (2013) Museology: Dictionary of Basic Terms. V.V. Karpov (ed.). Feniks; Natsionalniy viyskovo-istorichniy muzey Ukraïni [in Ukrainian].

16. Fetsko, I.M. (2014). Structural models of composite component terms "museum" (based on the museum terminology). Visnik Natsionalnogo universitetutu "Lvivska politekhnika". Ser. "Problemi ukraïnskoï terminologiï". 791, pp. 169-174. [in Ukrainian].

17. Kovalchuk, Є. I. (2012). Cultural and educational activities of museums as part of the museum's communication (based on sociological studies of Volyn Regional Museum). Volinskiy muzeyniy visnik: Muzeï u doslidzhenni ta zberezhenni pam'yatok kulturnoï spadshchini zakhidnoukraïnskikh etnichnikh zemel. Issue. 4, Lutsk, pp.73-76 [in Ukrainian].

18. Karpov, V. (2015). The study sociology space museum in the structure of museology. Zarembivski chitannya: Materiali P'yatikh Vseukraïnskikh Zarembivskikh chitan "Ukraïnske pam'yatkoznavstvo: suchasni problemi ta tendentsiï", dedicated of 100 years of birthday of P.T. Tronka. Kiïv: Tsentr pam'yatkoznavstva NAN Ukraïni i UTOPIK, pp. 32–37 [in Ukrainian].

19. Kaulen, M.E., Kosova I.M., Sundieva A.A (Eds.) (2010). Russian museology. Moskva: VK, pp. 487-488 [in Russian].

20. Shulepova, E.A. (2010). Fundamentals of museology. Moskva: LIBOKOM [in Russian].

21. Golubenko, G. L. (1999). The museum and visitor. Synthesis and analysis of the forms and methods of scientific and educational work. Muzey viyni narodnoï. O.S. Artemov (ed.). Kiïv, pp. 21-24. [in Ukrainian].

22. Mankovska, R.V. (2013). Modern museum communication and development prospects. Kraєznavstvo, 3, pp. 75-83 [in Ukrainian].

23. Kapustina, N.I. (1995) The museum and visitor. Z minuvshini Podniprov'ya. Dnipropetrovsk: Dnipro, pp. 22-25. [in Ukrainian].

24. Gayda, L.O. (1999). The museum and visitor (Socio-psychological research in museums). Muzey na mezhi tisyacholit : minule, sogodennya, perspektivi. Dnipropetrovsk, pp.163-165 [in Ukrainian].; Kapustina N. I., Gayda L.O. (1998). Psychological and sociological studies of museum programs and activities for students. Muzey i maybutnє. Dnipropetrovsk, pp. 28-36 [in Ukrainian].; Kapustina N. I., Gayda L.O. (2003). Sociological studies in the museum. Muzey i misto: muzeєznavchi aspekti zberezhennya i vidtvorennya svoєridnosti miskoï kulturi. Dnipropetrovsk, pp. 39-43 [in Ukrainian].

25. Pioro, V. Ryabchuk S. (2013). How to see yourself and aspire to a modern museum. Muzeyniy prostir, 1, pp. 2-6 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.06.2016 р.

УДК 398 (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

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ПОСТФОЛЬКЛОРУ В ІНТЕРНЕТ-ПРОСТОРІ: ДО ТИПОЛОГІЇ ЖАНРІВ

Метою роботи є дослідження жанрів постфольклору, репрезентованих комунікативними практиками в мережі інтернет. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні аналітичного, культурологічного та семантичного методів для дослідження жанрового різноманіття постфольклору, опосередкованого мережею інтернет. **Наукова новизна** роботи полягає в класифікації жанрів постфольклору, представленого в інтернет-просторі, на основі виявлення семіотичних особливостей знакових систем текстів. **Висновки.** В результаті дослідження встановлено, що основними характеристиками жанрів постфолькору, опосередкованих інтернет-комунікативними практиками, є нелінійність, гіпертекстуальність та мультикомпонентність. Окрім вербальних жанрів, відомих у традиційному фольклорі, особливого розвитку набули інші жанри, з переважаю візуальною складовою, які утворюють семіотично ускладнені креолізовані тексти. Твори постфольклору, які формуються внаслідок комунікативних процесів спілкування та обміну інформацією, мають переважно розважально-ігрову спрямованість (меми, демотиватори, фотожаби, карикатури, комікси, гіф-арт) та відображають актуальні події і явища суспільного життя, що представляють інтерес і зацікавленість для користувачів мережі.

Ключові слова: постфольклор, жанри постфольклору, креолізований текст, меми, демотиватори, фотожаби, карикатури, комікси, гіф-арт.

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

Репрезентация постфольклора в интернет-пространстве: к типологии жанров

Целью работы является исследование жанров постфольклора, представленных коммуникативными практиками в сети интернет. **Методология исследования** заключается в применении аналитического, культурологического и семантического методов для исследования жанрового многообразия постфольклора, опосредованного сетью интернет. **Научная новизна** работы заключается в классификации жанров постфольклора, представленного в интернет-пространстве, на основе выявления семиотических особенностей знаковых систем текстов. **Выводы.** В результате исследования установлено, что основными характеристиками жанров постфолькора, опосредованных интернет-коммуникативными практиками, является нелинейность, гипертекстуальность и мультикомпонентность.

© Денисюк Ж. З., 2016

Кроме вербальных жанров, известных в традиционном фольклоре, особое развитие приобрели другие жанры, с превосходящей визуальной составляющей, которые образуют семиотической усложненные креолизованные тексты. Произведения постфольклора, которые формируются в результате коммуникативных процессов общения и обмена информацией, имеют преимущественно развлекательно-игровую направленность (мемы, демотиваторы, фотожабы, карикатуры, комиксы, гиф-арт) и отражают актуальные события и явления общественной жизни, которые представляют интерес и заинтересованность для пользователей сети.

Ключевые слова: постфольклор, жанры постфольклора, креолизованный текст, мемы, демотиваторы, фотожабы, карикатуры, комиксы, гиф-арт.

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

The representation of post-folklore in the internet space: the typology of genres

Purpose of Article. The goal of the article is to study the genres of post-folklore, presented communicative practices on the Internet. **Methodology.** The methodology of the study is to apply analytical, cultural and semantic methods in the researching of genre variety of the postfolklor, mediated network online. **Scientific novelty.** Scientific novelty of the work means the classification of the post-folklore genres, represented in the Internet space, basing on the characteristics of the semiotic systems of the texts. **Conclusions.** It is found out that the basic characteristics of genres of the post-folklore, mediated Internet communication practices, are the non-linearity, hyper-textuality and multicomponent. In addition to verbal genres, known in traditional folklore, the other genres have particularly achieved the development of with superior visual components, which form the complicated creolized semiotic texts. The post-folklore works, which are formed by the communicative process and information sharing, have a predominantly entertainment and play direction (memes, demotivates, photo-gags, cartoons, comics, hyphae art) and reflect the current events and social phenomena, concerned network users.

Keywords: post-folklore, genres of post-folklore, creolized text, memes, demotivates, photo-gags, cartoons, comics, art hyphae.

Актуальність теми дослідження. Сучасне повсякдення дедалі більшою мірою позначається впливом медіа-реальності, яка заповнює собою як робочий, так і вільний час людини, задаючи нові типи соціокультурної взаємодії, комунікації, визначаючи ціннісні орієнтири та вподобання, впливаючи на свідомість. Утім, процес цей є двостороннім, оскільки картина медіа-реальності також черпається з життя і навколишньої дійсності.

У своєму тотальному поширенні і набутті популярності сучасні комунікативні практики, опосередковані мережею інтернет, найбільше спричинилися до формування окремої інтернет-культури, а особливо до утворення її нових форм, що складають сегмент постфольклору і є результатом як індивідуальної, так і колективної творчості. Технологічним підґрунтям для можливості такої творчості стало запровадження інформаційних технологій веб 2.0, що дають можливість користувачеві в інтернет-мережі створювати і поширювати власний контент. Це явище ознаменувало собою нову добу в розвитку інтернет-мережі загалом, а також в розвитку принципів комунікації: появу соціальних мереж, блогів, які давали можливість для висловлення власної думки, креативу та їх поширення серед знайомого і незнайомого загалу.

Завдяки технічним засобам миттєвого поширення текстів і творів постфольклору останній має здатність охоплювати широку аудиторію, "обростаючи" при цьому великою кількістю варіантів та видозмін. Отже, електронна форма побутування замінює усну традицію, що відрізняє сучасні постфольклорні форми творчості від традиційного фольклору. Відтак розмаїття і різноманіття сучасних постфольклорних творів, які щоденно циркулюють в інтернет-мережі, постійно оновлюючись відповідно до акцентованих тем життя суспільства, робить актуальним питання дослідження їх жанрової приналежності, особливості якої в даному разі значною мірою визначаються типологією самих творів.

Метою дослідження є вивчення жанрів постфольклору, репрезентованих комунікативними практиками в мережі інтернет.

Виклад основного матеріалу. Осмислення західними дослідниками жанрової типології, породженої інтернет-культурою, відбулося в межах окреслення мережевої культури і її контенту як електронної, дигітальної культури, кібер-культури та кібер-фольклору, ньоюслору, інтернет-лору. Тут варто зазначити ґрунтовні дослідження Д. Антоневич [10], Е. Ардевол [11], Т. Бланк [13; 14], С. Бокхаг [12], Р. Бредніч [16], М. Булд [15], А. Грубич, І. Дичев, М. Домокос [18], Р. Дорсон [19], Ж. Дорст [20], С. Дугерті [21], В. Кравчик-Василевська, М. Райан [24], Д. Сільвер [25], Р. Франк [23], М. Фут [22], С. Чен [17].

Виходячи з основних тенденцій концептуалізації культури, зокрема як адаптивної стратегії, як системи цілого, як символічного порядку та як означеної практики, інтернет і кіберкультура розглядаються як нова культурна модель, заснована на інтернет-технології, новий соціальний контекст та інструмент колективного спілкування і творчості [11].

Серед вітчизняних дослідників даної проблематики Н. Андріанова, В. Бережний, О. Горошко [2], О. Жигаліна, О. Землякова, І. Кімакович, Г. Коробка, Н. Космацька [4], М. Мельник, К. Станіславська, Л. Шумова.

У ближньому зарубіжжі означеним питанням присвятили свої дослідження І. Бугайова, О. Вороніна [1], Н. Григор'єва, О. Дахалаєва, Н. Джалілова, М. Димарський, С. Карпоян, В. Метальникова, О. Нежура [5], С. Петренко [6], М. Ульянова, Ю. Щуріна [8; 9].

У переважній більшості твори постфольклору, що циркулюють в інтернет-мережі, виникають як реакція на події суспільно-політичного, культурного життя, актуальні теми, в яких знаходять відобра-

ження усталені стереотипи, міфологеми масової свідомості, поєднані з сучасним креативом та позначені інтертекстуальністю. Варто зазначити, що основна маса поширюваних творів, які зараховуються до постфольклорних, характеризуються гумором/іронією, прихованим сарказмом, стьобом та тролінгом, мовними іграми, спрямованими на досягнення комічного ефекту. Вони мають на меті оцінювання/висміювання подій і явищ навколишнього життя. З огляду на це постфольклор тісно пов'язують з низовою культурою, яка завжди виступає маргінальною і вторинною щодо офіційної ідеології [6, 145]. Комунікативне інтернет-середовище завдяки своїй анонімності, колективності та масовому поширенню є надзвичайно сприятливим до розвитку постфольклорних жанрів карнавально-сміхової спрямованості. Адже віртуальне спілкування, як і карнавал, характеризується виходом за межі буденності і офіційних регламентацій та оформляється особливим ігровим чином. Гра, як підкреслює Ю.Щуріна, – одна з переважаючих форм комунікації у мережі; при цьому вона виходить за межі звичайної розваги і формує характерні якості спілкування: відособленість віртуального простору і часу від повсякденності, свободу самовираження, наявність добровільно прийнятних правил, позитивну емоційність [9, 84].

Український сегмент постфольклору сформувався порівняно недавно, близько десяти років тому, особливо активно розвиваючись протягом останніх семи-восьми років. Така динаміка позначена зовнішньополітичними, економічними викликами суспільства, реакція на які стає нормою виживання/життя людини в умовах кризи та нестабільності. Дослідники відзначають особливі періоди активізації народної творчості в періоди переломних моментів історії українського суспільства, як-от: Помаранчева революція, Євромайдан і Революція гідності та в умовах нинішньої ситуації військової агресії з боку Росії. Сюди можна також віднести події й меншого масштабу – різноманітні вибори, інші резонансні події суспільства, які знаходять відголосок у народній творчості. Перехідний характер суспільства, позначений до того ж кризовими явищами, значно підвищує рівень політизованості всіх сфер суспільного буття, що знаходить відбиття в тематиці і героях творів постфольклору.

Якщо твори традиційного фольклору були вербального характеру, зважаючи на усну традицію як спосіб їх передачі і побутування, то в сучасних умовах інтернет-комунікація привнесла суттєві відмінності в способи трансляції постфольклорних текстів і в їхнє жанрове різноманіття. І хоча більшість фольклорних жанрів усної традиції зберігають свою форму і популярність і нині (анекдот, паремії, легенди, байки, притчі, пісні, казки), все ж новітньою і переважаючою є орієнтація на візуальні форми комунікації, які утворюються за певними канонами інтернет-творчості та формують власні жанри, обумовлюючись комунікативним інтернет-простором.

О. Горошко до найбільш значимих факторів, що впливають на розвиток інтернет-жанрів або дигітальних жанрів, зараховує гіпертекстуальність та інтерактивність середовища. Також впливають і технічні можливості інтернету в передачі й оновленні інформації та можливості в створенні креолізованих текстів (з аудіовізуальними текстовими елементами) [2].

Аналізуючи вербальні жанри інтернет-середовища, Ю. Щуріна, окрім традиційних фольклорних жанрів, виокремлює й ті, які сформувалися в умовах інтернет-спілкування, зокрема такі малі жанри, як "вірші-пиріжки", "порошки", тавтограми, мовний жанр "цитат", які першопочатково не мали комічної спрямованості, але отримали її в результаті "цитування" і фіксації в інтернеті, де звернення до них неодноразово поновлюється [8, 40].

Поєднання візуальної складової з текстом утворюють креолізовані твори, до яких зараховують меми, фотожаби, демотиватори, комікси, карикатури. Креолізований текст за своєю сутністю є семіотично ускладненим текстом, в якому поєднано мову з елементами інших знакових систем. При цьому вербальні і невербальні елементи утворюють одне візуальне, структурне, смислове та функціональне ціле, спрямоване на комплексний вплив на адресата. Застосування цього терміна вперше належить дослідниками Ю. Сорокіну та Є. Тарасову [7]. Ним вони позначали тексти, що складаються з двох негомогенних частин – вербальної та невербальної, яка належить до іншої знаково-символічної системи. Втім, вони являють собою єдине ціле в своєму впливові на реципієнта. До креолізованих текстів належить плакат, рекламний банер чи борд, карикатури тощо.

Однією з центральних складових креолізованих текстів в інтернет-просторі є меми. Інтернет-меми є особливим різновидом прецедентних феноменів, які в стислому вигляді здатні передати інформацію про текст-джерело або про культурні/історичні події. Вони відображують зазвичай стереотипи та явища сучасної дійсності, які є цікавими та актуальними для користувачів мережі. Зображення мемів-персонажів лягають в основу креолізованих текстів. Вперше поняття мема вжив британський дослідник Р. Докінз [3] на позначення одиниці культурної інформації, здатної поширюватися. В нинішніх реаліях мережевої творчості мем є феноменом спонтанної реплікації, який розповсюджується в мережі всіма доступними способами – електронною поштою, постами в соцмережах, в коментарях, месенджерах, в чатах, блогах, пабліках, на форумах тощо.

Мемом може стати що завгодно – картинка, фото, персонаж/особа, навіть фраза, все, що викликає певні емоції (переважно гумористично-розважального характеру), інтерес і небайдужість у більшості користувачів. Свідченням популярності того чи іншого мему є варіативність його існування, поширення протягом значного періоду часу, а також виокремлення мему з його первинного контексту та утворення на його основі фотожаб та інших креолізованих творів.

Мем зазвичай складається із зображення певного персонажа на квадратному полі (часто – різнокольоровому) та підпису, що відображає типове мислення або поведінку цього героя, яку-небудь ситуацію з його життя [5, 49].

На думку Ю. Щуріної, меми стали своєрідним соціально-культурним явищем та певним фактором формування громадської думки і ширше – сучасної ментальності, це прообрази нових понять, в яких поєднуються елементи мережевого постфольклору та електронних субкультур [8, 41]. К. Чен вважає, що як культурний артефакт мем може виражати цінності та спільні інтереси інтернет-спільнот, які в підсумку здатні формувати певне критичне судження [17, 6]. Важливим є також те, що при декодуванні/ прочитанні мема свою роль відіграють конотації та культурний контекст, а також асоціативні зв'язки. Окрім цього, існують також відео-меми – комічні відеосюжети, часто приватного характеру, які розповсюджуються користувачами с соціальних мережах.

До жанру фотожаб зараховують графічні роботи (картинки) карикатурно-шаржевого характеру, виконані шляхом монтажу та з використанням комп'ютерного дизайну й графіки в спеціальному програмному редакторі фотошопу. Від сленгово спотвореної назви редактора Adobe Fotochop (фотошоп, фотожоп) й пішла назва таких творів. В фотожабах роблять колажне поєднання кількох фотографій чи інших зображень, як правило, гумористично-комічного змісту, що втілює протилежне значення змісту зображуваного або доносить до глядача інші варіанти розвитку сюжету; часто використовують умисно кумедні оригінальні фото, а також "жаблять" окремі фрази з новинно-подієвого ряду, які залишають небайдужими користувачів.

Демотиватори належать до найбільш поширених креолізованих візуально-графічних робіт інтернет-фольклору, які беруть свої початки з так званих мотиваційних постерів – виду наочної агітації, поширеної у США, та які були покликані створювати відповідну атмосферу в робочих офісах, навчальних закладах та інших громадських місцях – щось на кшталт радянських агіт-плакатів. Демотиваційні постери виникли як пародійна протилежність мотиваційним, де в гумористичному контексті обігрувалися зовсім інші смисли. Згодом їх тематика стала свідомо гумористичною та розширилися можливості їх творення.

Демотиватор – складене за певним форматом зображення в рамці, що складається з малюнка та коментуючого підпису великим та дрібнішим шрифтом, де в останньому й міститься сутність зображуваного. Специфіка структури демотиватора полягає в поєднанні зображення (малюнка, плаката, фотографії) і нестандартного, несподіваного підпису до нього, що змушує поглянути на відоме під іншим кутом.

Комікс як окремий жанр, що належить до "історій у картинках", "перебуває на перехресті декількох засобів художнього вираження: графічного (образотворчого), кінематографічного та літературного" [4, 65]. Інтернет-комікси – лаконічні креолізовані тексти, що включають 2-4 зображення, які ілюструють веселу, дотепну історію. Від звичайних коміксів вони відрізняються мінімалізмом оформлення і наявністю шаблонних елементів. Як правило, за основу береться готовий малюнок персонажа-мема, відсутні деталі вставляються в зображення із застосуванням фото-редактора або домальовують вручну за допомогою комп'ютерної миші. Отриманий результат може виглядати неакуратно, але викликає у користувачів незмінно позитивні емоції завдяки кумедному та зрозумілому сюжету [5, 50].

Карикатури як картинки гумористично-сатиричного характеру створюються за допомогою прийому перебільшення та являють собою поєднання реального й ірраціонального. Також їхній зміст неодмінно повчає, виховує або засуджує й висміює, створюючи при цьому комічний ефект [9, 85]. З початку свого існування карикатура належала до особливого жанру образотворчого мистецтва та була основною формою сатири, яка володіє зрозумілою ідейною соціально-критичною спрямованістю та слугує в карикатурі для критики, викриття, осміяння будь-яких соціальних, суспільно-політичних, побутових явищ [1, 15].

Малодослідженими жанрами в контексті постфольклору є відео та його фрагменти в складі як креолізованих текстів, так і окремо, а також анімація, що теж виступає складовою частиною гіпертексту та як автономний об'єкт. Підвидом останньої є поширений останнім часом серед користувачів мережі гіф-арт або так звані "гіфки", що являють собою анімовані кумедні картинки, які стали невід'ємною частиною соціальних мереж та розважального контенту. Назва походить від GIF-формату для обміну графічними зображеннями. Анімована гіфка, як правило, містить кілька кадрів із певною частотою виводу на екран, які "закільцьовуються", в результаті чого після показу гіфка запускається заново по циклу.

Отже, можемо підсумувати, що в розвитку жанрів постфолькору, опосередкованих інтернет-комунікативними практиками, що стають невід'ємною частиною повсякденного життя, спостерігаємо безпосередню залежність від інформаційної технологічної платформи творення та таких характеристик інтернет-середовища, як нелінійність, гіпертекстуальність та та мультикомпонентність наповнення. Окрім вербальних жанрів, відомих у традиційному фольклорі, що зберігають свій формат в постфольклорі інтернет-середовища, особливого розвитку набули й інші жанри постфольклору з переважаючою візуальною складовою, які утворюють семіотично ускладнені креолізовані тексти. Твори постфольклору, які формуються внаслідок комунікативних процесів спілкування та обміну інформацією, мають переважно розважально-ігрову спрямованість та відображають актуальні події і явища суспільного життя, що представляють інтерес і зацікавленість для користувачів мережі.

Література

1. Воронина О. А. Карикатура как вид креолизованного текста / О. А. Воронина // Вестник ЦМО МГУ. – 2009. – № 2. Русистика. – С.14–18.

2. Горошко Е. И. Теоретический анализ Интернет-жанров: к описанию проблемной области / Е. И. Горошко [Электронный ресурс]. – Электронный дан (1 файл). – Режим доступа: http://www.textology.ru/article.aspx?aId=77.

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

4. Космацька Н. В. Комікс як синкретичний текст: вихідні положення // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки / Н. В. Космацька. – 2011. – №5 (ч. 2). – С.64–68.

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

6. Петренко С. Н. Жанровые традиции постфольклора в поэтике современной русской литературы / С. Н. Петренко // Известия ВГПУ. – 2014. – № 2. –С.145–149.

7. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – М.: Высшая школа, 1990. – С.180–186.

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

9. Щурина Ю. В. Комические креолизованные тексты в интернет-коммуникации / Ю. В. Щурина // Вестник Новгородского государственного университета. – 2010. – №57. – С.82–86.

10. Antonijević D., Grubišić A. (2013)"Mape stereotipa" kao duhovito-opaki proizvod: folklorizacija i komercijalizacija etničkih predrasuda u internet prostoru //Antropologija, sv. 1. –P. 137–153.

11. Ardevol E. Cyberculture: Anthropological perspectives of the Internet [Electronic resource]. – Access mode: https://eardevol.files.wordpress.com/2008/10/cyberculture.pdf.

12. 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.

13. Blank T. J. (Ed.) (2009).Folklore and the Internet. Vernacular Expression in a Digital World. Utah State University Press, Logan, Utah.

14. Blank T. J. (2012). Folk Culture in the Digital Age. The Emergent Dynamics of Human. Utah State University Press, 220 p.

15. Bould M. (2010) Book review: Thomas Foster, The Souls of Cyberfolk: Posthumanism as Vernacular Theory. Canadian Journal of Communication.Vol 35 (1), pp. 181–183.

16. Brednich R. W. (2005) www.worldwidewitz.com.Humor im Cyberspace. Freiburg / Basel/ Wien.

17. 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.

18. Domokos M. Towards methodological issues in electronic folklore // Slovak Etnology. – 2014. – Vol.62. – P. 283–295.

19. Dorson R.(2004). Fakelore. Folklore: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. A. Dundes. New York, Routledge. 1: 281–289.

20. Dorst J.(1990). Tags and Burners, Cycles and Networks: Folklore in the Telelectronic Age. Journal of Folklore. Research 27(3): 179–190.

21. Dougherty S.(2001). Culture in the Disk Drive: Computationalism, Memetics, and the Rise of the Posthuman. Diacritics 31(4): 85–102.

22. Foote M. (2007). Userpics: Cyber Folk Art in the Early 21st Century. Folklore Forum, 37(1), 27–38.

23. Frank R. Newslore: Contemporary Folklore on the Internet. University Press of Mississippi, 2013, 224 p.

24. Ryan M. Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. – Johns Hopkins University Press, 2015, 304 p.

25. Silver D. Internet/cyberculture/digital culture/new media/fill-in-the-blank studies // New Media Society. – 2004. – Vol.6(1):55–64.

References

1. Voronina, O.A. (2009). Caricature as a kind of text creolized. Vestnik CMO MGU, 2, 14-18 [in Russian].

2. Goroshko, E.I. Theoretical analysis of Internet-genres to describe the problem area. Retrieved from: http://www.textology.ru/article.aspx?aId=77. [in Russian].

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

4. Kosmats'ka, N. V. (2011). The comics as a syncretic text assumptions. Naukovyy visnyk Volyns'koho natsional'noho universytetu imeni Lesi Ukrayinky, 5 (2), 64–68 [in Ukrainian].

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

6. Petrenko, S. N. (2014). The Genre postfolklora tradition in the poetics of modern Russian literature. Izvestija VGPU, 2, 145–149 [in Russian].

7. Sorokin Ju. A. &Tarasov E. F. (1990). The Creolized texts and their communicative function. Optimization of speech influence. Moskva: Vysshaja shkola, 180–186 [in Russian].

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

9. Shhurina, Ju. V. (2010). The Comic creolized texts in the Internet communication. Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta, 57, 82–86 [in Russian].

10. Antonijević, D., Grubišić, A. (2013). "Maps stereotypes" as humorously wicked-product: folklorizacija and commercialization of ethnic bias in the Internet space. Antropologija, 1, 137–153 [in Croatian].

11. Ardevol, E. Cyberculture: Anthropological perspectives of the Internet. Retrieved from: https://eardevol.files.wordpress.com/2008/10/cyberculture.pdf. [in Spainish].
12. 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 Spanish].
13. Blank, T. J. (Ed.) (2009). Folklore and the Internet. Vernacular Expression in a Digital World. Utah State University Press, Logan, Utah [in English].
14. Blank,T. J. (2012). Folk Culture in the Digital Age. The Emergent Dynamics of Human. Utah State University Press [in English].
15. Bould, M. (2010). Book review: Thomas Foster, The Souls of Cyberfolk: Posthumanism as Vernacular Theory. Canadian Journal of Communication, 35 (1), 181–183 [in English].
16. Brednich, R. W. (2005.) www.worldwidewitz.com.Humor im Cyberspace. Freiburg / Basel/ Wien [in English].
17. 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].
18. Domokos, M. (2014). Towards methodological issues in electronic folklore. Slovak Etnology, 62, 283–295 [in Slovakian].
19. Dorson, R.(2004). Fakelore. Folklore: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. A. Dundes. New York, Routledge, 1, 281–289 [in English].
20. Dorst, J.(1990). Tags and Burners, Cycles and Networks: Folklore in the Telelectronic Age. Journal of Folklore, 27(3), 179–190 [in English].
21. Dougherty, S. (2001). Culture in the Disk Drive: Computarionalism, Memetics, and the Rise of the Posthuman, 31(4), 85–102 [in English].
22. Foote, M. (2007). Userpics: Cyber Folk Art in the Early 21st Century. Folklore Forum, 37(1), 27–38 [in English].
23. Frank, R. (2013). Newslore: Contemporary Folklore on the Internet. University Press of Mississippi [in English].
24. Ryan, M. (2015). Narrative as Virtual Reality 2: Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Johns Hopkins University Press [in English].
25. Silver, D. (2004). Internet/cyberculture/digital culture/new media/fill-in-the-blank studies. New Media Society, 6(1), 55–64 [in English].

Стаття надійшла до редакції 25.08.2016 р.

UDC 81'42.134.2

Shevchenko Liudmyla
PhD, Associate Professor,
Foreign Languages Department
Kiev National Taras Shevchenko University

THE CONCEPT OF POLITENESS AND THE PRONOMINAL FORMS OF TREATMENT AS ITS VERBAL REPRESENTATION IN SPANISH

The article analyzes the concept of "politeness" and the pronominal forms of address as its verbal representation in the Spanish language. The author tries to systematize the basic provisions concerning the concept of "politeness", in particular in the cross-cultural context. **Peculiarities of Methodology.** Trying to achieve the goal of the work, the author uses the following general scientific and special linguistic research methods: analysis, synthesis, psychological, descriptive, comparative, complex-procedural, etc. The use of the complex methods enables to consider the varieties of positive and negative politeness in the light of national specifics of verbal communication. The **scientific novelty** of the research is the analysis of the peculiar features of the address pronominal forms through the example of the Pyrenean Spanish-language areas. It was **concluded** that the study of pronominal forms of politeness is not only of theoretical use, but of practical too because it allows to find out the specific features of "language of thought", national and cultural specifics of language behavior and some aspects of the relationship between language and psychology. For example, in the opinion of psychologists in social dialogue the main principle of motivated behavior of people is a symmetry, which means that in the sociodemographic context a subordinate person has an equal partnership right.
Keywords: concept, politeness, communicative category, form of treatment, social communication.

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

Концепт "ввічливість" та займенникові форми звернення як його вербальна репрезентація в іспанській мові

Мета роботи. У статті аналізується концепт "ввічливість" і займенникові форми звернення як його вербальна репрезентація в іспанській мові. Автор намагається систематизувати основні положення щодо концепту "ввічливість", зокрема в міжкультурному аспекті. Особливості **методології дослідження** полягають у тому, що для досягнення мети статті використовувалися загальнонаукові та спеціальні лінгвістичні методи дослідження, зокрема: аналізу, синтезу, психологічний, описовий, порівняльний, комплексно-процесуальний і под. Використання комплексної методології дало автору можливість розглянути різновиди позитивної і негативної ввічливості й у світлі національної специфіки мовного спілкування. **Наукова новизна** дослідження полягає в аналізі особливостей вживання займенникових форм мовної поведінки на прикладі піренейського іспаномовного ареалу. Зроблено **висновок**, що дослідження займенникових форм ввічливості має не тільки теоретичний, а й практичний інтерес, оскільки дає змогу з'ясувати особливості "мовного мислення", національно-культурну специфіку мовної поведінки, а також окремі аспекти взаємозв'язку між мовою і психологією людей. Наприклад, на думку психологів, у соціаль-

© Shevchenko L., 2016

ному діалозі головний принцип, мотивуючий поведінку людей, – це симетрія, яка має на увазі право "підлеглої" в соціально-демографічному аспекті людини на рівноправне партнерство.

Ключові слова: концепт, ввічливість, комунікативна категорія, форма звернення, соціальне спілкування.

Шевченко Людмила Алексеевна, *кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков экономического факультета Киевского национального университета им. Тараса Шевченко*

Концепт "вежливость" и местоименные формы обращения как его вербальная репрезентация в испанском языке

Цель работы. В статье анализируется концепт "вежливость" и местоименные формы обращения как его вербальная репрезентация в испанском языке. Автор пытается систематизировать основные положения относительно концепта "вежливость", в частности в межкультурном аспекте. Особенности **методологии исследования** заключаются в том, что для достижения цели использовались общие и специальные лингвистические методы исследования, в частности: анализа, синтеза, психологический, описательный, сравнительный, комплексно-процессуальный и под. Использование комплексной методологии дало возможность рассмотреть разновидности положительной и отрицательной вежливости также в свете национальной специфики речевого общения. **Научная новизна** исследования заключается в анализе особенностей употребления местоименных форм обращения на примере пиренейского испано-язычного ареала. Сделан **вывод**, что исследования местоименных форм вежливости имеет не только теоретический, но и практический интерес, поскольку позволяет выяснить особенности "языкового мышления", национально-культурную специфику речевого поведения, а также отдельные аспекты взаимосвязи между языком и психологией людей. Например, по мнению психологов, в социальном диалоге главный принцип, мотивирующий поведение людей, – это симметрия, которая подразумевает право "подчиненного" в социально-демографическом аспекте человека на равноправное партнерство.

Ключевые слова: концепт, вежливость, коммуникативная категория, форма обращения, социальное общение.

Recently it has generally been thought that the main cause of misunderstanding in cross-cultural communication is not language difference but difference in communicants' national consciousness. The system of social stereotypes and subject values underlies the worldview of every nation, that is why the human mind is always ethnically conditioned.

The problem of differences in communicative behaviour lies in the peculiarities of communicative consciousness. Thus, for researching the communicative consciousness of people the study of communication categories as well as knowledge of concepts related to their communicative activities are of great importance.

The conceptual field of every nation has its own characteristics. According to Stepanov's definition, concepts represent the basic culture cell in the person's mental world, which makes their study particularly important when considering issues of cross-cultural communication [1, 40]. The notion of a concept in the scientific literature has different interpretations, and it often refers to different content. There are cognitive, psycholinguistic and linguo-cultural concepts. The last ones, which refer to the "conventional mental units aimed at a comprehensive study of the language, consciousness and culture" are most preferred for linguo-cultural research [2, 50].

When comparing the study of languages and cultures, concepts that have national peculiarities are of greatest interest. First, they are divergent concepts. Many of these concepts "guide" the perception of reality, form the characteristics of people's communicative behavior [3, 75].

The most unique the concept is, the harder it is to transfer its content by means of another language. However, those concepts that are not included into the conceptual field of both nations do not often coincide in content completely. And these divergent parts that contain information on the verbal and communicative consciousness of the people in research are important for cross-cultural communication.

Language and manner of thought are interrelated. On the one hand, the language reflects those features of the extra-linguistic reality that seem relevant to the bearers of a specific culture who use that language. On the other hand, while mastering the language and, in particular, the meaning of words, a native speaker begins to see the world from the point of view suggested by his or her native language, and coexists with the conceptualization of the world, characteristic of the culture. In this sense, the words containing linguospecific concepts, simultaneously "view" or "shape" native speakers' way of thinking [4, 7].

When considering the issue of politeness in the cross-cultural aspect it is necessary to realize that the understanding of politeness across cultures is different. For example, for certain nations politeness may be associated with reverence and honour, for others it means modesty or demonstrative attention to the milieu. Therefore, it is wrong to say that specific people is impolite or more polite than the other. Understanding and explaining what politeness is may be realized only by studying the culture and the peculiarities of social relations characteristic of its representatives. Politeness should be seen as a communicative category, which represents general communicative notions that arrange a person's knowledge about communication and the rules of its implementation [5, 5]. They reflect a person's communicative consciousness and contain some knowledge about communication.

The category of courtesy is one of the most important communicative categories because it plays an important role for ensuring harmonious communication. In the terms of cross-cultural communication, politeness is, first of all, compliance with communication requirements by using communicative strategies aimed at achieving harmony and understanding. Politeness includes everything that contributes to conflict-free communication. That is, politeness is a nationally specific communicative category, the essence of which is a system of strategies of communicative behavior (verbal and non-verbal) aimed at harmonious, conflict-free communication and compliance with socially accepted norms. The main purpose of polite behavior is to show the partner the friendly attitude to him or her. This goal is achieved through a variety of communicative strategies, the choice of which depends on many communicative factors – psychological, social and cultural ones.

As mentioned above, the content of politeness is nationally specified. This specificity is manifested not only by the use of different etiquette formulas, but through communicative strategies and actions, the orientation of which is determined by the type of social relations and prevailing cultural values. Ignorance of strategies specific for the other culture leads to communicants' making expressions with help of their own strategies, which can cause the interlocutors' misperception of their intentions and, as a result, can produce communicative failure [6, 19].

The most accurate and true definition of politeness can be found in Medynskiy's works, who considered politeness as a form of communication with people, which is based on self-esteem, as "an expression of restrained, correct, sensitive attitude towards people" [7, 110]. The ethics dictionary defines politeness as a moral quality that characterizes the behaviour of a human being for whom respect for people has become a daily norm of behaviour. Generally, politeness is an element of cultural behaviour requirements, which include attentiveness, the outward manifestation of goodwill, readiness to do a favor, delicacy. According to Medynskiy, politeness can take a particular emotional nuance and make a person friendly polite (to all others), respectfully polite (to the elderly), demandingly polite (to children), coldly polite (to people who, for whatever causes, are unpleasant).

Many researchers, including P. Brown and S. Levinson, regarded politeness as saving face and marked out positive and negative politeness [8, 122]. The concept of the person as the most important social value was introduced by E. Hoffmann for the first time [9, 101]. P. Brown and S. Levinson, developing this view of politeness, called the person the universal concept who represents a kind of social image, the preservation of which should interest every member of society. Indeed, in the Ukrainian language we can find the expressions relating in their meaning to the person and corresponding to the concept of social image: "save face", "lose face", "not to let a face fall in the dirt". In the communicative process the participants of communication are interested in saving as their faces as the personality of a partner. At the same time saving face is not the purpose of communication, but the condition without which the performance of normal communication is impossible. E. Hoffman vividly indicates that learning to save face is like learning traffic rules in the sphere of social communication.

Offering to distinguish between "negative face" and "positive face", P. Brown and S. Levinson regard the first one as everyone's wish to have freedom of action, the inadmissibility of interference from others' side, that is "the desire to be independent"; the second one is understood as "the desire to be desired" by others. The authors introduce such concepts as positive and negative politeness, which have different orientation. The first one is based on the approach and the second one is oriented to the distance. Each of these types of politeness represents a system of communicative strategies through which the main objectives of polite communication are achieved.

According to the authors, demonstration of solidarity and preserving distance are the essence of polite behaviour. They state that coming into contact, it is necessary to approach the interlocutor, to reduce the separating distance (the strategies of positive politeness), while the demonstration of mutual reverence and respect for the partner's independence is a strategy of negative politeness. In sociolinguistic literature, there are also other terms of these types of politeness. Positive politeness is called solidarity politeness or convergence politeness, while negative politeness is respect politeness or distance politeness. Convergence and distance can be called hyper-strategies of politeness that define the most general communicative goals. The studies on cross-cultural communication focus more on the strategies of negative politeness, as politeness, being a necessary condition of communication, is especially important when performing inducement. The strategies of positive and negative politeness cover basic techniques that are used by communicants in everyday communication. Taking them as a basis, we can assume that politeness is maintenance of the balance between intimacy and distance. At the same time, the point of this balance varies not only depending on the specific communicative context, but also on the type of culture in general. The communicants' task is the optimum choice of politeness strategies according to socio-cultural norms and the partner's expectations in order to be neither too formal nor too familiar.

The wrong interpretation of verbal behaviour of representatives of another culture (speakers of other languages) can cause "culture shock" [10, 156]. For example, a Ukrainian well-educated person can be shocked by his Spanish colleagues' using tú-treatment at their first meeting (and this potential sender can even be younger than the recipient). However, for the Spaniards nowadays such behaviour is almost a normative language. "Culture shock" is possible if there is ignorance of linguistic rules of etiquette or even if speakers use different national versions of the same language.

The very notion of national specificity of verbal communication in the scientific literature is only beginning to be developed, and we did not find its definition in respect of linguistic etiquette. Regarding the microsystem of the Spanish language it can be interpreted as the availability of specific features in the language units of speech etiquette that can display both intralinguistic (phonetic, lexical, grammatical, stylistic) and extralinguistic (primarily social, historical, cultural, psychological, ethnic) facts which are peculiar to Spanish speakers.

As treatment forms are one of the categories which demonstrates politeness, the analysis of simultaneous cutoff of the Spanish language (or to be more precise, its Iberian version) must be carried out because one or the other type of interpersonal relationships cannot be properly comprehended if it is not studied in a specific socio-historical situation. Such analysis will point out to the important changes taking place in the system of treatment forms. And now it makes sense to describe briefly the socio-historical processes of modern Spain.

In the second half of the XX century Spain from an industrially backward agrarian country turned into a developed industrial one. In 1986 it joined the EU. In 2004 Spain left behind its neighbours in the euro area

regarding the rate of economic growth. The process of industrialization, especially industrial "boom" of the 60s led to significant changes in the social structure of the Spanish population (currently in Spain there are about 44 million people, including 3.7 million foreigners (8.4%) [11, 45].

The changes in the economy have led to mass migration from underdeveloped provinces in more developed ones (Catalonia in particular), from the countryside to the cities. In recent years, thousands of Spanish farmers have ceased to farm and moved to the cities in search of higher earnings. The population of Madrid and Barcelona increased significantly.

The leading Spanish linguists A.Badia Margarit and M.Alvar while researching the modern Spanish language noted that a very important number of major demographic shifts over the past decades have been caused by "huge waves of migration".

While analyzing the contemporary linguistic state of the Iberian national version of the Spanish language (in particular, the forms of treatment) we cannot ignore the fact that in Spain, in addition to the Castilian nationality, the Catalan, Basque and Galician nationalities with their own languages, special administrative status, financial and legal privileges have existed from ancient times. What is more, although the Andalusian population speaks Spanish, the typical conversational norm is different from Castilian for this region.

Researchers of the Spanish state history have repeatedly drawn attention to a distinctive correlation between centrifugal and centripetal forces [10, 42]. If during the era of the Franco regime national movements were regarded as a crime and were severely punished, in the post-Franco period the autonomy process got a great importance. According to the new Constitution of 1978 the united Spanish state is divided into 17 autonomous communities, which led to radical changes in the language policy and the linguistic situation of the country. Today the official language of Spain is Castilian (castellano). All Spaniards are obliged to know it and entitled to use it. The other languages of Spain shall also be official in the respective Autonomous unions (Comunidades Autónomas) under the laws of the latter [10, 56].

Today the Statutes of autonomous communities recognize as the official (co-official) languages the following: Basque (vasco, euskera) in the Basque Country and Navarre, Catalan (catalán) in Catalonia, Valencia and the Balearic Islands, Galician (gallego) in Galicia and Aran (aranés) in Catalonia [10, 58].

The above mentioned allows to come to the conclusion that in modern Spain established social relationships, traditions, customs and psychological stereotypes of the past are gradually disintegrating.

One of the important forms of politeness demonstration is pronominal forms of treatment. The system of the Iberian pronominal address forms (excluding Western Andalusia) is represented by the opposition:

- tú / Usted (to one person)
- vosotros / Ustedes (to many people)

"In Western Andalusia in everyday conversational language the form vosotros (vosotras) is supplanted by the form ustedes: "¿Ustedes habéis visto lo que pasa aquí?" [11, 339]. The juxtaposition of the forms (from the standpoint of traditional literary norms) is based according to the sign of "politeness".

The description of the use of modern pronominal forms of treatment in Spain begins by examining tú-treatment in this area, which has undergone major changes in recent years. In the "Project of the Spanish language new grammar" we find the following lines: "The tú-treatment expresses intimacy, love and tenderness ("la intimidad", "el amor" y "la ternura")" [11, 343]. This semantic characteristic needs some additions.

The analysis of tú-treatment shows that the tú-form has an unequal semantic structure in different social situations, that is, depending on the social situation the redistribution of semes takes place. The semantic meaning of tú recorded in the Academic grammar of 1974 is possible today only in certain social situations, such as husband – wife, fiancé – fiancée, parents – children, friend – friend [12, 34]. At the same time in other social situations, tú-form can be characterized by different semantics. This issue requires further special studies; we note only certain types of non-codified semantic values of tú-treatment. Thus, in role relations such as landowner – farmer, master – servant, officer – soldier, employer – employee, the asymmetry in forms of treatment is traditionally predicted, in case of tú-treatment from the higher in the status to the lower the tú-form keeps the meaning of "social benefit" in its semantics.

In the last decade of the twentieth century in the above mentioned situations of "social benefit" we could observe the shift in the tú-form use, displaced (though not completely) by Usted-form, that is using Usted-treatment is often seen. The fact is that, according to psychologists, in a social dialogue one of the principles motivating people's behaviour is striving for symmetry, which asserts the right of a subordinate person in the socio-demographic rank on an equal partnership.

In the known grammar books there is no indication of such a semantic meaning of tú-treatment as "equality" that is found in many of today's widespread social situations. Nowadays in Spain the symmetrical tú has become almost universal among young people regardless of the degree of speakers' acquaintanceship and other factors. The striking example of tú-implementation in this sense is, for instance, such a social situation as "student – teacher". Students often use tú-treatment not only for young teachers, but also for middle aged people, and sometimes for the elderly, seeing it as a kind of democratization of relations, an expression of their right to equality in the socio-rank position [12, 38]. In role relations "student – teacher' the traditional Usted-treatment to the teacher is not always used either. As for the treatment "teacher – student", the using of both forms is observed.

It is appropriate to quote from the book "El habla de la ciudad de Madrid" [13, 253], which is a personalized texts collection of spontaneous speaking of people belonging to cultural layer of the residents of the Spanish capital:

INFORMANTE: “Ahora es lo que encuentro yo, que ahora la educación se ha perdido mucho. Ahora a todo el mundo se le habla de tú; a una persona mayor de respeto; todo el mundo de tú; oye, tú, tal, cual... A mi eso me choca mucho.”

ENCUESTADOR: “Yo creo que no es muy general, ¿he?”

INFORMANTE: “Sí, sí, sí, sí. Ahora todo el mundo habla, de tú a todo el mundo.”

ENCUESTADOR: “¿A las personas mayores?”

INFORMANTE: “Sí, ¡uh! Sí, sí, sí, sí.”

In considered social situations there is a violation of the traditional scheme of pronominal forms of treatment, based on status differences. The observations show that changes in the use of tú-forms, acquiring new semantics, take place in a number of social situations where Usted-form was once widespread.

The asymmetric model of treatment that required from grandchildren the use of Usted-form with respect to their grandparents was typical for Spain until recently, but nowadays it has become archaic from the modern standards position. As for the treatment to parents and relatives (uncle – aunt), today in cities young people usually use unceremonious tú-form instead of polite Usted-form. Among the rural population as well as the urban representatives of older generation (especially among the lower strata of society), asymmetric Usted-treatment is not still completely lost:

TRINI: “Padre, ¡no diga eso!”

SEÑOR JUAN: “¡Sí, es la verdad, hija!”

Thus, the problem of politeness forms in a language has a theoretical interest along with practical actuality, because its study helps to reveal some peculiarities of “linguistic thinking”, certain aspects of the relationship between a language and people’s psychology, some features of national and cultural specificity of verbal behaviour.

Література

1. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования /Степанов Ю.С. – М., 1997. – 824 с.

2. Карасик В.И. Лингвокультурный концепт как элемент языкового сознания / Карасик В.И. //Методология совр. психолингвистики: Сборник статей. – Москва, Барнаул: Изд-во Алт. унив-та, 2003.

3. Попова З.Д. Очерки по когнитивной лингвистике / Попова З.Д. – Воронеж: Истоки, 2001.

4. Javier Marías. Los enamoramientos [Електронний ресурс] / Javier Marías. – Режим доступу: http://www.fiuxy.com/ ebooks-gratis/1386890-descargar-los-enamoramientos-javier-marias-ebook-epub-gratis.html.

5. Стернин И.А. Русское коммуникативное сознание/ Стернин И.А. // Русское и финское ком. поведение. Вып. 3. – Воронеж: изд-во Истоки, 2002.

6. Ларина Т.В. Категория вежливости в английской и русской коммуникативных культурах: Монография / Ларина Т.В. – М.: Изд-во РУДН, 2003. – 315 с.

7. Коч Л.А. Я в мире…мир во мне… / Коч Л.А. // Классный руководитель. – 2005. – №3. – 133 с.

8. Brown Penelope and Stephen Levinson. Universals in language usage: politeness phenomena//Ester Goody (ed.). Questions and Politeness: Strategies in social interaction – New York: Cambridge: Cam. Univ. Press. – 1987.

9. Goffman Erving. Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior – New York: Doubleday. – 1967.

10. Фирсова Н.М. Испанский речевой этикет /Фирсова Н.М. – М., 2001. – 184с.

11. Esbozo de una gramatica nueva de la lengua española. – Madrid, 1974.

12. Глазова О.Г. Экспрессивные формы обращения в русском и испанском языках. АКД / Глазова О.Г. – М., 1992. – 22 с.

13. El habla de la ciudad de Madrid: Materiales para su estudio. (Ed. de E. Esgueva y M. Cantarero). – Madrid, 1981.

References

1. Stepanov, Yu.S. (1997). Konstanty. Slovar' russkoy kul'tury. Opyt issledovaniya. M. [in Russia].

2. Karasik, V.I. (2003) Lingvokul'turnyy kontsept kak element yazykovogo soznaniya. Metodologiya sovr. psikholingvistiki: Sbornik statey .Moskva, Barnaul: Izd-vo Alt. univ-ta. [in Russia].

3. Popova, Z.D. (2001) Ocherki po kognitivnoy lingvistike. – Voronezh: Istoki. [in Russia].

4. Javier, Marías. Los enamoramientos [Retrieved from http://www.fiuxy.com/ ebooks-gratis/1386890-descargar-los-enamoramientos-javier-marias-ebook-epub-gratis.html [in Russia].

5. Sternin, I.A. (2002) Russkoe kommunikativnoe soznanie.Voronezh: izd-vo Istoki. [in Russia].

6. Larina, T.V. (2003) Kategoriya vezhlivosti v angliyskoy i russkoy kommunikativnykh kul'turakhM.: Izd-vo RUDN. [in Russia].

7. Koch, L.A. (2005). Ya v mire…mir vo mne. [in Russia].

8. Brown (1987) Penelope and Stephen Levinson. Universals in language usage: politeness phenomena//Ester Goody (ed.). Questions and Politeness: Strategies in social interaction. New York: Cambridge: Cam. Univ. Press. [in English].

9. Goffman (1967)/ Erving. Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior/ New York: Doubleday. [in English]

10. Firsova, N.M. (2001) Ispanskiy rechevoy etiket. INFRA M. [in Russia].

11. Esbozo de una gramatica nueva de la lengua española.(1974) Madrid. [in English].

12. Glazova, O.G.(1992). Ekspressivnye formy obrashcheniya v russkom i ispanskom yazykakh. M. [in Russia].

13. El habla de la ciudad de Madrid: Materiales para su estudio. (Ed. de E. Esgueva y M. Cantarero). (1981). Madrid. [in English].

Стаття надійшла до редакції 30.06.2016 р.

УДК 72.(=512.19)653:001.8

Идрисова Мерьем Абдувелиевна
соискатель Национальной академии
руководящих кадров культуры и искусств
imerem@bk.ru

ИСКУССТВО КРЫМСКОГО ХАНСТВА В ЛОГИКЕ ИНТЕРВАЛЬНОГО АНАЛИЗА

Цель статьи. В статье анализируется проблема исследования искусства Крымского ханства XIV–XVI вв. с позиций междисциплинарной **методологии** интервальности. Проводится анализ литературных источников, опубликованных исследователями разных направлений. Целью статьи является также выявление образных и стилистических признаков искусства Крымского ханства с позиций отдельных интервалов или субинтервалов. Используя историко-культурный, философский, искусствоведческий методы анализа, автор статьи отдаёт предпочтение полиметодологической теории интервальности, являющейся продуктом постмодернизма. В соответствии с методологией интервального анализа, культура является многоуровневым феноменом, в котором все интервалы плюралистичны и относительны. Интервальный подход основывается на выявлении и координации интервалов в отдельно взятых контекстах. **Научная новизна** заключается в том, что автор обосновывает необходимость использования в современном культурологическом дискурсе постмодернистской, в частности интервальной методологии, которая способствует более разностороннему и многоаспектному анализу разных видов искусства в художественной культуре Крымского ханства. Сделан **вывод**, что несмотря на значительный интерес исследователей разных направлений к проблеме культуры Крымского ханства, обращение к теории интервального подхода открывает возможности многомерного постижения специфики искусства рассматриваемой эпохи с перспективой его изучения и развития.

Ключевые слова: интервал, субинтервал, суфизм, изобразительное искусство, музыкально-поэтическое искусство.

Ідрісова Мер'єм Абдувеліївна, *здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Мистецтво Кримського ханства в логіці інтервального аналізу

Мета статті. У статті аналізується проблема дослідження мистецтва Кримського ханства XIV-XVI ст. з позицій міждисциплінарної **методології** інтервальності. Проводиться аналіз літературних джерел, опублікованих дослідниками різних напрямів. Метою статті також є виявлення образних і стилістичних ознак мистецтва Кримського ханства з позицій окремих інтервалів або субінтервалів. Використовуючи історико-культурний, філософський, мистецтвознавчий методи аналізу, автор статті віддає перевагу поліметодологічній теорії інтервальності, яка є продуктом постмодернізму. Інтервальний підхід ґрунтується на виявленні та координації інтервалів у окремих контекстах. **Наукова новизна** полягає в тому, що автор обґрунтовує необхідність використання в сучасному культурологічному дискурсі постмодерністської, зокрема інтервальної методології, яка сприяє більш різнобічному і многоаспектному аналізу різних видів мистецтва в художній культурі Кримського ханства. Зроблено **висновок**, що, незважаючи на значний інтерес дослідників різних напрямків до проблеми культури Кримського ханства, звернення до теорії інтервального підходу відкриває можливості багатовимірного осягнення специфіки мистецтва даної епохи з перспективою його вивчення і розвитку.

Ключові слова: інтервал, субінтервал, суфізм, образотворче мистецтво, музично-поетичне мистецтво.

Idrisova Meryem, *PhD-candidate of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Art of the Crimean khanate in logic of the interval analysis

Purpose of Article. The problem of research of art of the Crimean khanate of XIV-XVI centuries is analysed in the article from positions of interdisciplinary methodology of intervality. The analysis of the literary sources, published by the researchers of different directions is conducted. **Methodology.** Using historical, cultural, philosophical methods of study and analysis of art, the author of the article gives preference poli-methodological theory of intervality which is the product of Post-modernism. The interval approach is based on exposure and coordination of intervals in the separately taken contexts. **Scientific novelty.** The author underlines the necessity of the using in modern Cultural discourse the Post-modernism interval methodology, which assists more scalene and multidimensional analysis of different types of art in the arts and culture of the Crimean khanate. **Conclusions.** The culture of the Crimean khanate represents the Eastern Black Sea type of medieval traditional Muslim culture. It has been developing as many others ethnoses of that region. The author highlights the impact of the different ethoses (Armenians, Greeks, Jews, Circassians, the Georgian etc.) on the art culture of the Crimean Tatars. Since the15th century the Crimean khans, understanding advantage of policy of tolerance, gave the chance to numerous ethnoses to keep and create the culture. Today in the Crimea the art monuments, created during the period of the Khanate by Armenians, Greeks, etc. have been remained. Although, it should be noted that the epoch of the Crimean khanate was interval. So it means that in the Crimea the Islamic culture dominated. Analyzing the art culture of the Crimean Khanate, we should note a role of the cross-cultural interference of different ethnoses. The Intervality allows to consider culture as a multilevel phenomenon in which all intervals are democratic and pluralistic. It is expedient to analyse a phenomenon of the art culture of the Crimean Khanate as a system of intervals such as "fine arts", "literature", "music", "folklore". They are divided into types and genres.

Keywords: interval, subinterval, Sufism, fine arts, musical and poetic art..

Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью разных видов искусства в эпоху Крымского ханства. Целесообразность анализа художественной культуры Крымского ханства в контексте интервальной методологии обусловлена необходимостью разностороннего её исследования.

Культура Крымского ханства представляет собой восточно-причерноморский тип средневековой традиционной мусульманской культуры, в котором (при наличии и развитии культур многих этносов) преобладающей была тюркская культура. В то же время нельзя не подчеркнуть влияния, которое оказали на развитие художественной культуры крымских татар, этносов, проживавших на этой территории (армян, греков, евреев, черкесов, грузин и мн. др.), которые зачастую были хорошими ремесленниками, врачевателями, строителями, земледельцами и садоводами.

© Идрисова М. А., 2016

С XV в. крымские ханы, понимая выгодность политики "непретеснения" и терпимости, давали возможность многочисленным этносам сохранять и создавать свою культуру. И до сегодняшнего дня в Крыму сохранились памятники искусства, созданные в период существования ханства армянами, греками и др. Вместе с тем, следует отметить, что эпоха Крымского ханства явилась тем временным интервалом, на промежутке которого в Крыму доминировала исламская культура, и она переживала высокий расцвет. Анализируя художественную культуру Крымского ханства, целесообразно отметить роль межкультурного взаимовлияния разных этносов. С эстетической точки зрения подобное взаимовлияние способствовало формированию стилистической специфики искусства Крымского ханства.

Сопоставление разных взглядов на малоизученный феномен в истории культуры и возможность максимально объективного его восприятия наиболее очевидна с позиций интервального подхода, который представляет собой междисциплинарную теорию. Интервальность позволяет рассматривать культуру как многоуровневый феномен, в котором все интервалы плюралистичны и вместе с тем относительны. Осмысление проблемы интервальности, а также потенциала интервального подхода требовало, прежде всего, изучения работ Ф. Лазарева [5] и М. Новоселова [8], предложивших и обосновавших необходимость использования понятия и метода интервальности, а также их последователей – А. Денисенко [3], Е. Музы [7], М. Трифоновой [5]. Поскольку интервальный подход является по своей сути "продуктом" постмодернизма, то выяснение специфики интервальности предполагало обращения к работам таких теоретиков зарубежных теоретиков как Ж.-Ф. Лиотар [6], Ж. Делез [2], Ф. Гваттари [2].

Онтологический аспект интервального подхода состоит в том, что всякое начало многомерно и включает в себя множество своих измерений-аспектов; у всякого аспекта есть свой интервал – система условий, в которых "текст" выражает себя в тех или иных измерениях-аспектах. Задача интервального подхода состоит в том, чтобы выделить измерения начала/начал "текстов" и их интервалов, и выявить их координацию между собой [5].

Поскольку художественная культура Крымского ханства многонациональна и разнообразна, иными словами – многоинтервальна, она заслуживает отдельного изучения. Мы остановимся на интервале "крымскотатарское искусство". Сразу подчеркнем, что определяющей основой всей художественной культуры Крымского ханства, и искусства, в частности, было религиозное мировоззрение. Существует общеисторическая закономерность в развитии духовной и художественной культуры, которая заключается в столкновении и взаимодействии двух составляющих – народно-мифологической и социальной. Особенно наглядно эта закономерность проявляется в христианской и буддийской культурах. Несколько иначе дело обстоит в мусульманской культуре: ислам с его ригоризмом и жесткостью не смог охватить в полной мере народно-мифологическое художественное сознание, та или иная мусульманская культура имеет свои особенности. В частности, она "держится" на общем стержне – Коране, в котором можно найти массу поэтических образов, достаточно вспомнить, например, описание райского сада. Общими являются и эстетические понятия-символы, которые появились с началом развития архитектуры: 1. "джамал" божественная, совершенная красота, это купол мечети, 2. "джалал" божественное величие (величественное, возвышенное) это минареты, 3. "сифат" божественное имя письмена на внешних стенах мечети. Ислам формировал и эмоциональный мир человека, его настроения и чувства, в которых нет места антропоморфному и наглядно-природному. Мусульманство, как и другая религия, не может обойтись без искусства, не может не обращаться к эстетической потребности человека, к его естественному, органическому стремлению к прекрасному, возвышенному, совершенному.

Еще один аспект, который не мог не повлиять на развитие искусства Крымского ханства – суфизм. Очевидно, что неоднородность отношения к данному феномену имела место как в средневековый период развития исламской культуры, так и в последующие этапы исторического развития. Представляя собой мистико-аскетическое направление в исламской культуре, суфизм имел весьма глубокое влияние на культуру в целом, на природу личности, а также, на все виды искусств. Он может быть рассмотрен как одно из определяющих стилистических особенностей или субинтервал в системе художественной культуры различных государств исламской цивилизации в период их расцвета. Существовали общие тенденции присутствия суфийских мотивов во многих произведениях искусства. Многообразный, многоликий в своих конкретных проявлениях, суфизм вошёл в духовную, социальную и культурную жизнь мусульманских народов, начиная с первых веков возникновения ислама, оказав огромное влияние на все указанные сферы [1, 13-4]. Собственно, крымскому суфизму посвящены работы Т. Усеинова [9], А. Яшлавской [12], Н. Абдульваапова [1].

Среди многих суфийских орденов, имевших распространение в Крыму, начиная с золотоордынского периода, следует отметить такие, как: есеви, вефаи, хайдери, календери, хуреми, месневи [1]. Значительную роль в деятельности суфиев наряду религиозным мистицизмом играло эстетическое начало, сопровождавшее их духовную миссию.

Очень многие представители творческой интеллигенции были приверженцасми суфийских идей. Среди основных стилистических признаков суфизма в искусстве является чрезмерная метафоричность, недосказанность, символичность, обращение к Всевышнему через призму земных образов. Поэзия востока была тесно связана с музыкой. Стихи по традиции исполнялись под аккомпанемент музыкального инструмента – саза или танбура. До настоящего времени сохранилось больше семидесяти произведений для танбура – струнного восточного инструмента, которым превосходно владел Гази Герай II. Но, к сожалению, большую часть музыкальных произведений хана не удалось сохранить, как и значительную часть музыкально – поэтического наследия эпохи в целом. Музыка, как и поэзия в культуре Крымского ханства отличалось большим многообразием жанров и форм, и во мно-

гом была связана с традициями средневековой восточной культуры. Несмотря на жестокость повседневности, главной тематической линией в поэзии XVI-XVII вв. остается лирическая это своего рода гимны любви. Наряду с понятием земного чувства любви поэты разрабатывают тему мистической любви, корни которой уходят в персидскую поэзию и суфийскую мудрость.

Кроме поэтов-ханов, вклад в развитие крымско-татарской литературы внесли и придворные поэты Кефевий Абдулбакы эфенди (1555- ...), Усеин эфенди Кефевий (...–1601), Али (...–1703), Ашык Умер (...-1707), Мустафа Джевхери (...–1720?), Веджихи (...–1660).

Проблема музыкальности как внутреннего качества поэзии во все времена вызывала особый интерес для исследователей. Уже в далеком прошлом выдающиеся мыслители и теоретики Востока аль Фараби, Ибн-Сина, аль-Ширази, Абдурахман Джами и др. – подметив теснейшую связь стихотворной метрики восточной поэзии с музыкальной ритмикой, посвятили этой проблеме значительную часть своих музыкальных трактатов. Одной из излюбленных поэтических форм поэзии дивана была газель, представляющая собой распространенную форму лирики в средневековой тюркской, арабской, персидской классической поэзии, своеобразное монорифмическое произведение, состоящее из 5–7 бейтов-кадансов. В последнем бейте иногда помещается поэтический псевдоним автора.

Кристаллизация музыкальных форм в новый жанр, относимый к искусству макомат, происходила также в результате взаимодействия с суфизмом – философско-мистическим направлением ислама, а также через ее связь с газелью, которая пелась и поется.

В интервале художественной культуры Крымского ханства музыкальное искусство было представлено разнообразными жанрами профессиональной и фольклорной музыки. Среди них в рассматриваемую эпоху достигли своего расцвета жанры светской, религиозной, военной, народной музыки. Особым субинтервалом в контексте музыкальной культуры, своеобразным фундаментом всех направлений оставался фольклор. Очевидно, что музыкальная культура Крыма во все времена отличалась уникальным многообразием или многоинтервальностью с точки зрения культуры разных народов, проживавших здесь. Интонационное взаимообогащение разных этнических культур происходило постоянно в достаточно активной форме, что сформировало условия для развития уникальной музыкальной культуры Крыма. Одновременно фольклор каждого народа отличался своей неповторимостью и оригинальностью. Несмотря на языковые и конфессиональные различия, многие напевы и мелодии зачастую имели много интонационных и ритмических признаков. Наиболее ярким примером подобного родства является музыкальная культура крымских татар, караимов и крымчаков. В данном случае речь идёт так же и совпадении одних и тех же мелодий и их соотнесением к тем или иным музыкальным жанрам. В то же время достаточно много схожих признаков было в армянской, греческой и еврейской мелодике в сравнении с музыкальным фольклором названных народов. Это далеко не полный перечень сравнений подобного рода.

Несмотря на значительную роль суфийских идей в культуре Крыма ханского периода, единственным артефактом суфийской архитектуры XVв. является чудом уцелевшая обитель дервишей в Евпатории, которая находится в настоящее время в плачевном состоянии. Отдельные элементы суфийского миропонимания сохранились на территории ханского дворца в Бахчисарае, например, фонтаны – чешме. На современном этапе возрождается суфийская литература и музыка, проводятся исследования, организовываются выставки.

Таким образом, в средневековой культуре Крыма суфизм является достаточно весомым субинтервалом с позиций интервальной методологии.

Итак, система образов, через которые осуществлялось отображение картины мироздания, являющегося Божественным творением, безусловно, зависела от религиозного мировоззрения. Все виды искусства объединяет наличие характерного образного и символического начала, своего рода идей и сверхидей, средств выразительности, соответствующих форм и жанров.

С точки зрения образной концепции искусства особого внимания заслуживает система символов. Символы, выражая определенное явление, раскрывают идейный смысл произведения искусства, подразумевающее сверхзадачу. Символике в искусстве и традиционной культуре крымских татар посвящены работы Р. Куртиева [4], М. Чурлу [10], С. Эдемовой [11]. Во многих произведениях крымскотатарского искусства ханского периода преобладали такие тюркские элементы, как: древо жизни (символ соотношений разных поколений и пространственно-временных измерений), изображения круга, треугольника, стрелы, лошади, орла, луны, звезды, гребня. Многие из этих фигур были связаны с пантеоном тюркских богов – Тенгри (божество верхней зоны мира), Эрлика (архетип смерти), богини Умай (образ Праматери) [4]. Тюркско- крымская символика трансформировалась постепенно под влиянием ислама и в сочетании с элементами арабской каллиграфии способствовала появлению оригинального орнаментального стиля. Изобразительное искусство Крымского ханства включает в себя архитектуру, эпиграфические памятники (как синтез архитектуры и скульптуры), прикладное искусство, книжную миниатюру и каллиграфию. Все эти виды искусства, как профессионального, так и традиционного, имеют свои жанровые и образно-смысловые градации. Среди архитектурных сооружений, следует выделить следующие разновидности: мечети (джами), мавзолеи-дюрбе, эпиграфические памятники, фонтаны-чешме, караван-сараи, медресе и текие, дворцы, жилые дома. Все эти архитектурные сооружения прошли определенную эволюцию, имели отрезок времени своего расцвета, наибольшей предпочтительности их строения или спад их строительства.

Орнаментальные элементы украшали все виды архитектурных строений рассматриваемой эпохи в той или иной мере.

Среди достаточно малоизученных явлений в контексте интервала культура Крымского ханства представляет собой театральное искусство. В эпоху ханства в Крыму функционировал театр теней – "Къаракозь ве Адживат". На основе таких источников, как ханские письма, "казиаскерские книги" и рукописные "тезкире" можно предположить, что при дворе крымских ханов ставились музыкальные спектакли силами придворних капелл. Очевидно, что значительную роль в развитии театрального искусства играли фрагменты народного сценического искусства.

С точки зрения интервального анализа, очевидно, следует представить некую предполагаемую иерархичность, по которой выстраивалось искусство и культура Крымского ханства, в частности, крымскотатарское искусство. Поскольку основные положения интервальной методологии подразумевают относительность интервалов любого уровня и абсолютность истины внутри каждого интервала в рамках его интервальной абстракции, плюрализм явлений различного уровня, периодическую смену одного интервала другим вполне очевидно, следует, исходя из этих положений, анализировать феномен художественной культуры Крымского ханства, как систему интервалов: "изобразительное искусство", "литература", "музыка", "фольклор", которые, в свою очередь, делятся на виды и жанры, соответственно субинтервалы.

Следует отметить, что каждый новый интервал, приходящий на смену предыдущему, и сам процесс назревания-подготовки этой смены может по длительности быть различным, это будет зависеть от диссипативности структур и возможных полифуркаций.

Таким образом, метод интервального анализа позволяет на любых уровнях выявлять определенную иерархию и вместе с тем любые качественные переходы тех или иных уровней из одной иерархии в другую, что образует уже новые интервалы и субинтервалы.

Литература

1. Абдульваапов Н. Р. Суфизм и крымско-татарская поэзия Дивана / Н. Р. Абдульваапов // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. – Симферополь. – 2013. – [Серия: Филология. Социальные коммуникации]. – Т. 26(65). – № 1, Ч. 1. – С. 231-240.

2. Делез Ж. Что такое философия? / Жиль Делез, Феликс Гваттари // [пер. с франц. С. Н. Зенкина]. – М.– СПб.: Алетейя, 1998. – 286 с.

3. Денисенко А. В. Культура и "гуны" материальной природы / А. В. Денисенко // Академия знаний: научный журнал [под ред. Ф. В. Лазарева]. – Симферополь. – 2010. № 4. С. 88-93.

4. Куртиев Р. И. Тюркские символы в традиционной культуре крымских татар / Р. И. Куртиев [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://tatarkam.livejournal.com/150601.html.

5. Лазарев Ф. В., Трифонова М. К. Философия / Ф. В. Лазарев, М. К. Трифонова // Симферополь: Сонат. – 1999. – 352с.

6. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Жан-Франсуа Лиотар // [пер. с фр. Н. А. Шматко]. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя. – 1998. – 160 с.

7. Муза Д. Е. Восточнохристианская цивилизация: социокультурное устроение и идентичность: Монография / Д. Е. Муза // ДонНТУ – Донецк: Вебер, 2009. – 476 с.

8. Новосёлов М. М. Интервал абстракции как проблема методологии / М. М. Новосёлов // Учёные записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. – 2002. – Т.15. – №1. – С.17-30.

9. Усеинов Т. Б. Крымско-татарская литература XV-XVII веков / Тимур Бекирович Усеинов // Крымскотатарская дворцовая литература XV-XVII веков. – Культура народов Причерноморья. – 2001. – №25. – С. 102-105.

10. Чурлу М. Язык крымскотатарского декоративного искусства / М Чурлу // Qasevet. – 2008. – № 33. – С. 56-61.

11. Эдемова С. Символы в вышивках и орнаменте крымских татар / С. Эдемова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.el-cheber.com/2011/01/16/simvoly-v-vyshivkax-i-ornamente-krymskix-tatar.

12. Яшлавская А. Гезлевские "Текие -дервиш" /А. Яшлавская // Евпатория: Благодійний фонд ТЕКІЄ – ДЕРВІШ, 2002. – 76 с.

References

1. Abdulvaapov, N. R. (2013). Sufism and Crimean Tatar poetry of the Sofa. Scientific notes of Taurian national university of V. I. Vernadsky. Series: Philology. Social communications, 26(65), 1, 231-240 [in Ukranian].

2. Delez, G. & Gvattari, F. (1998). What is philosophy? [S. N. Zenkina, Trans.]. M. – SPb.: Alteya [in Russian].

3. Denisenko, A. V. (2010). Culture and "Huns" of the material nature. Academy of knowledge: the scientific magazine, 4, 88-93 [in Ukranian].

4. Kurtiyev, R. I. Turkic symbols in traditional culture of the Crimean Tatars. Retrieved from http://tatarkam.livejournal.com/150601.html.

5. Lazarev, F. V. & Trifonova, M. K. (1999). Philosophy. Simferopol: Sonatas [in Ukranian].

6. Liotar, Zh.-F. (1998). A state of Postmodern. [N. A. Shmatko, Trans.]. Moscow: Institute of experimental sociology [in Russian].

7. Musa, D. E. (2009). The Eastern Christian civilization: sociocultural organization and identity. DONNTU – Donetsk: "Weber" [in Ukranian].

8. Novosyolov, M. M. (2002). Interval of abstraction as methodology problem. Scientific notes of Taurian national university of V. I. Vernadsky, 15, 1, 17-30 [in Ukranian].

9. Useinov, T. B. (2001). Crimean Tatar literature of the 15-17th centuries. Crimean Tatar palace literature of the 15-17th centuries. Culture of the people of Black Sea Coast, 25, 102-105 [in Ukrainian].

10. Churlu, M. (2008). Language of Crimean Tatar's decorative art. Qasevet, 33, 56-61[in Ukranian].

11. Edemova, S. (2011). Symbols in embroideries and an ornament of the Crimean Tatars. Retrieved from http://www.el-cheber.com/2011/01/16/simvoly-v-vyshivkax-i-ornamente-krymskix-tatar [in Ukrainian].

12. Yashlavskaya, A. (2002). Gezlevskiye "Tekiye is the dervish". Yevpatoria: The FLOWED Blagod_yny fund I Є – DERVISH [in Ukranian].

Стаття надійшла до редакції 12.07.2016 р.

Мистецтвознавство

UDC 78.071.2

Karas Hanna
D.Sc. in Arts, professor,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
karasg@uikr.net

OLEKSANDR KOSHYTSYA CHORAL CONDUCTING SCHOOL AS A SOCIOCULTURAL PHENOMENON

Purpose of Article. The purpose of the article is the designation of the sociocultural phenomenon of Choral Conducting School of an outstanding Ukrainian artist Oleksandr Koshyts. **Methodology.** The author uses biographical and art analysis methods on the principles of comprehensiveness and consistency. This approach allows to cover objectively creative career and peculiarities performing activity of the O. Koshytsya. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the article is the author's comprehensive review of the concept of Oleksandr Koshyts choral conducting school as a sociocultural phenomenon. **Conclusions.** The following aspects are pointed out: 1) external and internal background of foundation of Koshyts School, which has become one of the leading in the Ukrainian choral culture of the Ukrainian diaspora, 2) Koshyts's methodological approaches, 3) Oleksandr Koshyts as a theorist-innovator of choral art.

Keywords: Choral Conducting School, choral art, Ukrainian diaspora, a social phenomenon, Oleksandr Koshits.

Карась Ганна Василівна, *доктор мистецтвознавства, професор Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника*

Диригентсько-хорова школа Олександра Кошиця як соціокультурний феномен

Мета роботи – визначити соціокультурний феномен диригентсько-хорової школи видатного українського митця Олександра Кошиця. **Методологія.** З урахуванням принципів комплексності та послідовності у статті використовуються біографічний і мистецтвознавчий методи аналізу. Такий підхід дає змогу об'єктивно висвітлювати творчий шлях та особливості виконавської діяльності О. Кошиця. **Наукова новизна** полягає у комплексному розгляді поняття "диригентсько-хорова школа Олександра Кошиця як соціокультурний феномен". **Висновки.** Виокремлено такі аспекти: 1) зовнішні і внутрішні передумови організації О. Кошицем ШКОЛИ, яка стала однією з провідних в українській хоровій культурі діаспори; 2) методичні принципи О. Кошиця; 3) О. Кошиць – теоретик-новатор хорового мистецтва.

Ключові слова: диригентсько-хорова школа, хорова культура, діаспора, соціокультурний феномен, О. Кошиць.

Карась Анна Васильевна, *доктор искусствоведения, профессор Прикарпатского национального университета им. Василия Стефаника*

Дирижерско-хоровая школа Александра Кошица как социокультурный феномен.

Цель работы – определить социокультурный феномен дирижерско-хоровой школы выдающегося украинского мастера Александра Кошица. **Методология.** В статье использованы биографический метод и метод искусствоведческого анализа на принципах комплексности и последовательности. Такой подход позволяет объективно освещать творческий путь и особенности исполнительской деятельности А. Кошица. **Научная новизна** заключается в комплексном рассмотрении понятия "дирижерско-хоровая школа Александра Кошица как социокультурный феномен". **Выводы.** Выделены такие аспекты: 1) внешние и внутренние условия организации А. Кошицем ШКОЛЫ, ставшей одной из ведущих в украинской хоровой культуре диаспоры; 2) методические принципы А. Кошица; 3) А. Кошиць – теоретик-новатор хорового искусства.

Ключевые слова: дирижерско-хоровая школа, хоровая культура, диаспора, социокультурный феномен, А. Кошиць.

The scientific definition of school has several meanings. In particular, the school is interpreted as: a special direction in science, which has its own original concepts and methods of learning; a group of scientists that deals with the evolution of a certain issue under the same angle; education and training of young followers by certain rules and methods [5]. In general, the term "school" is particularly associated with educational establishments. However, this concept has a universal meaning, due to the unity of culture. Based on the etymology of the word "culture" – education, development, respect, J. Dedusenko states that "school", as a universal category, provides the effect of three major purposes of culture disposing three functions: cognitive, communicative, and didactic [3, 81].

© Karas H., 2016

Based on the B. Yavorsky's teachings, who interpreted the art school as the main constant of musical life, A. Laschenko considers choral school as "the level of mastery of choral activities that provides professional embodied continuity and succession of ideological, musical aesthetic and technological characteristics of certain persons in choral art". As a result, the scientist considers the Kyiv Choral Scool "as the unity of the historical experience of composing, performing, and listening practice in the music world" [9, 3]. As I. Shatova says, "on the one hand school is a part of tradition, a kind of mechanism of traditions formation. On the other hand, tradition can be expressed only by means of school, as it is becoming a "transmission line" in the evolution and preservation of traditions. The development of Choral Conducting art is based on a succession, which is the main goal of a Choral Conducting School" [19, 128]. Thus, the life of a tradition is in school, in the living tradition bearers, and performing traditions act as one of the components of performing style. In the tradition of "made art memory culture". Determining the understanding of tradition, M. Druskin emphasizes the inseparability of these two theses: "… 1. It is historical (italics are author's – M. D.) memory of culture, 2) artistic memory, where the past is refracted through the prism of aesthetic perception" [4, 203]. The tradition in the historical evolution is changing, but it retains certain constant features by virtue of school, which is the form of its existence, preservation and renovation.

Ukrainian conductor-choral school has a long history. It was largely influenced by Italian, German, Austrian, Czech, Polish and Russian schools. It eventually crystallized into subtypes: Kyiv, Odesa, Lviv, and Harkiv choir schools. A. Laschenko makes an important conclusion that "in all periods of history choral culture always gravitated to internal self-regulation and adaptation to the external terms (adoption and accumulation of values and feeding from accumulative ethnogenetic energy" (italics are ours – A. L.) [9, 9].

In the middle of the XIX of century a Choral Art in Kyiv becomes part of social life. Mykola Lysenko whose comprehensive activity had an extraordinarily important value for further development of the Ukrainian Choral Art, appears in the centre of the processes of democratization of choral culture. The Lysenko conductor's activity formed the main features of Kyiv Coral Conducting School: discipline and high effectiveness of methodology, influence on professional composer's thinking, the presence of followers. Oleksandr Koshits (1875-1944) was one of them. He was the one to open Music and Drama School (1904) and thus for the first time (compared to Russian and Western European organization of special musical education at that time) he embarked on the path of academic and vocational training of a choral conductor. One of the main and most prestigious in the late nineteenth century was Kiev Theological Academy Choir, directed by O. Koshitsya, a student of this establishment at that time. This team was "a model of stylistic, repertoire and performing respects" [9, 21]. In his book "The Memories" O. Koshits wrote about the repertoire of the Choir (works by A. Vedel, D. Bortniansky, P. Turchaninova, etc.), that was enthusiastically perceived byaudience [8, 210-211]. At that time, the highly appraised Kiev St. Vladimir University Choir directed by M. Lysenko approved the tradition of choral singing. At he beginning of XX of century O. Koshits successfully worked with it. He also initiated the choral classes in newly created Kiev Conservatory (1913).

At the beginning XX of century Kyiv choral school, being formed into the integral artistic phenomenon, having absorbed the national and spiritual traditions of Lysenko's perception of the world, began to turn to the international experience of the choral singing on equal terms. Due to it a rather, venturous idea to make some elements of folk song academical was born among conductors. The adaptation of folk song as the genre phenomenon in Lysenko's works aimed towards not only social, ethnographic works, but also towards wide popularization of it among people, and it was the sign of educational aspiration. O. Koshits kept his mind on bringing academicism to the genre [8, 361]. As in the future almost all Ukrainian composers gave special attention to this genre, and its evolution during XX of century demonstrated exceptional potential, then it is difficult to overemphasized O. Koshits's idea.

The activity of a prominent conductor O. Koshitsya as an innovator who declared fundamentally new rules in the choral performance is central in the Choral Art of the Ukrainian Diaspora of the twentieth century. Creative individuality of the artist was being formed in the difficult conditions of the Ukrainian choral culture of the late XIX – early XX centuries. Ukrainian song tradition, O. Koshits embodied in the performance of works by M Lysenko, K. Stetsenko, M. Leontovich, has become close and organic for him, as he was a follower of the founder of Ukrainian classical music M. Lysenko. O. Koshitsya's professional formation took place in the period of considerable rise of the Choral Art. Romantic style interpretation is clearly showing up in the performing activity of the conductor. R. Pridatkevich noted such performance features in his style as nobility, elegance of rendering, spontaneous sincerity, sophisticated style of the program [14, 187]. V. Shcherbakivskyi wrote: "His conducting combined deep psychological understanding of the text of a song and extraordinary ability to hold a choir as the best instrument for expression of desirable effects. He not only considered the choir the best instrument, but also hold it in masterly fashion" [20, 21]. Considering the source of the style of the artist, the author regards him the successor of Ukrainian Baroque style, as "nobody understood Vedel better than Koshits" [20, 21]. At the same time he was "unusual progressist in his compositions and conducting. He was a modernizer, an inventor of new ways, new effects and methods, as it was underlined by all European reviewers" [20, 22]. P. Matsenko considered the O. Koshitsya's phenomenon as a precious gift from God created thanks to great work, practice, the knowledge of the people of his country, the way of expression, and "magnetic personality" [12, 13].

Thus, O. Koshitsya's aesthetics are built on the principles of the Ukrainian Baroque and the latest modern tendencies in the beginning of the XX of century. Reviewers noted the ideal line-up of the choir under his guidance, the orchestral flow of sound, rich palette, force and beauty of singing voices, the fantastic bass singers, unsurpassed sincerity, emotional performance. According to O. Martynenko, "Czech

choral conductors tried to imitate the O. Koshitsya's manner of performing. They used some of his techniques: the performance of works by heart, without choral scores; conducting without a conductor's baton that strengthened the emotional impact of a conductor on his chorists"[11, 34].

Ukrainian Republican Choir (URC), established as an autonomous art organization under the Ministry of Education in 1919, was a professional unit that has written a golden page to the national artistic achievements of the Ukrainian people. O. Koshits headed the Choir; he was also the chairman of its Arts Council. P. Shchurovska became his assistant. After the successful beginning of the first three months performances in Prague – one of the musical centers of Europe in May in 1919, the choir presented the Ukrainian Choral Art with triumph in other countries of Europe during the first three years.

The publication printed by O. Koshitsya Ukrainian Music Society in Paris [18], is a historic document, that contains thousands of reviews of the leading music and professional critics in Europe and America. The archival materials, memoirs of archivist Lion Bezruchka [1] are a valuable source for undergoing of formation of the concert activity of the choir and its internal problems.

There were over 120 compositions in the repertoire of the URC. The bulk of them consisted of Ukrainian folk songs by triumphal M. Lysenko, K. Stetsenko, M. Leontovich, O. Koshits, P. Demutsky, V. Stupnytskyi, J. Yatsynevych. They ususally were on the same theme (carols, chants, spring songs). The program of the performances was also built thematically. According to programs, reviews, and public reaction, the repertoire of the Choir was later frequently performed by choral groups in emigration. They were often managed by former members of the Choir.

Though the repertoire of the Choir was approved in Kyiv, it was corrected in the process of performances taking into account the public preferences. At the same time, the Choir was not limited to only this repertoire, it also Performed original works of the Ukrainian composers of M. Lysenko, K. Stetsenko, sacred music, Folk Songs of Many Nations, National anthems of different countries. Folk songs were usually adopted by O. Koshits. Concerts lasted 2 hours; the audience was usually given out the libretto in Ukrainian and foreign languages. Such programs of performances had national propaganda value, as they gave not only texts of works, but also information about the choir, Ukraine and its history. The choir also distributed information about its activities in the media space.

The Choir concert activity impelled the professor of Charles University Zdenko Neyedly to make scientific research on the Ukrainian song. It also excited general admiration among the Czechs, who had recently gained freedom and welcomed the Ukrainians temptation to build an independent state. Z. Neyedly printed an article about the Choir in Prague magazine "Smetana" [17]. He also published a little book, where he for the first time made a professional evaluation of the Ukrainian choir and its conductor [21]. The successful performances led to the revival of interest of the Czechs to a folk song, the embodiment of the soul of the nation. The frequent charity performances for workers, students even at the time of financial difficulties testify the Choir's democratic policy. Different Ukrainian state, political, and cultural personalities, public officials and members of the royal families from different countries, and prominent musicians (German conductor A. Nikisch) turned out to listen to the choir. The choir performances in some way influenced the changing in the valuation of Ukraine by official circles in many countries. After successful concerts not only reviews but also political articles about Ukraine and its struggle for independence were published in the foreign press. Thus, "without politics and diplomacy" the charm of our folk songs at least grasped the national recognition of Ukraine" [1, 49]. Ukrainian prisoners wrote in their letters to O. Koshitsya that the Ukrainian song "reminded them native Ukraine, awakened the faith in the victory of the national idea, encouraged them to labour. They believed that Ukraine will rise up and stretch from San to Kuban" [1, 52]. Consequently, the impact of the choir performances on the self-appraisal of Ukrainians is another vector of resonance of this outstanding collective.

In July 1920 the Choir split. Its main part was renamed into Ukrainian National Choir held on performing in Europe under O. Koshitsya's guidance during next two years. In 1922 the choir emigrated to the United States and was successfully giving concerts in South and North America until 1927. During that time, it performed about 900 concerts [13, 29-30]. The former participant of choir L. Bezruchko wrote later, "O. Koshits with his team gave the best pattern of artistic performance, talented conducting, a perfect understanding of the national spirit and colour of Ukrainian songs and its adaptation" [1, 91].

There were found some unknown letters in the archives, which are evidence of O. Koshitsya's permanent contact with S. Petliura [10]. S. Petliura followed the activities of the choir and its conductor. In a letter from March, 21,1922 he marked: "Do not forget, Maestro, during your concerts about Ukraine about our national honour and responsibilities. When you will be interviewed say discreetly "Ukrainian music – "independent song" – "own" – "different" – "original" – is part of independent Ukraine" (underlined by the author – S. P.) [10, 122]. In a letter dated February 5, 1923, he wrote: "The performance activity of the Choir is, to my mind, historic – let the awareness of the importance of your work give you and all members of your choir moral satisfaction and strength for future work [10, 118-121].

In 1930-1940 O. Koshits aimed to retain prestige of the Ukrainian Choral Art by large scales promotions in the USA and Canada: concert tour around America together with the V. Avramenko's dancers of dedicated to 200th anniversary of the birth of D. Washington (1932), conducting "Eight Joint Choir" of New York Greco-catholic churches on the day of Ukraine at a festival in New York (1934), the concert in honour of Shevchenko in "Town Hall" (New York, 1935), concerts in honour of Metropolitan A. Sheptytsky (1936, 1940, New York, "Town Hall"), concert on the World Exibition with a choir of 500 singers, at the first Ukrainian Congress in Washington (1940). At this time, in addition to his usual repertoire, the choir performs spiritual

works by D. Bortniansky, A. Vedel, A. Stetsenko and O. Koshitsya. In 1937, the 40th anniversary of O. Koshitsya's creative activity was celebrated in New York.

Comprehending the phenomenon of O. Koshitsya as historical and cultural phenomenon and evaluating his creative activity, we can lay emphasis on such aspects: 1) external and internal ground for organization of the SCHOOL by O. Koshitsya that later became one of the leading in the Ukrainian choral culture of the Diaspore; the main aspects of O. Koshitsya's activity 2) methodological and pedagogical principles of O. Koshitsya 3) O. Koshits – theorist and innovator of choral art, his scientific heritage.

O. Koshits as a bright representative of Kyiv Choral School created his own Choral School based on two traditions: church and society. The members of URC after the split have become leaders of many choirs in the inter-war period Czechoslovakia, including Subcarpathian Rus. The Russian national choir was founded in Uzgorod (in 1921, choregus O. Kizima, O. Prikhodko), Regional teachers choir (1928-1939, choregus O. Prikhodko), choir "Bandura-player" (1935-1938, choregus P. Schurovska-Rossinevich, D. Petrovsky), in Prague the choir "Trembita" (1921, choregus O. Kuhtin), Ukrainian singing studio (1923, choregus Z. Serdyuk), the Student Choir of the National Pedagogical University named after M. Drahomanov (1923-1933, choregus F. Yakimenko, P. Shchurovska-Rossinevych), Ukrainian mixed choir (1942, choregus O. Prikhodko), the Choir of Ukrainian Economic Academy in Podiebrad (1923-1932, choregus P. Shchurovska-Rossinevych, Z. Serdyuk).

The work with students and teachers in conducting training courses in Toronto and Winnipeg, where he gave lectures was of great importance for him. The organizing annual concerts maestro considered the way share his artistic experience. O. Koshitsya's brave idea of the stylish concerts built (contrary to established traditions) on monogenre principle (Christmas carols, spring songs) first approved in Kyiv in 1913 found its continuation in concert practice of his followers.

O. Koshitsya's methodical principles are reflected in his memoir literature, and in the works of his followers or witnesses of the Choral formation. The choirmaster drew attention to the pronunciation of choral singing and its own method was described in one of his letters to P. Matsenko [2, 79]. The phenomenon of a choral orchestra with its complex form of organization of the register-timbre system belongs to O. Koshitsya. According to P. Shchurovska-Rossinevych's archived data this idea was practiced by the conductor in the process of choir formation.

That what the conductor wrote later in emigration: "my idea of symphonization of the Choir is spoiled <…> I meant that having a large choir with appropriated singers, beginning from coloratura soprano and ending with basso profondo, it is possible to give orchestral sonority to choir" [7, 47]. It was this timbre colouring of groups of voices of the choir that musical critics gave a high estimation to. Conducting of maestro by heart and without a conductor's baton, as well as singing without music sheets, not only promoted good contact between him and chorists but were imitated by other conductors abroad. A. Rudnytsky believed that "as a choral conductor", O. Kosits was incomparable, especially in the repertoire of Ukrainian folk songs <...>. Full of dynamic, passionate temperament and forever young enthusiasm, conscious of the finest performing peculiarities and possibilities of a choir, O. Koshits was able to grasp his choir, keep it in a state of a high tension and obtain from it everything, that was possible and what he wanted" [15, 131].

Kositsya Choir School. Among the pupils of the great conductor or those who were influenced by his work are: in Czeck and Slovakia – P. Schurovska-Rossinevich, M. Roschahivskiy (conductor of Ukrainian Academic Choir in Prague, 1923-1929), composer O. Kizyma; in Canada – P. Matsenko (organizer of choral movement, musicologist), V. Klymkiy (Conductor of the Choir named after O. Kositsya), G. Ham-Doskoch (first conductor of on that time MYN, that took the name of O. Koshitsya in 1951); M. Hoviyka-Pidkovych, J. Schepanska-Romaniy; M. Kuts, A. Mysyk Vah (editor of "Women's World"), bishop R. Danylyak, padre J. Krystalovych, padre B. Sloboda, deacon M. Vorobiy; in the USA: padre P. Korsunivskiy (conductor of Ukrainian Church Choirs in America), L. Sorochinskiy; I. Truhliy (Ukrainian conductor of student's, secular and church choirs in Slovakia (1939-1945), Germany (1945-1950), the USA (from 1950).

P. Schurovska-Rossinevich (1893–1973), who worked under the leadership of O. Kosits, was a key figure in the work of the choir in Czechoslovakia in the interwar period. She ruled many choirs, worked as prodecanus, associate professor of a newly created faculty of Music Education at Ukrainian High Pedagogical Institute Drahomanov in Prague. It was at this time when Nicholas Kolessa – creator of the LvivSchool choral conductor studied there. The great conductor emphasizes the role of P. Schurovska-Rossinevich in shaping of his creative personality: "When they talk about Choral School – it is she (P. Schurovska-Rossinevich) who I transformed it from [16, 133]. Thus we can trace so called undeniable influence of Kiev Choral School and O. Kositsya Choral School on forming of Lviv Conductor School.

Thus, thanks to O. Kosits's creativity the Ukrainian Choral Art became the global context. It is hard not to agree with N. Kalutska who considers that "O. Kositsya's artistic activity played the role of powerful impulse not only in Ukrainian but also in the international choral performance, enriching its techniques, and palette of means of artistic expressiveness, drawing the prospects of understanding of national authentic performance" [6, 7].

Література

1. Безручко Л. З піснею по світах і рідних закутках : замітки й спомини учасника концертової подорожі У. Р. Капелі по Європі та члена б. т-ва "Кобзар" на Закарпатті : соціоґрафічний нарис про Карпатську Україну / Лев Безручко. – Ню-Йорк : Накладом автора, 1951. – 128 с.

2. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка / передмова П. Маценка. – Вінніпег : Культура й Освіта, 1954. – 80 с.

3. Дедусенко Ж. "Школа" в системі гуманітарних наук / Ж. Дедусенко // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. статей. – Запоріжжя : [б. в.], 2000. – Вип. 3. – С. 79–87.

4. Друскин М. Традиция и традиции / Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки // М. Друскин. – Л. : Советский композитор, 1987. – С. 198–210.

5. Зербино Д. Научна школа как феномен / Д. Зербино. – К.: Наукова думка, 1994. – 135 с.

6. Калуцка Н. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики XX сторіччя : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Н. Б. Калуцка. – К., 2001. – 21 с.

7. Кошиць О. Листи до друга (1904–1931) / упоряд., коментарі, вст. стаття і покажчик імен Л. О. Пархоменко / Олександр Кошиць. – К.: Рада, 1998. – 190 с.

8. Кошиць О. Спогади / упоряд. та передмова М. Головащенка / Олександр Кошиць. – К.: Рада, 1995. – 387 с.

9. Лащенко А. З історії київської хорової школи / Анатолій Лащенко. – К.: Музична Україна, 2007. – 198 с.

10. Листи Василька, Петлюри та інших осіб до О. Кошиця про концерти капели, переїзд її до Америки та з інших питань (1919–1923 р.) // ЦДАВО України. Ф. 3965, оп.2, спр. 94.

11. Мартиненко О. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження): дис… канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Мартиненко Оксана Василівна. – К., 2001. – 310 с.

12. Маценко П. Засади творчости О. Кошиця / Павло Маценко. – Winnipeg, Manitoba : Культура й освіта,1950. – 14 с.

13. Наріжний С. Українська еміграція : культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Ч.1. Вид. 2-ге, репринтне / відп. ред. О. Купчинський / Симон Наріжний. – Львів–Кент– Острог, 2008. – 372 с.

14. Придаткевич Р. Д-р Лука Мишуга і українська музика в Америці / Роман Придаткевич // Лука Мишуга : зб. / ред. Антін Драган. – Джерзі Сіті-Ню Йорк : Вид-во "Свобода", 1973. – С. 173–193.

15. Рудницький А. Українська музика : історико-критичний огляд / Антін Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.

16. Самотос-Баєрлє Н. І. Микола Колесса. Сто років молодості / Н. І. Самотос-Баєрлє. – Львів : Аверс, 2014. – 288 с.

17. Статті проф. Зденека Неєдли про капелу та її концерти в Чехословаччині (1919 р.) – 79 арк. // ЦДАВО України. Ф. 3965 оп.2 Спр. 52.

18. Українська пісня за кордоном : світова концертна подорож Українського Національного хору під проводом Олександра А. Кошиця : голос закордонної музичної критики. – Париж : Укр. Музичне Т-во ім. О. Кошиця в Парижі, 1929. – 287 с.

19. Шатова И. Стилевые основы Одесской хоровой школы: дис… канд. искусствоведения : спец. 17.00.03. – музичне мистецтво / Шатова Ирина Александровна. – Одесса, 2005. – 219 с.

20. Щербаківський В. Олександер Антонович Кошиць / Вадим Щербаківський. – Лондон : Накладом Укр.видав. спілки, 1955. – 53 с.

21. Nejedlý Z. Ukrajinská republikánská kapela / Zdeněk Nejedlý. – Nákladem Ukrajinského vydavatelského družstva "Čas" Kyjev – Praha; Knihtiskárna "Politiky" v Praze, [1920]. – 67 s.

References

1. Bezruchko, L.(1951). With a song on worlds and family secrets. New York: N.p. [in Ukrainian].

2. Reviews of the past. O. Koshyts in letters to P. Macenka (1950). Vinnipeh : Kultura i Osvita [in Ukrainian].

3. Dedusenko, Zh. (2000). "School" in the system of humanitarian Sciences. Theoretical and practical issues of cultural studies, 3 (pp.79-87). Zaporizhzhia [in Ukrainian].

4. Druskyn, M. (1987). Tradition and traditions. Essays. Article. Notes. Lenynhrad : "Sovetskyi kompozytor", (pp.198-210) [in Russian].

5. Zerbyno, D. (1994). The scientific school as phenomenon. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

6. Kalutska, N. (2001). Artistic activities of Alexander Koshitsa in the context of the music of the 20th century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

7. Koshyts, O.(1998). Letters to a friend (1904–1931). L. Parkhomenko (Ed). Kyiv: Rada [in Ukrainian].

8. Koshyts, O. (1995). Memories. M. Holovashchenko (Ed.) Kyiv: Rada [in Ukrainian].

9. Lashchenko, A. (2007). The history of Kiev choral school. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

10. Leaves of Vasylka, Petlyura and others to O. Koshitsa on concerts choir, moving her to America and other matters (1919–1923). TsDAVO Ukrainy. F. 3965, op. 2, spr. 94 [in Ukrainian].

11. Martynenko, O. (2001) Musical activity of the Ukrainian emigration located in Czechoslovakia. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

12. Matsenko, P. (1950). Principles of creation of O. Koshytsia. Winnipeg, Manitoba : Kultura i osvita [in Ukrainian].

13. Narizhnyi, S. (2008). Ukrainian emigration : the cultural work of the Ukrainian emigration between the two world wars. Part 1. O. Kupchynskyi (Ed.). Lviv–Kent– Ostroh [in Ukrainian].

14. Prydatkevych, R. (1973) Doctor of Myshuha Luca and Ukrainian music in America in: Luka Myshuha. Antin Drahan (Ed.). – Dzherzi Syti – New York : "Svoboda", (pp.173-193) [in Ukrainian].

15. Rudnytskyi, A. (1963) Ukrainian music: a historical-critical review. Munich : Dniprova khvylia [in Ukrainian].

16. Samotos-Baierlie, N. (2014). Mykola Kolessa. One hundred years of youth. Lviv : Avers [in Ukrainian].

17. Article Prof. Zdenek Neêdli of the choir and its concerts in Czechoslovakia (1919). TsDAVO Ukrainy. F. 3965 op.2 Spr. 52 [in Czech].

18. Ukrainian song: world concert trip of Ukrainian National choir under the leadership of Alexander Koshyts: the voice of foreign music critics (1929). Paris : Ukr. Muzychne T-vo im. O. Koshytsia v Paryzhi [in Ukrainian].

19. Shatova, Y. (2005) Style basics Odessa choral school. Candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].

20. Shcherbakivskyi, V. (1955). Oleksander Antonovych Koshyts. London: Ukr. vydav. spilka [in Ukrainian].

21. Nejedlý, Z. (1920). Ukrajinská republikánská kapela. Praha: Knihtiskárna "Politiky" v Praze [in Czech].

Стаття надійшла до редакції 06.07.2016 р.

UDC 78.071.1

Krul Petro
Doctor of Art History, professor Vasyl Stefanyk
Precarpathian National University
zam_art@ukr.net

INNOVATION MODEL OF MODERN VOCATIONAL MUSIC EDUCATION

The purpose of this scientific exploration is to implement innovative projects of art schools that necessarily provide highly trained professionals who in the future will increase the intellectual potential of the state. **Scientific novelty** of the article is to design a new model of Ukrainian professional musical education. The author builds it on the example of the educational process and music-concert activities in a classical university, in this case – Carpathian National University named after V. Stefanik. **Conclusions.** Today's higher music education is the baggage acquired on the basis of humanization, which involves the transfer of professional skills, development of ideals, a sense of creative imagination, mastery of knowledge and moral meaning and value of knowledge. In our view, an educational system that would synthesize the national idea, its own traditions and the highest spiritual achievements of humanity should be the most effective and principled. This should facilitate the integration of achievements of national and global education process, but must take into account social conditions and the development of talent, including such components as highly professional education and future public involvement of a specialist. Therefore, based on fundamental academic professional education, high school musical projects present a potential for future education of the individual artists, the development of their world perception and life philosophy.

Keywords: professional education, music education, innovative model school.

Круль Петро Франкович, *доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри виконавського мистецтва Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника*

Інноваційна модель сучасної професійної музичної освіти

Мета даної наукової розвідки полягає у реалізації інноваційних проектів мистецьких навчальних закладів, що обов'язково забезпечить підготовку високопрофесійних фахівців, які в майбутньому зможуть примножити інтелектуальний потенціал держави. **Наукова новизна** статті полягає у проектуванні нової моделі української професійної музичної освіти, яку автор вибудовує на прикладі організації навчального процесу та музично-концертної діяльності в умовах класичного університету, в даному випадку – Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. **Висновки.** Сьогоднішня вища музична освіта – це багаж, здобутий на засадах гуманізації, яка передбачає передачу фахової майстерності, розвиток ідеалів, відчуття творчої фантазії, оволодіння знаннями і морально-ціннісним змістом цих знань. Нині найбільш ефективною і принциповою повинна бути виховна система, яка синтезувала б національну ідею, власні традиції та найвищі духовні досягнення людства. А цьому повинна сприяти інтеграція здобутків національної освіти та загальносвітового процесу, але з обов'язковим урахуванням фактору соціальних умов розвитку таланту, зокрема, таких складових, як: високопрофесійна освіта та майбутня суспільна заангажованість фахівця. А тому, ґрунтуючись на фундаментальній академічній професійній освіті, музична вища школа сьогодення проектує свій потенціал на виховання особистості майбутнього діяча культури, розвиток його світовідчуття, на утвердження життєвої позиції.

Ключові слова: професійна освіта, музична освіта, інноваційна модель, навчальний заклад.

Круль Петр Франкович, *доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедры исполнительского искусства Прикарпатского национального университета им. Василия Стефаника*

Инновационная модель современного профессионального музыкального образования

Цель данной научной разведки заключается в реализации инновационных проектов художественных учебных заведений, что обязательно обеспечит подготовку высокопрофессиональных специалистов, которые в будущем смогут приумножить интеллектуальный потенциал государства. **Научная новизна** статьи заключается в проектировании новой модели украинского профессионального музыкального образования, которую автор выстраивает на примере организации учебного процесса и музыкально-концертной деятельности в условиях классического университета, в данном случае – Прикарпатского национального университета имени Василия Стефаника. **Выводы.** Сегодняшнее высшее музыкальное образование – это багаж, полученный на основе гуманизации, которая предусматривает передачу профессионального мастерства, развитие идеалов, ощущение творческой фантазии, овладение знаниями и морально-ценностным содержанием этих знаний. Сегодня наиболее эффективной и принципиальной должна быть воспитательная система, которая синтезировала бы национальную идею, собственные традиции и высокие духовные достижения человечества. А этому должна способствовать интеграция достижений национального образования и общемирового процесса, но с обязательным учетом фактора социальных условий развития таланта, в частности таких составляющих, как: высокопрофессиональное образование и будущая общественная ангажированность специалиста. И поэтому, основываясь на фундаментальном академическом профессиональном образовании, музыкальная высшая школа проектирует свой потенциал на воспитание личности будущего деятеля культуры, развитие его мироощущения, на подтверждение жизненной позиции.

Ключевые слова: профессиональное образование, музыкальное образование, инновационная модель, учебное заведение.

In modern pedagogy of Ukraine, professional music education represents quite clearly defined independent model, the range of which covers a broad spectrum of tasks: from spiritual development of an individual to provision of proper cultural and aesthetic climate of a civilized state.

Scientists and practitioners of a numerical network of different by their direction and orientation educational art establishments are now engaged in the search for ways of the most optimal settlement of these tasks. As these searches are carried out in severe conditions of market economy, which today is not very favourable for positive solution of the problem of educational activity, one should primarily seek for new contemporary forms of organization of an effective educational process that we believe is the relevance of the day.

© Krul P., 2016

The purpose of this scientific study consists in implementation of innovation projects of art educational institutions that necessarily will provide the training of highly skilled professionals who in future will be able to increase the intellectual potential of the state. At the same time – their primary task is to share views as to the preparation of specialists for liberal institutions of different levels of accreditation that will promote the overall development of the national culture. And all this must be done in one self-contained, materially and intellectually equipped education system, where its components would be harmonically combined and the opportunity to observe (constantly adjusting) the development of a gifted individual during the period of his/her professional development would be represented.

Thus:

- first, each music higher educational institution of a state successfully represents its achievements in modern European and world art, sets tasks that would reach the highest scientific and educational indicators in the sphere of training of music culture workers in accordance with the requirements to national spiritual development. Creative elite of the Ukrainian society should be formed here.

- second, to direct efforts towards humanization of mass music education, to focus on the rise of aesthetic culture of pupils and students and to protect it from the commercialized ersatz of mass culture. A music educational institution should strive for application of an individualized method, education of high culture, innovative thinking, artistic professionalism, national identity and respect for national and world heritage.

- third, one of the main principles of a music higher educational institution should be protection of an artist's artistic freedom in the field of his/her artistic self-realization in the current market conditions.

The given aim will be non-fulfilled without solving the following tasks:

- cooperation with foreign scientific institutions (symposiums, scientific conferences on topical issues of music education);

- development of programs of cooperation of art-and-performing and scientific-and-experimental directions;

- conducting of national and international contests, workshops of leading specialists of music art.

Today's music higher educational institution should have powerful opportunities to solve the most actual problems.

The main of them are:

- provision of the continuity of content of education at all its stages;

- synchronization of cycles of fundamental, professionally-oriented and vocational training in education plans and programs;

- introduction of new educational technology into the learning process, on demand of a day;

- provision of music education with modern scientific bases;

- multi-vector nature of participation of students, master's students, post-graduate students and teachers in international and national education programs of artistic direction.

To settle these tasks, certain tendencies of an educational institution activity should acquire particular importance, as well as consistent resolution of a number of current existing problems.

These include the need to create a new model of Ukrainian art history, in which there will dominate the strategic course for the long-term perspective, covering all sections, trends and levels of education, starting with a kindergarten and ending with institutions of training and retraining of relevant highly qualified personnel.

What it involves is the entire system of integration of music-and-pedagogic (in the particular case) forces around the main university in the field. We need to activate the search in ethno-national field of music culture, strengthening of national-and-cultural memory in pedagogical environment from a music school to a university.

All this is connected with the future solution of music and educational tasks of materialization of genre-and-type diversity of folk and professional art.

One of the priority directions related to the new concept of national education humanization must be music Ukrainian studies. Taking into consideration the new situation, it is necessary to radically restructure methodological and organizational principles of this direction. Namely along with the existing, purely pedagogical methods of study, for example, repertoire, history of performance skills, artistic features of the Ukrainian music, we need to create the preconditions for formation of cultural, ethnographic and ethnologic and art historical principles of musical Ukrainian studies owing to which it will acquire a life-forming content, system-integrated design and widespread operation.

There is every reason to speak also about known ill-being of the research subject matter in the field of music education. Thus, marking a noticeable increase of attention of musicians-researchers to important theoretical research area – preparation of performers-musicians, one cannot but conclude that almost all national researches come out of the existing model: attempts to make new optimal models are absent. The focus of researchers in works on this area is aimed at critical evaluation of a functioning system in comparison with the best foreign models of musicians training, but these sources are not used, which reduces theoretical and practical significance of the study. That is, a scientific inquiry, which is not enough supported by knowledge of world musicology loses the scale, becoming hopeless in advance, leads to the isolation of the national science.

This state of affairs forces to develop conceptual bases of development of the Ukrainian music education and science and to identify priority directions of research in musicology, as it is a separate branch of knowledge, which has its scientific space, object and subject-matter of study, and therefore it should be studied by the new laws and methodology peculiar only to it.

In view of this problem, I would like to point out that philosophy continues to traditionally fill the methodological subject-matter of musicological research. Recently, the interaction of musicology and phi-

losophy has been filling with new content, in which spiritual and ideological issues become of dominant importance. Theory and methodology of formation of worldview orientations of modern youth is one of the priorities of musicological research, characterized by different conceptual views.

Synergistic approaches acquire significant spreading, the basis of which is a new interdisciplinary direction of scientific inquiry that allows to implement the principle of poly-paradigmatism of music education in two dimensions – personalized (holistic formation of an individual as the image of "EGO") and metaphysical, which provides the exit of an individual beyond the image of "EGO" and self-fulfilment in the form of human nature.

In the documents on education, or other regulations on vocational training, a qualification is determined through a professional name of a work by a profession qualification. To some extent, it concerns qualifications of specialists in the field of music art. However, it should be noted that the State Classifier of Ukraine (Occupational Classification (ДК 003-95) requires some amendments as it does not fully reflects the qualifications of existing music specialties, in particular, musical-performing majors in the field "Music Art". Yes, in the above Classifier there is no such qualification as "a concert performer", but the training of concert performers in higher music educational institutions has been carried out for many years. During the years of study at a music educational institutions such specialist has to greatly enrich the solo and ensemble repertoire, which includes works of different eras, genres, styles and forms; to master the ability to represent own performing interpretation, to know the peculiarities of the main performing schools, to possess the stage artistry, specifics of ensemble performance, to read freely from a music sheet, to have some experience in solo or ensemble concert performances and to be able to adapt to the work in concert organizations.

Adaptation of the content of higher education through the state standards (educational and qualification characteristics and educational and professional programs of specialists training) to the needs of society as well as diversification of the main directions of development of higher education in Ukraine will allow to increase the academic and professional mobility of specialists and to create a mechanism for direct renewal of the content of higher education.

In renewal of the system of higher education, the standardization of its components occupies a significant place. Industry standard in the specialty "Musical Art", major 0202 "Art", the preparation of which is still continuing, must be developed in each performing specialty with consideration of the European level of requirements for higher music education.

The content of education in the above standard should be submitted in the form of educational elements that form information volume and level of knowledge mastering in the process of preparation, as required by education-and-qualification characteristics.

Industry standard for higher music education reflects the mechanism of comparison of expected results of a certain type of music activity, on the basis of which one can ascertain the appropriate level of education, model and adjust music and education activities. At that, standardization is a means of organization of activity of a musician and is aimed at the achievement of the required level of quality and efficiency.

Modelling of activity of a musician systematically studies all the aspects and characteristics of this activity, namely social functions of the profession, structural-and-functional composition of the activity and positions for which the specified specialist may be used. Development of a model of activity of a graduating musician of a higher music educational institution is definitely a creative and research process mostly because the creation of a standard in which the fate of people is represented, provides some variance, opportunity of the choice of strategy and tactics of control of the music education at all levels.

Thus, the renewal of the content of music education in the context of European process should be based on preservation of scientific and creative potential of performing specialties of higher music educational institutions of all education-and- qualification levels under the following conditions:

- provision of the continuity of content of education at all stages of the music education system;
- synchronization of cycles of fundamental, humanitarian, professionally-oriented and vocational training of musicians-professionals in education plans and programs;
- introduction of new educational technology into the learning process;
- provision of music education with modern scientific bases;
- multi-vector nature of participation of students and teachers in international and national education programs of artistic direction.

It is clear that the range of priorities of modern music education is not limited to the above. It is much wider. Today, this content is the transition from fundamentalism to poly-fundamentality in a categorical way of thinking that reveals to musicology a many-sided space of new challenges, new range of problems that require deeper theoretical understanding of their methodological and worldview basis.

In summary of the above, we can conclude as follows. Present higher music education is the baggage built on the basis of humanization, which involves the transfer of professional skills, development of ideals, sense of creative imagination and mastery of knowledge and moral-and-value content of knowledge.

In our opinion, today the most effective and principled educational system must be the one that would synthesize the national idea, own traditions and the highest spiritual achievements of humanity. And the integration of achievements of national education and global process should facilitate this, but with obligatory consideration of the factor of social conditions of a talent development, including such components as highly professional education and future public involvement of a specialist. Therefore, based on fundamental academic vocational education, a modern high music school projects its potential to the education of a personality of a future artist, the development of his/her sense of the world and to the assertion of life philosophy.

References

1. Higher Education of Ukraine and Bologna Process (2004). Edited by V.I.Kremin. Writing team: Stepko M.F., Boliubash Ya.Ya., Shynkaruk V.I. Hrubinko V.V. Babyn I.I. Ternopil: Navch. kn. "Bohdan", 384 [in Ukrainian].
2. Hehel H.V.F. (1974). Encyclopedia of philosophic sciences: in 3 volumes. Moscow, v.1 [in Russian].
3. Ivanio I.V. (1981). Essay of development of the aesthetic thought of Ukraine. Moscow, 247 [in Russian].
4. Komponine Conferences of Ministers of the European countries responsible for the sphere of higher education (2005). Bergen
5. Krul P.F. History and modernity of music-and-performing art. Performing musicology. Scientific bulletin of NMAS, 47. Book. 11, 230-237 [in Ukrainian].
6. MYeKZ-88 (2002). Official Bulletin of Ukraine. № 8. Kyiv, 1-44 [in Ukrainian].
7. Ivan Trub (1958). About art and culture. Kyiv, 182 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.05.2016 р.

УДК [78.01:001.89]-057.177

Рощенко Елена Георгиевна
доктор искусствоведения, профессор, проректор по научно-педагогической и творческо-исполнительской работе Харьковской государственной академии культуры
elena.roshenko@gmail.com

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОДУКТИВНОЙ НАУЧНОЙ ШКОЛЫ И. А. КОТЛЯРЕВСКОГО

Цель исследования – изучить методологические основы продуктивной научной школы И.А. Котляревского, перспективные для развития музыковедения будущего. Изучение принципов научной школы, сформированной в отечественном музыковедении на рубеже XX-XXI веков, обрело особую актуальность. Созданная И. А. Котляревским продуктивная научная школа – одна из наиболее перспективных и оригинальных в отечественном музыковедении, о чем свидетельствует результативность методов научного познания и формирования научного мировоззрения учеников. **Методология** исследования основана на историко-логическом, системном, диалектическом методах анализа, опора на которые способствует постижению сущности продуктивной научной школы И.А. Котляревского. **Научная новизна** исследования состоит в системном анализе принципов продуктивной научной школы в музыковедении, трактованных в аспекте отражения личностных качеств ученого. Среди черт научной школы И.А. Котляревского – умение обнаружить проблемную ситуацию, трактовка темы исследования как генокода работы, отказ от предварительного труда во имя "ядра" исследования, метод трансцендентального созерцания, диалектический и системный методы исследования, проблемный анализ, "здравый прагматизм", мгновенное конструирование целого в его деталях, моделирование структуры и содержания исследования, опережающее написание (прочтение) работы, понятийная плотность научного текста, его прогностический характер, абстрактное мышление, дар научного предвидения. Вера в потенциальные возможности и талант ученика в школе И.А. Котляревского сочеталась с императивно сформулированными наставлениями, определявшими направление исследования. Требования к научному языку отражали "высоту позиции" исследователя. Смысл одного из императивов И.А. Котляревского состоит в том, что ученый должен уметь поставить во главу исследования едва ли не любое из его положений. Если в результате этой операции исследование сохранит свою значимость, это означает, что данное положение прошло проверку на важность в структуре и содержании работы. **Выводы.** Осмысление принципов и закономерностей продуктивной научной школы И.А. Котляревского имеет методологическое и прогностическое значение для развития отечественного музыковедения.

Ключевые слова: продуктивная научная школа, научный язык, проблемный анализ, тема исследования, абстрактное мышление, дар научного предвидения.

Рощенко Олена Георгіївна, *доктор мистецтвознавства, професор, проректор з науково-педагогічної та творчо-виконавської роботи Харківської державної академії культури*

Методологічні засади продуктивної наукової школи І.А. Котляревського

Мета дослідження – вивчити методологічні основи продуктивної наукової школи І. А. Котляревського, перспективні для розвитку музикознавства майбутнього. Вивчення принципів наукової школи, сформованої у вітчизняному музикознавстві на межі XX-XXI століть, набуло особливої актуальності. Створена І. А. Котляревським продуктивна наукова школа – одна з найбільш перспективних і оригінальних в українському музикознавстві, про що свідчить результативність методів наукового пізнання і формування наукового світогляду учнів. **Методологія** дослідження заснована на історико-логічному, системному, діалектичному методах аналізу, опертя на які сприяє усвідомленню сутності продуктивної наукової школи І. А. Котляревського. **Наукова новизна** дослідження полягає у системному аналізі принципів продуктивної наукової школи у музикознавстві, витлумачених в аспекті відображення особистісних якостей вченого. Серед рис наукової школи І.А. Котляревського – вміння знаходити проблемну ситуацію, трактування теми дослідження як генокоду роботи, відмова від попередньої праці в ім'я "ядра" дослідження, метод трансцендентального споглядання, діалектичний і системний методи дослідження, проблемний аналіз, "здоровий прагматизм", миттєве конструювання цілого в його деталях, моделювання структури і змісту дослідження, що випереджає написання (прочитання) роботи, понятійна щільність наукового тексту, його прогностичний характер, абст-

© Рощенко Е. Г., 2016

рактне мислення, дар наукового передбачення. Віра у потенційні можливості і талант учня у науковій школі І.А. Котляревського поєднувалися з імперативно сформульованими положеннями, що визначали спрямування дослідження. Вимоги до наукової мови відповідали "висоті позиції" дослідника. Зміст одного з імперативів наукової школи І.А. Котляревського полягає в тому, що вчений має вміти поставити як головне чи не кожне положення дослідження. Якщо у результаті цієї операції дослідження збереже свою значущість, то це засвідчує важливість даного положення у структурі і змісті праці. **Висновки.** Осмислення принципів і закономірностей продуктивної наукової школи І.А. Котляревського має методологічне і прогностичне значення для розвитку вітчизняного музикознавства.

Ключові слова: продуктивна наукова школа, наукова мова, проблемний аналіз, тема дослідження, абстрактне мислення, дар наукового передбачення.

Roschenko Elena, *D.Sc. of Arts, Professor, Vice-Rector of the Scientific, Educational, Creative and Performance activity, Kharkiv State Academy of Culture*

Methodological basis of the productive scientific school of Ivan Kotlyarevsky

Purpose of research is to study the methodological basis of the productive scientific school of I.A.Kotlyarevsky prospective for future music studies development. Studying the principles of scientific school formed in the national musicology at the beginning of XXI century, has acquired special relevance. Established by I.A. Kotlyarevsky productive scientific school is one of the most original and perspective in Ukrainian musicology, as evidenced by the results of the methods of scientific knowledge and the formation of scientific world outlook of its students. Research methodology is based on historical and logical, systematic and dialectical methods of analysis, which promotes the comprehension of the essence of I.A. Kotlyarevsky's productive scientific school. The scientific novelty of the research lies in the systematic analysis of the principles of productive scientific school of musicology, interpreted in terms of reflection of the personal qualities of the scientist. Among the features of I.A. Kotlyarevsky scientific school there are the ability to find a problematic situation, the interpretation of the research topic as genetic code of the work, rejection of the previous work in the name of the study "core", transcendental meditation method, dialectical and systematic research methods, problem analysis, "healthy pragmatism", immediate constructing of the whole in its details, modeling of the structure and content of research ahead of writing (reading) of the work, the conceptual density of scientific text and its prognostic nature, abstract thinking and the gift of scientific prediction. In I.A. Kotlyarevsky scientific school belief in the student's potential and talent was combined with imperatively worded provisions, which determined the research direction. Requirements to scientific language met the "height of the position" of the researcher. The content of one of the imperatives of the I.A. Kotlyarevsky scientific school is that the scientist should be able to put just about each provision of the study as the main one. If in the result of this operation the research retains its significance, it demonstrates the importance of this position in the structure and content of the work. Conclusion. Understanding of the principles and patterns of the productive scientific school of I.A. Kotlyarevsky has methodological and prognostic importance for the development of domestic musicology.

Keywords: productive scientific school, scientific language, research topic, problematic analysis, abstract thinking, gift of scientific prediction.

Актуальность темы исследования. Изучение принципов научной школы, сформированной в отечественном музыковедении на рубеже XX-XXI веков, обрело особую актуальность. Созданная доктором искусствоведения, профессором, членом-корреспондентом Академии искусств Украины Иваном Арсеньевичем Котляревским продуктивная научная школа является одной из наиболее перспективных и оригинальных в современном отечественном музыковедении, о чем свидетельствует результативность принципов и методов научного познания, которыми руководствовался ученый, формируя научное мировоззрение учеников. Изучение основ продуктивной научной школы И. А. Котляревского имеет методологическое значение для развития музыковедения будущего.

Объект исследования – научная школа в музыковедении. Предмет исследования – императивы и максимы продуктивной научной школы И.А. Котляревского. Цель исследования – выявить сущность принципов и методов продуктивной научной школы И.А. Котляревского.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые в музыковедении раскрывается сущность продуктивной научной школы, сформированной профессором Иваном Арсеньевичем Котляревским.

...В далекое лето 1984 была предопределена моя научная судьба. В роли "руки" судьбы выступила Людмила Михайловна Шевченко (тогда – обожаемая всеми заведующая аспирантурой Киевской государственной консерватории), введшая меня в кабинет Ивана Арсеньевича Котляревского – проректора по научной работе. Там, за письменным столом близ окна, в которое, казалось, с таким сочувствием заглядывали вечно юные ветви зеленеющих каштанов, я увидела того, кто стал моим Учителем. Стремительно быстро прочитав автореферат предполагаемой диссертации (тогда я не знала о том, что Иван Арсеньевич обладал способностью читать научные тексты по диагонали), задав несколько ошеломивших своей парадоксальностью вопросов, ОН произнес первое слово, врезавшиеся в память: "Я беру Вас в свой класс. Вы мне подходите. Только от этой темы Вам нужно будет отказаться. Диссертацию Вы будете писать на ту тему, которую я Вам дам". Иван Арсеньевич дал мне тему "Историко-социальные типы функционирования музыкально-культурного наследия в композиторском творчестве", о которой на предварительной защите заведующая кафедрой теории музыки, доктор искусствоведения, профессор Надежда Александровна Горюхина сказала, что над такой темой должен был бы работать целый научно-исследовательский институт… Отказавшись от "груза" вдруг показавшихся малоинтересными "студенческих штудий", я вошла в мир науки, путь в который указал Иван Арсеньевич…

Уметь отказаться от большого предварительного труда во имя того, чтобы исследование обрело лаконизм и новизну, – один из императивов научной школы И.А. Котляревского. В связи с этапами работы над докторской диссертацией "Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания" [2], которую защитил осенью 1984 года, ОН говорил, что, описав системы и их виды, представив их дифференциацию, уничтожил этот материал во имя целостного развертывания ядра исследования. "Если бы я оставил этот материал, не хватило бы места на изложение главного", – говорил И.А. Котляревский. Это было великое искусство (наука!) самоограничения, "отсечения лишнего" от "глыбы" научного материала, высекания из него кристаллически оформленного содержания. "Больше всего на свете я люблю изорвать ставшие ненужными исписанные страницы, прежде казавшиеся необходимыми", – говорил ОН. Усвоение опыта Учителя, умноженного на собственный, привело к выводу: в научном исследовании должен существовать избыток (переизбыток) материала, но не его недостаток.

Не только занятия, атмосфера, в которой они проходили, вызывали у начинающей аспирантки восхищенное изумление. Как мог ОН одновременно руководить исследованием, отвечать на телефонные звонки, изучать и подписывать бумаги, давать рекомендации постоянно входящим в кабинет коллегам и вновь возвращаться к диссертационной теме, не теряя при этом ни одной нити полифонически разворачивающегося временного потока?

Уроки Ивана Арсеньевича производили огромное впечатление. Подобно Нептуну, ОН повелевал морями и океанами моего формирующегося научного мышления, затапливая сады и города былой "Атлантиды", возводя новые "материки", взрывая прежние устои и пробуждая "вулканы" проблем, "фонтаны" идей. Как сложно было удержать в сознании только что родившийся ошеломляюще прекрасный мир! Не удивительно, что по возвращении "домой" – в аспирантское общежитие по улице Владимирской, меня встречала улыбающаяся Ирочка Коханек (тоже аспирантка И.А. Котляревского) со словами: "Тебе звонил Иван Арсеньевич и просил передать, что ты забыла у него на столе свою диссертацию…".

Императивы Учителя – от технического до методологического – были нацелены на достижение научных результатов.

ОН не желал читать написанные от руки странички. "Покупайте печатную машинку", – требовал Учитель. Трудно переоценить важность этого императива для продвижения научной работы. Изложение мыслей на печатной машинке (позднее ее место занял компьютер) организовывало аспиранта, приучая к тщательному, аккуратному оформлению текста.

"Анализ должен быть проблемным", – этот императив своей научной школы Иван Арсеньевич утвердил на первом же занятии.

Вскоре ОН спросил у меня: "Вы хотите написать диссертацию за три года?". – "Да", – робко ответила я. "Тогда Вы должны приносить 10 страниц в неделю машинописного текста!", – определил Учитель. А через мгновение добавил: "Но поскольку 10 страниц в неделю Вы и так приносите, следует писать 15…". Этой максиме, обобщившей опыт Учителя, я следовала и при написании докторской диссертации (следовать ей необходимо при работе над любым крупным исследованием: только тогда возможно завершить его). Ведь при первоначальном изложении научной идеи его издержками, порой, являются многословие, повторы того или иного положения, безжалостно удаляемые при доработке научного текста.

Ивану Арсеньевичу была свойственна объективная оценка своей миссии: он осознавал масштаб роли создателя научной школы, что нашло отражение, в частности, в конференции "И.А. Котляревский и его научная школа" (2001) и сборнике трудов, выпущенных к его 60-летию [4]. В него вошли работы его учеников и тех, кто, оттолкнувшись от его идей, ощущал духовную соотнесенность с принципами его научного мышления.

Созданную им научную школу Учитель называл продуктивной. Некоторые из ее положений Иван Арсеньевич озвучил во время занятий; целостное изложение они получили в изданном посмертно (в 2008 году) учебном пособии "Загальні основи науково-дослідної роботи", предназначенном для высших музыкальных учебных заведений [1]. Некоторые положения проговорены им не были, став очевидными в результате анализа стиля его работы, требований к научному тексту, содержания его трудов.

"Вы – яркий представитель моей продуктивной школы", – говорил он накануне защиты моей докторской диссертации "Диалектика мифологемы и новая мифология музыкального романтизма" (20 февраля 2006 г.). "Я ненавижу плодить эдаких маленьких "наполеончиков" в науке, которые являются не чем иным, как копиями своего учителя, – продолжал он. – Я ненавижу тиражировать темы- или проблемы-дубли, искусственно взращенные по образцу и подобию моих собственных научных работ. Все это означает штамповать бесконечные "копии копий", любая из которых – неизбежно хуже оригинала. Более того, каждая новая копия оказывается все хуже и хуже предыдущей. Напротив, я хочу, чтобы каждый из моих учеников был не похож на меня, я хочу дать возможность проявиться каждому из них. В науке меня интересует, прежде всего, личность исследователя. Вы думаете, мне интересны Ваши мифологемы? Мне интересны Вы! Ведь Вы совершенно на меня не похожи, и этим-то мне и интересны! Сам бы я никогда не стал заниматься этой проблематикой, а благодаря Вам вник в ее

сущность. Утверждая свои собственные научные приоритеты, Вы являетесь ярким представителем моей продуктивной научной школы", – заключил Иван Арсеньевич. Услышав мои слова о том, что ОН оказал на меня огромное влияние, что я развиваю его методы (диалектический и системный, явленные в единстве), что моя докторская написана в результате бесконечного внутреннего диалога с ним, Иван Арсеньевич отвечал: "Вы только что убедительнейшим образом подтвердили принцип моей продуктивной научной школы! Выйдя из нее, Вы свободно идете абсолютно независимым путем".

Продуктивная научная школа И.А. Котляревского объединяла, казалось бы, несовместимые начала. Одно из них обусловлено верой в потенциальные возможности ученика, уважением к его индивидуальности, таланту. Другое основывалось на преобладании императивного наклонения в процессе занятий, оперировании репликами, подобными афористично сформулированным высшим принципам, определявшим сущность и направление исследования.

Требования к научному языку, предъявляемые Иваном Арсеньевичем, характеризовали качества объективности, строгости, лаконизма, "высоту позиции" исследователя. ОН учил, что научный текст должна отличать высочайшая степень понятийной плотности ("Язык научного текста должен быть столь насыщенным, чтобы мышь хвоста не могла продрать!", – говорил Учитель), что научный язык должен быть красивым, будучи лишенным "красивости". Иван Арсеньевич был убежден, что, принимая во внимание эти критерии научности языка, любую фундаментальную научную концепцию можно изложить в течение 10 минут в устной форме или на нескольких страницах машинописного текста.

Иван Арсеньевич учил соотносить стиль изложения с предназначением научного текста, быть прагматичным в науке. Сущность "здравого прагматизма" как одну из максим Учителя иллюстрирует одно из его наставлений. "Это очень хороший материал, – сказал ОН однажды об одном из моих диссертационных "опусов". – Однако, написанный в свободной манере, текст этот выходит за пределы регламентированных требований ВАК, – продолжал Учитель. – По стилю он более соответствует монографии. Вам необходимо скорректировать изложение концепции сообразно нормативам, принятым для оформления диссертаций. Защитите докторскую – и пишите, что и как хотите".

Один из императивов продуктивной научной школы И.А. Котляревского заключался в том, чтобы уметь поставить во главу исследования едва ли не любое из его положений. Если в результате проведения этой операции исследование сохранит свою значимость, то это будет означать, что данное положение прошло проверку на важность в структуре и содержании работы. "В исследовании не должно быть второстепенных, тем более, малозначительных положений в оформлении концепции", – наставлял Учитель. Поскольку издревле музыка и математика входили в квадривиум как науки о числе, данный императив представляет собой своего рода иносказание известного принципа математики: "от перемены мест слагаемых сумма не меняется"...

Порой ОН казался безжалостным, даже жестоким в нежелании учитывать факторы личной жизни, препятствующие научной работе. Иван Арсеньевич не желал быть снисходительным: ОН никогда "не сходил" и не нисходил на тот порой весьма невысокий уровень, на котором находился ученик, требовательно поднимая его к той вершине, на которой пребывал сам, или же указывая тот путь, по котрому возможно ее достичь.

Сколько раз, поставив передо мной казавшейся невыполнимой задачу, Иван Арсеньевич уходил прочь – не оглянувшись, не взглянув ни разу, предоставив самостоятельно решать едва ли не "гамлетовские" по масштабу вопросы! Спустя годы, когда очередное поставленное Учителем задание оказалось вопреки объективным и субъективным препятствиям выполненным, Иван Арсеньевич произнес: "Простите меня, что я каждый раз бросаю Вас, словно котенка, в море, а сам ухожу, даже не глядя, выплывет котенок или нет. А котенок всегда выплывает…". Впоследствии я услышала от свого дяди – доктора физико-математических наук Владимира Борисовича Юферова, что, руководствуясь этим принципом, с ним занимался академик Синельников, считавший, что в науке должны оставаться лишь те, кто, будучи "брошенным" в бурные воды "океана" познания, самостоятельно выплывет на "берег" и не только выживет на безбрежном "необитаемом острове" неведомого мира, но и создаст основы некой новой научной цивилизации…

Учитель был безмерно скуп на похвалы. Тем отраднее было от сказанного им изредка одобрительного слова, казавшегося выше любых самых почетных наград и восторженных оценок!

… 7 ноября 2006 года я поздравляла Ивана Арсеньевича с днем рождения, как впоследствии оказалось – последним. Он был рад меня слышать, но недолго сосредоточил беседу на казавшемся мне главным предмете разговора, перейдя на более важную для него тему. Его волновало проведение конференции "Рефлексия и дискурс в искусстве и искусствоведении", к участию в которой ОН меня пригласил. Иван Арсеньевич подчеркнул, что тема конференции не ограничена музыкой и музыкознанием. "Для меня важно, чтобы этот аспект конференции, заключенный в ее теме, был понят участниками, чтобы в ее работе могли принять участие ученые, представляющие различные составляющие искусствоведения, чтобы конференция выполнила объединяющую роль, чтобы в ее итоге стало ясно, как в разных видах искусства и областях науки проявляются заявленные в заглавии аспекты", – таковы были задачи форума. Иван Арсеньевич возвращался к ведению об искусстве, представленному в его докторской диссертации. "Сможете ли Вы в своем докладе выйти за пределы одной лишь музыки и музыкознания, раскрывая проблематику конференции?", – спросил ОН.

Один из императивов продуктивной научной школы Ивана Арсеньевича касался определения темы исследования как генокода работы. Учитель считал, что удачная, лаконичная формулировка темы обеспечивает едва ли не семьдесят процентов успеха исследования, что тема отражает уровень научного мышления автора, являясь обобщением анализируемого материала. Ибо за темой стоит закодированная в понятиях и категориях та проблемная ситуация (или summa summarum таковых), что прогностически обусловливает сущность работы, ее структуру, научную новизну, методы и принципы научного познания. Иван Арсеньевич после рационального проникновения в глубины темы дистанцировался от нее, объективизировал ее проблематику, осмысливал, словно бы из "прекрасного далека", чтобы потом, после пристального "вглядывания" в нее, она засияла, подобно алмазу, на научном небосводе. "Ограничьте тему исследования!", – повелевал он, предостерегая от излишней увлеченности молодого исследователя избранной проблематикой, оборачивающейся угрозой усмотреть признаки анализируемого явления едва ли не во всех проявлениях музыкальной культуры. "Ограничьте" – ограните – внутренняя рифма, подчеркивающая ювелирность отделки темы исследования, которой добивался профессор Котляревский.

Иван Арсеньевич говорил, что при прочтении какой бы то ни было научной темы, в его сознании возникает некий план, сообразно которому он сам излагал бы содержание данного исследования, формируется концепция, предопределенная исходной формулировкой. Затем он с интересом изучал структуру работы, написанной "под грифом" привлекшей его внимание темы, сопоставляя предложенные автором этапы развития содержания, с тем планом, что сложился в его сознании, мысленно отмечая, что совпадает, а что идет в разрез с его трактовкой проблемы. Одно лишь это свойство свидетельствует о таких качествах научного мышления Ивана Арсеньевича, как эрудиция, логика, способность к мгновенному конструированию целого в его деталях, дар научного предвидения. Описывая ход своих мыслей, вызванных проникновением в тему чужого исследования, он формировал в учениках способность моделировать его структуру и содержание, опережающее прочтение работы.

Занимаясь с учениками, ОН глубоко погружался в процесс интеллектуального, трансцендентального созерцания формулировки темы, упорно работая над ускользающим совершенством в ее определении. Когда же тема являлась ему, подобно озарению, в "полном облачении" (как Афина из головы Зевса!), Иван Арсеньевич повелевал: "А теперь немедленно пишите!". "Так как формулируется Ваша тема?", – многократно спрашивал меня в аспирантские годы мой Учитель. "Не удивляйтесь, – говорил он, услышав ответ, – тема любит, чтобы ее проговаривали, прописывали, озвучивали. Она должна отпечататься в Вашем сознании".

Тема являлась для него своего рода философским камнем, магическим кристаллом, в отсветах и глубинах которого видны очертания, контуры прозреваемого исследования. И.А. Котляревский говорил: "Давайте "повертим" Вашу тему", – добиваясь того, чтобы каждая "грань" темы-камня была безупречно отшлифованной, чтобы каждое заключенное в ней понятие заняло соответствующее место, подобно драгоценному камню в ювелирном изделии, чтобы формулировка достигла совершенства, отточенности, став воплощением красоты мысли. Иван Арсеньевич говорил, что ученый должен обладать абстрактным мышлением и даром научного предвидения. Эти свойства ученого-мыслителя должны быть синтезированы в теме научного исследования, обретающей значение его итоговой формулы, последовательное развертывание которой представляла собой открываемая ею работа. Непреложным свойством научного текста, залогом его совершенства, согласно научной доктрине И.А. Котляревского, являлось абсолютное соответствие теме.

Ивана Арсеньевича отличала удивительная способность мгновенно проникать в существо едва ли не любой научной темы, умение увидеть в диссертационном тексте "зерна" истины и очистить их от "плевел" заблуждений.

Критерием научности текста Иван Арсеньевич считал его прогностический характер. И.А. Котляревский утверждал, что автор научного текста "не должен плестись позади мысли читателя", с опозданием предоставляя те аргументы и факты, что значительно ранее возникли в сознании просвещенного читателя, нежели появились в "ученом труде". Напротив, автор должен предвосхищать ход мысли читающего, увлекая его за собой в процессе изложения концепции.

Задуманная Иваном Арсеньевичем последняя в его жизни конференция – совершенное воплощение выработанной им концепции того, что должна являть собой научная тема. Ее формулировка лаконична и всеобъемлюща, включенные в нее проблемы составляют актуальные направления научной мысли, объединяя различные науки и искусства, сообщая им философский ракурс. Универсальность дарования, мощный светлый ум, тяготеющий к построению систем, целостному охвату научного мироздания, привлекли к участию в конференции ученых, объединенных стремлением осмыслить понимание предъявленных И.А. Котляревским идей и проблем.

Иван Арсеньевич планировал провести конференцию в первой декаде июня 2007 года, "где-то с 6 июня", уточнил он. Точкой отсчета в работе конференции, согласно его плану, должен был стать день рождения А.С. Пушкина, что придавало симпозиуму символическое значение. Однако первая декада июня в судьбе Учителя стала символом прощания, завершения его жизненного пути. Скорректированное жизнью и смертью время проведения конференции сохранило изначально сопровождающую ее символику, пересемантизировав ее: итоговый символический смысл по-прежнему сопря-

жен с посвящением дню рождению, оттененным, однако, мемориальностью. Даты рождения и смерти образовали полифонию смыслов-посвящений. Число и имя последней конференции, задуманной ученым, предопределили характер сопровождающих ее рефлексии и дискурса размышлений post factum.

Один из наших последних разговоров с Иваном Арсеньевичем касался еще одного посвящения. В то время я готовила к изданию монографию, посвященную проблемам числа и имени в новой мифологии музыкального романтизма [3], написанную на основе прежде не публикованного в целостном виде раздела докторской диссертации. Я просила Ивана Арсеньевича разрешить мне посвятить ему, своему Учителю, эту книгу. Он ответил: "Мне будет очень приятно". Посвящение не носит формального характера. Диссертация "Диалектика мифологемы и новая мифология музыкального романтизма", как и ее заключительный раздел, написана вследствие бесконечного диалога, мысленно ведомого с Учителем. Пролежав положенный срок в издательстве, книга вышла в конце мая 2007 г. Иван Арсеньевич не узнал о ее появлении.

"Делай, что должно, и будь, что будет", – этой заповеди, обретшей значение императива научной деятельности, уделил внимание Иван Арсеньевич в беседе осенью 2005 года – после предзащиты моей докторской диссертации. ОН повторял эту чеканную формулу, "тему-идею", вдумываясь в заключенные в ней глубины смысла, словно бы "прикладывая" к своей жизни. Этому жизненному и научному credo Иван Арсеньевич следовал до конца. Свидетельство тому – искусствоведческий форум, проведенный по составленному им плану в ноябрьские дни 2007 г., спустя полгода после его ухода. Максима, изреченная им во время нашей последней встречи холодной весной 2006 г., его последнее слово: "Кому быть повешенному, тот в огне не сгорит и в воде не утонет …", – обрело прогностически-фаталистическую окраску.

Тему своего доклада "Горизонты ренессансной рефлексии" я обговаривала с Иваном Арсеньевичем. Он санкционировал ее. Ныне открывается, что, помимо очевидного, она обладает символическим смыслом, заключенным в понятии возрождения как таковом.

Иван Арсеньевич мечтал о том, чтобы его ученики были рядом с ним. "Вы должны быть возле меня!"; “Вы – мои крылья!”, – многократно говорил наш Котляревский. Издание трудов, посвященных Учителю, должно объединить вокруг его светлой памяти далеких и близких учеников, сохранив и увековечив ту окрыленность, которую подарил нам Учитель – Иван Арсеньевич Котляревский.

Литература

1. Котляревський І.А. Загальні основи науково-дослідної роботи. Навчальний посібник для вищих навчальних закладів /Котляревський І.А. – К., 2008. – 94 с.

2. Котляревский И.А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания /Котляревский І.А. – К.: Музична Україна, 1983. – 157 с.

3. Рощенко Е.Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и ономатологический методы анализа музыки) /Рощенко Е.Г. – Харьков: ХНУРЕ, 2007. – 127 с.

4. Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть: Зб. наук. статей. – Вип. 1Х. – Мелітополь: Сана, 2002. – 408 с.

References

1. Kotliarevskyi, I.A. (2008). The general principles of research. Textbook for Universities. Kyiv, 94 [in Ukrainian].

2. Kotliarevskyi, I.A. (1983). Musical-theoretical system of European Art. Kyiv .: Muzichna Ukraina, 157 [in Russian].

3. Roschenko, E.G. (2007). The number and the name of the new mythology of musical romanticism (numerological and onomastic methods of music analysis). Kharkov: KhNURE, 127 [in Russian].

4. Theoretical and Practical Issues of Cultural Studies: Ukrainian musicology at the turn of the century (2002). Melitopol: Sana, 408 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.06.2016 р.

UDK 78.06 Sokalskyi (477)

Izvarina Olena
Associate Professor, Doctor of Arts, Professor
of the Department of Theory and Methods
of Musical Arts of the Institute of Arts
of Borys Grinchenko Kyiv University

PUBLIC ACTIVITIES OF PETRO SOKALSKYI (TO THE 185th ANNIVERSARY OF THE BIRTH AND THE 130th ANNIVERSARY OF THE DEATH)

The objective. The study examines the public activities of a famous Ukrainian composer P.P. Sokalskyi and its importance for the cultural and economic development of the Southern Ukraine in the mid-to-late XIXth century. It looks at the areas of interest of P.P.Sokalskyi and emphasizes the importance of his public activity and its influence on the formation of the economy and trade in Odessa and the entire Southern region as a whole. The article analyzes the archive materials (P.P.Sokalskyi's published pieces) on various aspects of economic nature as well as the public activities of the artist in the field of music education and popularization of music as an art. The research **methodology** consists of historical, primary sources studying and biographical methods. The mentioned above methodological approach allows to reveal and analyze the economic and cultural life of the Southern region within the defined timeframe through printed press publications and to find the archival documents which makes it possible to create the retrospective view on P.P.Sokalskyi's public activities in the mid-to-late XIXth century and to add some new facts to the biography of this famous personality of the national culture. **Scientific originality.** This research highlights previously unstudied period of P.P.Sokalskyi's activities and introduces new archival documents, which enables the retrospective view on his public activities. **Conclusion.** On the basis of the archival documents, it can be concluded that in the field of public service P.P.Sokalskyi proved to be not only an outstanding writer whose publications shaped public opinion of the entire South region. He showed himself a serious professional in various issues of agriculture, which started to develop in the South at that time, as well as in economy and trade. Thanks to P.P.Sokalskyi the fairs of wine products have become a tradition, which successfully continues nowadays. Owing to him tree plantations and forest belts were introduced, permanent meteorological services were founded etc.

Keywords: Public activities, archival materials, articles on economic issues.

Ізваріна Олена Миколаївна, *доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії та методики музичного мистецтва Інституту мистецв Київського університету ім. Бориса Грінченка*

Громадська діяльність Петра Сокальського (до 185-річя від дня народження та 130-річчя від дня смерті)

Мета роботи. Дослідження пов'язане з висвітленням громадської діяльності відомого українського композитора П. П. Сокальського, виявленням її значущості для культурного та економічного розвитку Півдня України другої половини XIX ст. Висвітлюються сфери інтересів П. П. Сокальського, підкреслюється значення його громадської діяльності і її вплив на становлення економіки і торгівлі Одеси та всього південного регіону. Аналізуються архівні матеріали (публіцистика П. П. Сокальського), присвячені різним питанням економічного характеру, а також громадська діяльність митця у сфері музичного просвітництва та популяризації музичного мистецтва. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні історичного, джерелознавчого, біографічного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити і проаналізувати економічне та культурне життя південного регіону за публікаціями в пресі, віднайти архівні документи, які дозволили зробити ретроспективу громадської діяльності П. П. Сокальського у другій половині XIX ст. та додати нові факти до біографії відомого діяча національної культури. **Наукова новизна** роботи полягає у висвітленні раніше недосліджуваної сторінки діяльності П. П. Сокальського і введенні у науковий обіг архівних документів, які уможливлюють створення ретроспективи його громадської діяльності. **Висновки.** Спираючись на архівні матеріали, можна дійти висновку, що П. П. Сокальський проявив себе на ниві громадського служіння не тільки як видатний публіцист, завдяки публікаціям якого формувалася громадська думка усього Півдня, а й як серйозний фахівець з різних питань сільського господарства, яке тоді перебувало на Півдні у стадії становлення, а також економіки і торгівлі. Саме завдячуючи П. П. Сокальському була вкорінена традиція виставок виноробної продукції, яка успішно діє і в наш час, впроваджені деревні насадження і лісосмуги, створені служби постійного метеоспостереження тощо.

Ключові слова: громадська дяльність, архівні матеріали, статті з економічних питань.

Изварина Елена Николаевна, *доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и методики музыкального искусства Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко*

Ощественная деятельность Петра Сокальского (к 185-летию со дня рождения и 130-летию со дня смерти)

Цель работы. В исследовании освещается общественная деятельность известного украинского композитора П. П. Сокальского, выявляется её значимость для культурного и экономического развития Юга Украины второй половины XIX в. Освещаются сферы интересов П. П. Сокальского, подчеркивается значение его общественной деятельности и её влияние на становление экономики и торговли Одессы и южного региона в целом. Анализируются архивные материалы (публицистика П. П. Сокальского), посвященные различным вопросам экономического характера, а также общественная деятельность художника в сфере музыкального просветительства и популяризации музыкального искусства. **Методология** исследования заключается в использовании исторического, источниковедческого, биографического методов. Означенный методологический подход позволяет раскрыть и проанализировать экономическую и культурную жизнь южного региона по публикациям в прессе, открыть архивные документы, которые позволили сделать ретроспективу общественной деятельности П. П. Сокальского во второй половине XIX в. и дополнить биографию известного деятеля национальной культуры новыми

© Izvarina O., 2016

фактами. **Научная новизна** работы состоит в освещении ранее не исследованной страницы деятельности П. П. Сокальского и введении в научный обиход архивных документов, которые сделали возможной ретроспективу его общественной деятельности. **Выводы.** Основываясь на архивных материалах, можно сделать выводы о том, что П. П. Сокальский проявил себя на ниве общественного служения не только как выдающийся публицист, благодаря публикациям которого формировалась общественная мысль всего Юга, но и как серьёзный специалист по различным вопросам сельского хозяйства, которое тогда пребывало на Юге в стадии становления, а также экономики и торговли. Именно благодаря П. П. Сокальскому стали традиционными выставки винодельческой продукции, которые успешно действуют и в наше время, введены древесные насаждения и лесополосы, созданы службы постоянных метеонаблюдений и т. п.

Ключевые слова: общественная деятельность, архивные материалы, статьи по экономическим вопросам.

Rationale of the research topic. The modern view on the achievements of the national culture constantly brings back the names of not only contemporaries but also the artists from the last century. Among them the name of Petro Petrovych Sokalskyi (1832 – 1887) stands out distinctively. Now, the importance of his personality in the history of Ukrainian culture and art of the mid-to-late XIXth century is beyond a shadow of doubt, since without the versatile activities of this gifted man we could not imagine the development of the national culture in general. Contribution made by P.Sokalskyi is significant. But the artist's work, all of its depth and diversity is still unstudied. Today the fine art and cultural studies experts have not yet fully understood the scope of this activities and his legacy in the history of our culture.

Anniversaries – joyful or sad – become one of the means to attract the attention of experts and general public to the life and work of an outstanding person. In 2017 the Ukrainian culture will celebrate double anniversaries of P.Sokalskyi: the 185th anniversary of his birth and the 130th anniversary of his death. These anniversaries provide another opportunity to refer to his artistic work.

Regarding the celebration of P.Sokalskyi's anniversaries, they may be said to have been celebrated only twice: in 1927 (the 40th anniversary of his death) and in 1987 (the 100th anniversary of his death). The archive data shows that in 1927 large-scale events were organized: the first materials of P.Sokalskyi's biography were published, written by L.Lisovsky. Thanks to him the meetings of the composer "brigades" were held, in particular, in Kharkiv, performing some of the artist's creations. All-Union Conference organized by the first researcher of his artistic work T.Karysheva in Moscow was devoted to the celebration of the 100th anniversary of P.Sokalskyi's death.

P.Sokalskyi back in his time was known as a chemist, agrarian, journalist, writer, composer, music critic, folklorist, music scholar, a historian, and social activist. His speciality was chemistry, the work of his life – music and journalism. Mastering the latter he had passed all stages of a career ladder from the reporter to the editor-owner of a well-respected newspaper.

The work of P.Sokalskyi at different times was referenced by many famous art scholars. Among them T. Karysheva [7], G.Tumeneva [9], L.Arhimovych [1], T.Bulat [6], O.Oliynyk [6], R.Kulik [7], and O.Izvarina [2]. Particular attention of the scientists was drawn to the music critic works of P.Sokalskyi as well as his works as folklorist and composer. Thus, the other areas of his talents for a long time remained unknown.

The talents of P.Sokalskyi were so diverse that we can research them only by defining clearly a particular scope of his activities. A selected problem requires concentration of primary attention on his public activities, although even with such a focus, one cannot clearly distinguish the boundaries of the scope of his interests, since all of them were aimed at serving people and society.

Rationale of the research is conditioned by the lack of comprehensive studies of the versatile activities of such an outstanding person in Ukrainian culture as P.Sokalskyi, particularly his public activities.

The objective of the study is to highlight public activities of P.Sokalskyi in the South of Ukraine in the mid-to-late XIXth century, which leads to the formulation of the following tasks: to make a general review of P.Sokalskyi's area of activity and outline the scope of his public interests; and to highlight social activities of P.Sokalskyi in the field of economic and cultural development of the Southern region based on the uncovered archival materials and documents.

Summary of the core materials. He has remained in history of the National music as a folklorist, composer and music critic. As a folklorist, P.Sokalskyi was engaged in collecting musical folklore of the peoples inhabiting the South of Ukraine, as well as studying the nature of Ukrainian folk songs, their specific features and differences from the Russian folklore. The contemporaries noted that the priority in studying folk songs from comparative historical perspective belongs to P.Sokalskyi, and his fundamental work "Rus folk song, Great Rus and Lesser Rus, in its melodies and rhythmic structure and its dissimilarity from the principles of modern harmonious music" (1888) opened the way for the comparative musical ethnography. It was the work which made the name of P.Sokalskyi known in Western Europe, and became a "table book" for the studies of the Slavic folk music.

Petro Petrovych became famous in Ukraine also as a composer. He created over a hundred of musical works in various genres. He contributed significantly into the Ukrainian school of composers. His achievements are particularly significant in the genres of fortepiano suites, cantatas and operas. Now, no doubts that he wrote the first, for the time being, Ukrainian opera (1857). It exists only as a fact of the Ukrainian music history.

He is also known as a music critic, researcher of folk music, the first music aesthetician and music psychologist in Ukraine and Russia. His musical critique reviews cover significant events in the musical life of Odessa, in particular, the opera premieres, including operas of S.Gulak-Artemovskyi "Cossack beyond the Danube" and M.Lysenko "Christmas Night".

P.Sokalskyi also possessed a great literary talent. He wrote poetic libretto for three of his operas, and he is an author of the autobiographical novel "Paths of life. Inhulov's Essays" (1874), as well as novels and short stories which were published in the well-respected newspaper "Odessa Bulletin".

P.Sokalskyi's public activity had started quite early and was linked to his choice of journalist profession. He became employed by a number of well-known publishing houses. Petro Petrovych was the first Ukrainian who regularly made reports about the United States, the country unknown to the wide audience. P.Sokalskyi's articles on the USA were published during his stay there in the following editions: "The Russian Word", "Saint-Petersburg's Bulletin", "Notes of the Motherland" and "Odessa Bulletin". On the pages of the latter he acted as a writer, showing deep expertise in the fields of chemistry, agriculture and trade. "Odessa Bulletin", edited by P.Sokalskyi, has played an important role in the economic and cultural development of the South of Ukraine and this role can hardly be overestimated.

Among the economic articles, "Notes on trade of Russia with other countries", "Economic future of Odessa" and "On the dyeing substances made of sorghum" sparked particular interest. P.Sokalskyi was interested in the issues of social nature, as evidenced by the article "Draft notes for the article on the economic situation of the people in Russia".

As a citizen and resident of Odessa P.Sokalskyi was interested in its prosperity and development. His article "Economic future of Odessa" [3] was dedicated to the mapping of economic future for the city. The author connects its development primarily with the trade. According to him, the development of this sector of economy can create conditions for the development of literature and arts in Odessa. The author writes about the importance of trade to the city life as follows: "In case we want to abandon the trade, we shall have to starve" [3] and he calls on Odessa's people to take care of the economic prosperity of the region and become an example of entrepreneurship and enthusiasm for the benefit of Odessa.

As a journalist P.Sokalskyi aimed at acquainting the community of readers with the most recent developments of science and technology, both Russian and foreign. He adhered to this principle throughout his journalist activities and especially, while being the publishing editor and the owner of the main newspaper of the Southern Ukraine – "Odessa Bulletin".

One of such works is his article "On the dyeing substances made of sorghum" [5]. In this article, P.Sokalskyi familiarizes the readers with the latest scientific discoveries, published in the French magazine "Revue coloniale". He writes on the possibility to receive various useful substances by dissolving the sorghum seed membranes in water, alcohol, ether, acids and alkalis. From the said solutions red and yellow dyes were then obtained. Particularly here P.Sokalskyi describes a detailed analysis of the technology of acquiring the dyes, as well as sugar and alcohol. This article tells about his knowledge as a chemist and economist, since sorghum – is an unpretentious plant, and the profit from using it is significant. In the large article "Notes on trade of Russia with other countries" [4] the author highlights the issues of wine export and import. He connects trade with the development of viticulture and winemaking in Russia indicating the best regions in this respect, and the best specimen of grapes and wines. P.Sokalskyi himself, as a Secretary of the Agricultural Community, was the permanent representative of the commissions awarding the wines for quality. Based on his experience, he pointed out the wines of Caucasus, Bessarabia and the Crimea, among the winners of exhibitions, considering them competitive in the global market of wine products. He organized exhibitions and wine tastings from three of the most powerful winemaking regions – South Ukraine (including Bessarabia), Crimea, the Caucasus (and the Trans-Caucasian region) and described this fact as: "We in the Community has exhibitions of the tobaccos of Bessarabia in 1865, 1868, 1870; Bessarabian wine exhibitions in 1858, 1862, 1864 and 1870, respectively. The complete exhibition of wines from all areas of the South, the Crimea, the Caucasus and Transcaucasia was first held last year" [1871 – O.I.] [4].

While P.Sokalskyi served as a responsible Secretary of the Agricultural Community of the South, he also developed and planted the plan of improvement of the rural economy, based on unfavourable climate conditions, introduced tree plantations around agricultural lands, organized a permanent meteorological monitoring of weather conditions and requested for the land loans to enable the acceleration of development of the fertile lands in the Southern. It should be emphasized that the regular term in the Secretary office is 3 years. For P.Sokalskyi it was a period from 1868 – 1869 till 1871 – 1872. He did not stay for the second term, because of the early health problems of his brother he took over the family business having become a publisher and owner of "Odessa Bulletin".

Journalistic work of P.Sokalskyi is a whole epoch in the history of development of Odessa and Southern Ukraine, and it is impossible to imagine achievements of this region in many fields without his fruitful work in the field of shaping public opinion.

Public activities of P.Sokalskyi is also reflected distinctively in the field of engaging musical talents of Odessa into Philharmonic Society, for which he was elected a vice director in 1859. The organizer himself performed during the concerts as a pianist, member of ensemble, accompanist and a performer of his own works. In 1864 Petro Petrovych organized a Choir in Odessa, joined by an amateur orchestra. So that's how P.Sokalskyi founded the Music Amateur Society. Music classes were held there. Under the initiative of Petro Petrovych the musical school was opened in Odessa (1866). The musicians of the Music Amateur Society played music of Russian and foreign composers, because the main objective of the Society was to popularize the best achievements of the world music art. Many pieces of Petro Petrovych composing heritage were first heard in these concerts, in particular the cantata "Listen" and excerpts from the opera "May Night".

In his public activity P.Sokalskyi has devoted great efforts to musical education: he delivered lectures for the members of the Music Amateur Society on the history of music, folk music, theory and aesthetics of

music, and music psychology. His work as a propagator of music and composer influenced one of his contemporaries, the future famous Ukrainian composer P.I.Nischynskyi, one of his choir members.

Petro Petrovych was greatly preoccupied with the problems of the music culture in Odessa. His dream was to open the Opera theater in the city, where operas in any language would be staged. Since 1867 he was primarily concerned with this urgent issue, involving into this process the progressive circles of Odessa through his publications. The problem was that there were permanent Italian, French and German opera troupes in Odessa, but there wasn't any Ukrainian or even Russian troupe. That is in the third city of the Russian Empire based on the economic indicators of the middle of the XIXth century, and later in the century – the first. P.Sokalskyi was pursuing the shaping of public opinion and explaining the necessity of having an opera theater in Odessa. He was doing this through his publications in "Odessa Bulletin" and on the pages of metropolitan newspapers and magazines, supported by the concerts of the Music Amateur Society and by his personal example as an active member of Odessa branch of the Russian Music Society. Finally in 1873 his dream came true.

P.Sokalskyi carried out significant public work as a musicologist and educator: he delivered lectures for the members of the Music Amateur Society on the history of music, folk music, theory and aesthetics of music and music psychology. The lectures on the history of music, given by Petro Petrovych at the Music Amateur Society in 1867 – 1868 were particularly important. The mentioned material allows to consider P.Sokalskyi a serious scientist, music researcher and public figure who had fruitfully worked in the field of music science and education. At a time when even the notion of "music" was not yet finally defined and music was not considered a science, not only in Ukraine but also in Russia, there were no music scientists of P.Sokalsky's level. It was him who insisted on the recognition of the music as a sphere of scientific knowledge and developed scientific approach to the music history. His work as a propagator of music and composer had a great influence on the culture of the South of Ukraine.

Scientific originality lies in the discovering and introducing into scientific research some new archival materials – the articles of P.Sokalskyi on economic issues, published in the "Odessa Bulletin" and representing the new biographical facts of P.P.Sokalskyi on the basis of which his public activities are highlighted in retrospective.

Conclusion. Through his publications Petro Petrovych Sokalskyi had significantly contributed to the shaping of public opinion in the South of Ukraine. As a result, the economic ties of the Southern Ukraine with other regions developed. Thanks to his public activities music culture in Odessa was given a significant impetus to development. Today, we can in all confidence state that it is impossible to imagine life of Odessa and the entire Southern Ukraine without the public activities of P.Sokalskyi, so naturally his work was integrated into the life of the region. Unfortunately, public activities of Petro Sokalskyi have not been fully researched yet and require further scientific studying.

Література

1. Архімович Л. Українська класична опера / Л. Архімович. – К.: Музична Україна, 1957. – 256 с.
2. Ізваріна О. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський) / О. Ізваріна. – Донецьк: ДонДУЕТ ім.М.Туган-Барановського, 2003. – 216 с.
3. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. І. Сокальський П. П. Економічне майбуття Одеси.
4. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. І. Сокальський П. П. Нотатки про торгівлю Росії з іншими країнами.
5. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського .Ф. І. Сокальський П. П. Про фарбувальну речовину із сорго.
6. Історія української музики / АН УРСР, Ін-т мист-ва, фольк. та етногр. ім. М. Т. Рильського; Редкол.: М. Гордійчук (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 1989. Т. 2.: Друга половина XIX ст. / Т. Булат, М. Гордійчук, С. Грица та ін.; Редкол. тому: Т. Булат (відп. ред.) та ін. – 1989. – 464 с.
7. Каришева Т. Петро Сокальський / Т. Карышева. – К.: Музична Україна, 1978. – 176 с.
8. Сокальський П. П. Вибрані статті та рецензії / Упорядкування, вступ. стаття та примітки Р. Кулик. – К.: Музична Україна, 1977. – 173 с.
9. Тюменева Г. Гоголь и музыка / Тюменева Г. – М.: Музыка, 1966. – 215 с.

References

1. Arhimovich, L. (1957). Ukrainska klasichna opera. Kyiv : Muzichna Ukraina [in Ukrainian].
2. Izvarina, O. (2003). Gogol I ukrainska opera (M. Lisenko ta P. Sokalski). Donetsk: DonDUET im. M. Tugan-Baranovskogo [in Ukrainian].
3. Institut rukopisu Natsionalnoi biblioteki Ukraini imeni V. I. Vernadskogo. F. I. Sokalski P. P. Ekonomishne maibuttia Odesi [in Ukrainian].
4. Institut rukopisu Natsionalnoi biblioteki Ukraini imeni V. I. Vernadskogo. F. I. Sokalski P. P. Notatki pro torgivlu Rosii z inshimi krainami [in Ukrainian].
5. Institut rukopisu Natsionalnoi biblioteki Ukraini imeni V. I. Vernadskogo. F. I. Sokalski P. P. Pro farbuvalnu rechovinu is sorgo [in Ukrainian].
6. Istoria ukrainskoi muziki (1989). AN URSR, IN-t mist-va, folk. ta etnogr. im. M. T. Rilskogo; Eds.: M. Gordiichuk et al. Kyiv: Nauk. dumka. Vol. 2: Druga polovina XIX st. T. Bulat, M. Gordiichuk, S. Grista (Eds.) [in Ukrainian].
7. Karisheva T. Petro Sokalski / T. Karisheva. – K.: Muzichna Ukraina, 1978. – 176 s.
8. Sokalski P. P. (1977). Vibrani statti ta restenzii. Ed. R. Kulik. Kyiv : Muzichna Ukraina [in Ukrainian].
9. Tiymeneva G. (1966). Gogol i muzika. Moscow : Muzika [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.05.2016 р.

УДК 78.087

Новіков Юрій Михайлович
ректор Дніпропетровської академії музики
ім. М. Глінки, доцент кафедри "Фортепіано",
Заслужений діяч мистецтв України
konservatoria@meta.ua

СКЛАДО-ФАКТУРНА ОРГАНІЗАЦІЯ ЯК ДОМІНАНТНА ОЗНАКА ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ В. БІБІКА (на прикладі жанру фортепіанної сонати)

Мета роботи. Дослідження присвячене виявленню специфіки зв'язку гармонії та фактури у фортепіанних сонатах Валентина Бібіка, а саме 4, 5, 6 та 7 сонат. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні системного, порівняльно-типологічного та структурно-функціонального підходів загальнонаукової методологічної бази, що даєможливість піддати кореляційному аналізу складо-фактурну організацію фортепіанних сонат В. Бібіка. **Наукова новизна** роботи полягає в означені характерологічних рис інструментального (фортепіанного) мовлення композитора, а також у розширенні концертного й навчально-педагогічного спектрів сучасного фортепіанного мистецтва. Особливу цінність роботи представляє увага до сучасних творів відомого композитора, члена Національної спілки композиторів України – Валентина Бібіка. **Висновки.** Дослідження показало, що у палітрі гармонічних засобів В. Бібіка присутні майже всі сформовані в музичній практиці типи вертикалей – від інтервалу до багатозвучного комплексу. Вибір різновидів цих вертикалей має індивідуально-стильовий характер.

Ключові слова: фактура, жанр, композитор, соната, стиль, засоби виразності, форма, інтервал, співзвуччя, гармонія.

Новиков Юрий Михайлович, *ректор Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки, доцент кафедры "Фортепиано", Заслуженный деятель искусств Украины*

Фактурно-составная организация как доминантный признак фортепианного стиля В. Бибика (на примере жанра фортепианной сонаты)

Цель работы. Исследование посвящено выявлению специфики связи гармонии и фактуры в фортепианных сонатах Валентина Бибика, а именно 4, 5, 6 и 7 сонат. **Методология** исследования состоит в использовании системного, сравнительно-типологического и структурно-функционального подходов общенаучной методологической базы, что позволяет предать корреляционному анализу складо-фактурную организацию фортепианных сонат В. Бибика. **Научная новизна** работы состоит в обозначении характерологических черт инструментального (фортепианного) произношения композитора, а также в расширении концертного и учебно-педагогического спектров современного фортепианного искусства. Особую ценность представляет внимание к современным произведениям известного композитора, члена Национального союза композиторов Украины – Валентина Бибика. **Выводы.** Исследование показало, что в палитре гармонических средств В. Бибика присутствуют почти все сформированные в музыкальной практике типы вертикалей – от интервала до многозвучного комплекса. Выбор многообразия этих вертикалей носит индивидуально-стилевой характер.

Ключевые слова: фактура, жанр, композитор, соната, стиль, средства выразительности, форма, интервал, созвучие, гармония.

Novikov Yuriy, *Rector of Mikhail Glinka music academy of Dnepropetrovsk, Honored Art worker of Ukraine, Assistant Professor of fortepiano department*

The texture-composite organization as a dominant character of piano style of V. Bibik (through the example of fortepiano sonata genre).

Purpose of the research. The investigation is devoted to the identification of specifics of connection between harmony and texture in piano sonatas of Valentine Bibik, namely 4, 5, 6 and 7 sonatas. The **methodology** lies in using of the system, typological-comparative and structural-functional approaches of general scientific methodological base. It allows for correlation analysis of composite-textured organization of piano sonatas of outstanding Ukrainian composer Valentin Bibik. **The scientific novelty** of this investigation consists in designation of the specific characteristics of the instrumental (piano) compositions of Valentine Bibik. The work creates a basis for the expansion of the concert and pedagogical spectrum of modern piano art. The special value of the investigation consists in the attention to the contemporary piano compositions of a famous composer, a member of the National Union of Composers of Ukraine – Valentin Bibik. **Conclusion.** The study shows that in the palette of harmonic means of V. Bibik almost all types of verticals formed in musical practice are present – from interval to polyphonic complex. Individual character is very important for the selection of these verticals.

Keywords: texture, genre, composer, sonata, style, means of expression, form, interval, consonance, harmonic.

Постановка проблеми. У плеяді композиторів, творчість яких має доленосний вплив на еволюцію сучасного вітчизняного фортепіанного виконавства, постать Валентина Саввича Бібіка (1940–2003) займає особливе місце. Будучи яскравим представником радянської композиторської школи, митець успішно працював у лоні музичних культур України, Росії та Ізраїлю. Але ж відзначимо, що саме український, харківський, період творчості композитора є найбільш довгим за часом та якомога краще визначає стильову домінанту музики Валентина Бібіка, зокрема його фортепіанних композицій.

© Новіков Ю. М., 2016

Звернення митця до жанру фортепіанної сонати в жодному разі не являє фрагментарну увагу його творчості. Народження десяти сонат для фортепіано сягає часу в двадцять два роки життя В. Бібіка – від 1971 по 1993 рр., в які митець, мешкаючи у Харкові, не лише створював композиції найрізноманітніших жанрів, а й активно займався викладацькою та громадсько-організаційною діяльністю.

Фортепіанні сонати В. Бібіка, будучі невід'ємною частиною камерно-концертного та навчально-педагогічного репертуару сучасних піаністів та викладачів, у довершеності їх сценічного виконання чи не найперше зосереджують увагу на відповідності виконавської інтерпретації фортепіанному стилю композитора, своєрідності піаністичному почерку відомого митця, його найбільш специфічним та індивідуально-особистісним рисам. Безумовно, такого роду підхід до вивчення та виконання камерного фортепіанного доробку майстра у найбільш повній мірі здатен розкрити художньо-образну палітру сонат та відтворити самобутність його фортепіанного мовлення.

Важливо відзначити, що дослідження стилю художнього письма В. Бібіка у сонатах для фортепіано постає надзвичайно цікавим як для піаністів-виконавців, так й для викладачів, адже створення вербального означення художнього змісту твору, передача учневі особливостей виконавсько-технологічного процесу щодо конкретної композиції можлива лише за умови осягнення стилістичної природи композитора у відповідній жанровій сфері. Винятковий інтерес дана тематика представляє також для музикантів-науковців, які досліджують фортепіанний доробок композиторів другої половини XX століття.

Актуальність означеного питання позначається багатовекторною практичною й теоретичною природою сфер застосування отриманих результатів. У свою чергу, висновки дослідження можуть збільшити рівень популярності фортепіано-камерного доробку В. Бібіка у колі виконавців, викладачів та музикознавців.

Серед малочисельних науково-дослідницьких робіт, присвячених життю та творчості В. Бібіка, на особливу увагу заслуговують монографічні нариси А.Мізітової та І. Іванової "Фрагменти творчості Валентина Бібіка" [4]. У даній праці автори торкаються широкої різножанрової палітри творчості композитора, але ж, на жаль, залишають у тіні характерологічні ознаки фортепіанного стилю майстра, зокрема камерного піаністичного доробку митця. Більш загальним окресленням творчості В. Бібіка, яке полишене заглиблення у специфіку манери його художнього письма, позначені праці музикознавців О. Зінькевич [2; 3] та Г. Григор'євої [1].

Наукова новизна. У даному досліджені окреслення стилю камерно-фортепіанних творів Валентина Бібіка буде здійснюватися шляхом розкриття взаємозв'язку гармонії та фактури. У поле зору дослідницького процесу потрапляють сонати для фортепіано № 4, 5, 6 та 7.

Мета дослідження – виявлення специфіки зв'язку гармонії та фактури у вищеозначених фортепіанних сонатах на основі принципу фактурно-гармонічного комплексу (далі – ФГК).

Оскільки гомофонний склад у чистому вигляді в сонатах В. Бібіка фактично є відсутнім, слід приділити увагу іншим типовим для цього автора складам – носіям гармонічного змісту, зокрема гетерофонному і хоральному, які утворюють відповідні стилю цього композитора типи ФГК.

Виклад основного матеріалу. Гетерофонією будемо називати такий дво- і багатоголосний музичний склад, в якому голоси діють ритмічно-синхронно та у багатьох випадках зберігають інтервал між собою. При повному збережені інтервалу виникає художнє явище, яке можна назвати "суворою гетерофонією". При зміні інтервалу виникає "вільна геторофонія".

Підкреслимо, що гетерофонія – історично другий після монодії тип музичного складу. Як відомо, усі сформовані в еволюційному процесі музичні засоби так чи інакше входять до арсеналу технічних і художніх цінностей музичного мистецтва й у подальшому його розвиткові. Застосовуються вони в міру естетичної доцільності та у синхронізації за стильовими уподобаннями авторів.

У сонатах В. Бібіка гетерофонний склад, з одного боку може вичерпувати собою всю фактуру музики, а з іншого – може стати важливою деталлю, що привносить додаткові елементи контрапунктування в музичну тканину іншої складової побудови.

Приклади першого з варіантів знаходимо у сонаті № 4. Розділ Comodo Limpido – спокійна за характером музика, що відкриває в сонаті нову образну сферу, – викладено у строго гетерофонній фактурі (між голосами зберігається інтервал децими). У заключному епізоді того ж розділу сонати сувора гетерофонія ущільнюється в чотириголосся, що виникло за принципом так званого штучного багатоголосся – октавного дублювання кожного з голосів вихідного двоголосного з'єднання.

Ритмічна синхронність, майже повна односпрямованість голосів, їх тематична не контрастність за вертикаллю дозволяє говорити про перевагу гетерофонних якостей цієї музики.

Досить великою кількістю прикладів, гетерофонія у сонатах В. Бібіка представлена як елемент у полісладовому комплексі. Так, у сонаті № 6 у розробковому розділі фуги (І частина) поліфонічна фактура складається з контрапунктування двох гетерофонних ліній (тут використана сувора гетерофонія з дублюванням у м. 3), що у подальшому піддаються різним змінам: оберненню, ракоходу тощо.

В одному з кульмінаційних хоральних розділів цієї ж сонати багатоінтервальна (сувора) гетерофонія входить до складу хоралу, кожний з голосів якого – певний варіант поліфонічнозміненої теми. Гетерофонія тут є однією з ліній викладу теми.

У сонаті № 7 також можна простежити поступове ускладнення фактури, основною складовою частиною якої є вільна гетерофонія. В експозиційному розділі сонати гетерофонний шар звучить на фоні витриманого акорду квартової структури. У першій фразі розробки цього матеріалу гетерофонні лінії складаються у нескінченний триголосний канон з органним фоном у супроводі. Кульмінація побудована на одночасному сполученні декількох шарів звучання: акордове остинато в басу, у верхньому регістрі – триголосна "потовщена" гетерофонна лінія, яка поліфонічно з'єднується з двоголосною гетерофонією в її первісному вигляді – у середньому регістрі. У репризному розділі двоголосна гетерофонія поєднується лише з органним фоном, тільки регістр стає більш низьким. Отже, гетерофонний склад інтерпретований як представник не тільки ФГК експозиційного, але й розробкового розділу та є дієвим його компонентом.

В умовах гетерофонії здебільшого використовується та інтерваліка, яка породжує класичну терцову акордику. І хоча В. Бібік її, як правило, уникає, але вона не суперечить суттєвим інтонаційним рисам його музики.

Для творчості В. Бібіка дуже своєрідною представляється гетерофонія, яка утворена нашаруванням декількох секунд. Так, у сонаті № 5 більшість кадансових побудов форми утворюють вид ФГК, заснований на одночасному русі секундових співзвуч (частіше малосекундових). Цей гетерофонний засіб з'єднання секундових вертикалей знаходимо у сонаті № 7, у супровідному шарі розділу Sereno (48 – 60 тт.), у репризному повторенні музики цього розділу (113 – 123 тт.).

У зв'язку з вищесказаним можна вказати на плавність переходу гетерофонії до власне гармонії в сонатах В. Бібіка, якій взагалі властива секундова побудова і яка, отже, у стильовому плані є провідною у створенні ФГК гармоніко-гетерофонного типу.

Іншими словами, одним з чинників виникнення кластера у В. Бібіка стає його застосування як "деталі" в умовах гетерофонії (як одного з різновидів ФГК), де "головує" лінеарність як провідний принцип конструювання цілого.

Іншого роду прикладом "зародження" гармонії в експозиційній побудові може служити початок першої частини сонати № 7. Тут вертикаль виникає у результаті послідовного нагромадження тонів верхнього голосу, які складаються в співзвуччя кластерного типу, що ще раз ілюструє генетичний зв'язок власне гармонічних засобів з їх первинною гетерофонною основою. Це стильовий принцип побудови ФГК в музиці В. Бібіка.

Тематична гармонія – інший стильовий принцип, який є досить відомим і широко вживаним у музиці різних авторів, у творчості яких домінує мелодико-лінеарна основа, що, у власну чергу, може бути пов'язано з монодійною ладовістю та її фольклорними джерелами (наприклад, у Г. Свірідова в Курських піснях"). У В. Бібіка такі прийоми утворення вертикалі пов'язані, насамперед, з прагненням до єдиного звукокомплексу (типу "гармонії мелодії" О. Скрябіна) як універсального "резервуару" будови всього ФГК.

Так, у сонаті № 5 акорд як одночасне звучання групи тонів (у даному випадку – кластер) вперше виникає як сума мелодичних звуків.

Приведені приклади з сонат № 5 та № 7 також вказують на той тип виникнення вертикалі, який можна назвати тематичною гармонією, тобто такою, що є результатом тематичних процесів (термін Ю. Холопова).

Своєрідним прикладом використання тематичної гармонії є завершуючи частина Сонати № 7, яка звучить на рр. З трьох вертикалей, що утворились тут, при всій їх спорідненості та образній однорідності, вони відрізняються одна від іншої. І причиною цієї різниці є мелодична інтонація, проведена в третьому голосі. Звернемо увагу на те що, по-перше, усі вертикалі викладені чотирьохголосно, тобто з опорою на традицію акордового складу в європейській музиці, по-друге, центральними складовими образного змісту цієї музики є інтервали великої септими та малої нони, які при утворені даної послідовності безумовно переважають. Виникає гармонічна послідовність – образна зона, де саме гармонія репрезентує її зміст.

Важливо відзначити, що тут знову висувається інтервал як стрижень акордового комплексу, в якійсь мірі відбувається моделювання структурних принципів вертикалеутворення, які були властиві докласичній музиці, де, як відомо, співзвуччя мислилися лише як сума певних інтервалів.

У Сонаті № 7 тематична гармонія, що служить спочатку фоном для викладу мелодичного голосу, у кадансовому звороті відокремлюється, переходячи до хорального складу. Цей акордовий каданс – один із двох видів кадансів, що зустрічаються в даній сонаті (другий каданс – монодичного типу, побудований на низхідній ламентозній інтонації). Контрастні за характером своїх ФГК, вони відрізняються тематичною яскравістю і драматургічною вагомістю.

Ще одним, третім типом, трактування взаємодії фактури і гармонії в сонатах В. Бібіка є той випадок, коли акорд вводиться в гармонічній фігурації відразу, будучи одночасно і фігурованим органним пунктом, і фігурованим супроводом. У сонаті № 7 такий фігурований органний фон вступає з початком експонування нового тематичного матеріалу, з'являючись потім в межах розробкової фази як вичленований його елемент. Це співзвуччя може бути визначене як великий квартакорд, який складається з тритона знизу та чистої кварти зверху. Його структура залишається незмінною протягом усієї сонати, хоча висотне положення може варіюватись.

Яскраво й послідовно використовує композитор принципи тематичної гармонії в Сонаті № 4. Упродовж її жодна вертикаль не виникає довільно, без врахування мелодичного фактору.

Особливим видом тематичної гармонії можна вважати ситуацію гармонічного утворення в акордовому розділі першої частини Сонати № 6. Справа в тому, що обидві частини цієї сонати являють собою цикл з двох фуг, тематично й образно споріднених одна з одною. Причому в першій з них, типова форма фуги збережена цілком, хоча і в новому стильовому висвітлені. І це не є випадковим, оскільки В. Бібік відомий як автор монументального циклу з 34-х прелюдій і фуг, який став яскравим прикладом новітнього побутування жанру.

У даному випадку композитор як і раніше залишається новатором у розробці нових шляхів у формі фуги. Відомо, що фуга, яка відповідає бахівським традиціям, відрізняється у викладі своєю монофактурністю та монорегістровістю.

Інтенсивно застосовані складні контрапункти привносять у монофактурну фугу інтелектуальний динамізм, вишуканість технічної сторони становлення музики. Але вже починаючи з Генделя, фуга фактично пориває з монофактурністю та моноскладовістю, виходячи за межі поліфонічного складу. Результати аналізу фуг Сонати № 6 В. Бібіка переконують нас в тому, що автор розвиває традиції саме поліфактурної фуги генделівського типу.

Відзначимо, що у фузі Сонати № 6 В. Бібік використовує не поліфонічні склади, зокрема хоральний, який став основою фактури великого кульмінаційного розділу.

Висновки. Аналіз вертикальних структур у фортепіанних сонатах В. Бібіка показав, що в арсеналі гармонічних засобів композитора присутні практично всі сформовані в музичній практиці типи вертикалей – від інтервалу до багатозвучного комплексу. Вибір же різновидів цих вертикалей має індивідуально-стильовий характер. Так, із багатозвучних комплексів абсолютною перевагою відзначені кластерні співзвуччя й ті, що не зводяться до терцової побудови. Однак інтервалу терції (сексти) як такого В. Бібік не уникає. У гетерофонних фрагментах його сонат переважає саме терцове (децимове, секстове) співвідношення голосів. Досить часто В. Бібік застосовує тризвуки і секстакорди, але, як правило, з розщепленням якого-небудь тону чи з побічними тонами.

Відтак, як консонуючий акорд тризвук В. Бібіком не використовується, що є надзвичайно суттєвою ознакою всіх його ФГК в аспекті фонізму і ладовості. У творчості В. Бібіка секундові гармонії виникають не тільки як наслідок запальної "емансипації дисонансу", а й мають свою причинну обумовленість, яка полягає у безпосередній залежності від мелодико-тематичних процесів.

Перспективою проведеного аналізу, який виявив низку особливостей характеру і функцій гармонії у фортепіанних сонатах В. Бібіка, пов'язаних насамперед зі специфікою їхнього фактурного наповнення, постає необхідність звернутись у подальших дослідженнях до класифікації музичних складів сонатного доробку Валентина Бібіка.

Література

1. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1989. – 203 с.

2. Зинькевич Е. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов) / Е. Зинькевич. – К.: Муз.Украина, 1986. – 184 с.

3. Зінькевич О. Бібік (Бібик) Валентин Савич / Зінькевич О. // Українська музична енциклопедія. – Т. 1. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. – С. 195-196.

4. Мизитова А. Фрагменты творчества Валентина Бибика: монографические очерки /Мизитова А., Иванова И.. – Х., 2006. – 126 с.

References

1. Grigor'eva, G. (1989). The stylistic problems of Russian Soviet music of the second half of XX century. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].

2. Zin'kevich, E. (1986). The dynamics of renovation: Ukrainian Symphony at the present stage in the light of the dialectic of the traditions and innovation (1970 – the beginning of 80th years). Kiev: Muzykal'naja Ukraina [in Russian].

3. Zin`kevy`ch, O. (2006). Bibik (Bibyk) Valentin Savich. Ukrayins`ka muzy`chna ency`klopediya, 1, [in Ukrainian].

4. Mizitova, A. Ivanova, I. (2006). Valentin Bibik fragments Creativity: Essays. Har'kov [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 01.08.2016 р.

УДК 7.038.6

Афоніна Олена Сталівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
aolena7@gmail.com

КОД І КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ТРАДИЦІЇ "ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ" У ФОЛЬКЛОРІ

Мета роботи. Дослідження пов'язане із визначенням теоретичних питань, які спрямовані на виявлення фольклорних кодів і традицій "подвійного кодування" у народній художній творчості з точки зору різноманітних концепцій і парадигм у науковій літературі. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні системного підходу, який розкриває особливості фольклорних кодів та культурно-історичних традицій "подвійного кодування" в різних жанрах народної творчості та виконавстві. **Наукова новизна** полягає у визначенні фольклорних (аудіальних, вербальних, зорових) кодів у різних жанрах народної художньої творчості (музика, танець, казка, обряд). Визначено коди (референційні, евокативні, проміжні) на прикладі виконавських фольклорних колективів та у процесі "подвійного кодування". **Висновки.** На основі вивчення як теоретичних праць, так і практики визначено, що фольклорні коди-образи пов'язані з міфологією, історією, релігією. Фольклорні коди, як і інші види кодів, мають стійку систему знаків і символів, за якою їх розшифровують. Обрядові дії, ігри, танці, пісні, казки мають свою систему кодів (образів, подій тощо). Коди у пісні, казці визначаються у тексті (образи, символи); мелодії (наспіви, інтонаційні ходи); музично-композиційні структури (формульні наспіви в календарно-обрядовому фольклорі); у хореографії – музично-рухові коди на основі текстів. Кожен жанр у фольклорі має специфіку виконання, але є й загальні традиції, які містяться в імпровізації на основі традиційних музично-танцювально-стильових стереотипів. "Подвійне кодування" у фольклорі має багатоступеневий процес перетворення інформації, яка зберігалася тривалий час, постійно передавалася від покоління до покоління, змінюючись у деталях (музиці, словах, супроводі до танців, танцювальних рухах, казках інтерпретаціями оповідача).

Ключові слова: код, подвійне кодування, фольклор, фольккод, пісня, казка, танець.

Афонина Елена Стальевна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Код и культурно-исторические традиции "двойного кодирования" в фольклоре

Цель работы. Исследование связано с определением теоретических вопросов, направленных на выявление фольклорных кодов и традиций "двойного кодирования" в народном художественном творчестве с точки зрения различных концепций и парадигм в научной литературе. **Методология** исследования заключается в применении системного подхода, который раскрывает особенности фольклорных кодов и культурно-исторических традиций "двойного кодирования" в разных жанрах народного творчества и исполнительстве. **Научная новизна** работы заключается в определении фольклорных (аудиальных, вербальных, зрительных) кодов в различных жанрах народного художественного творчества (музыка, танец, сказка, обряд). Определены коды (рефенционные, эвокативные, промежуточные) на примере фольклорных коллективов и в процессе "двойного кодирования". **Выводы.** На основе изучения как теоретических работ, так и практики определено, что фольклорные коды-образы связаны с мифологией, историей, религией. Фольклорные коды, как и другие виды кодов, имеют устойчивую систему знаков и символов, по которой их расшифровывают. Обрядовые действия, игры, танцы, песни, сказки имеют свою систему кодов (образов, событий и т.д.). Коды в песне, сказке определяются в тексте (образы, символы), коды в мелодии (напевы, интонационные ходы), коды в музыкально-композиционных структурах (формульные напевы в календарно-обрядовом фольклоре), в хореографии – музыкально-двигательные коды на основе текстов и ритма. Каждый жанр в фольклоре имеет специфику исполнения, но есть и общие традиции, которые содержатся в импровизации на основе традиционных музыкально-танцевально-стилевых стереотипов. "Двойное кодирование" в фольклоре имеет многоступенчатый процесс преобразования информации, которая хранилась длительное время, постоянно передавалась от поколения к поколению, изменяясь в деталях (музыке, текстах песен и сказок, сопровождении к танцам, танцевальных движениях).

Ключевые слова: код, двойное кодирование, фольклор, фольккод, песня, сказка, танец.

Aphonina Olena, *PhD in Arts, associate professor, doctoral student of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Code and cultural and historical tradition of "double coding" in folklore

Purpose of the research is to define theoretical questions aimed at identifying folklore codes and "double coding" traditions in the folk art from the point of view of different concepts and paradigms in the scientific literature. The research **methodology** is the use of the systematic approach, which reveals features of folklore codes and cultural and historical traditions of "double coding" in different genres of folk art and performing. **The scientific novelty** of this work lies in defining of the folklore (auditory, verbal, visual) codes in different genres of folk art (music, dance, fairy tale and ritual). Through the example of performing folk groups and in the process of "double coding", the study defines the following codes: representation, evocative and intermediate. **Conclusions.** Based on the study of both theoretical works and practice, it is determined that the folk-image codes are associated with the mythology, history and religion. Folklore codes, as well as other types of codes, have a stable system of signs and symbols, in which they can be transcribed. Ritual actions, games, dances, songs and fairy tales have their own system of codes (images, events, etc.). Codes in a song and fairy tale are defined in the text (images, symbols), codes in music (tunes, intonation), codes in the musical and compositional structures (definable melodies in calendar ritual folklore), in choreography – music and movement codes based on texts and rhythm. Each folklore genre has performance specifics, but there are common traditions, contained in improvisation based on traditional musical and dance styles and stereotypes. "Double coding" in folklore is a multi-step process of transformation of the information, stored for a long time, constantly transmitted from one generation to the other and varying in details (in music, lyrics and stories, dance accompaniment and moves).

Keywords: code, double coding, folklore, folkkod, song, fairy tale, dance.

© Афоніна О. С., 2016

Актуальність теми дослідження. Народна художня творчість презентує сукупність художніх цінностей та ідеалів, які закріпилися протягом століть. Специфічною ознакою народно-художньої творчості є стійка система умовних кодів (символів, знаків, позначень, образів, жанрів тощо), які втілюють особливості національного характеру і національних образів світу. Фольклорні коди і кодування засобами фольклору пов'язані перш за все із створенням часопростору художньої культури. "Народна мудрість, знання", а саме так перекладається з англійської folklore, є найтривалішою і всеохоплюючою системою збереження, варіювання та трансляції різних видів інформації з духовного життя людини. Фольклорні коди увійшли до літератури і мистецтва, поєднавши воєдино різні часові відрізки, тим самим розкриваючи особливості становлення і людської цивілізації, і культури загалом. Тому актуальним для сучасного мистецтвознавства є вивчення фольклорних кодів та традицій "подвійного кодування" на прикладі різних видів народної творчості.

Мета дослідження полягає у визначенні особливостей фольккодів та культурно-історичних традицій "подвійного кодування" в ранніх формах народної творчості.

Виклад основного матеріалу. Виникнення різних видів народної творчості поряд із формуванням державності віддзеркалюють процес життя людей від народження до смерті (від колискової пісні до поховального обряду), через лірику (пісні про кохання та обряди весілля), героїку, мирну працю (пісні з символами буття та життя). Хоча можна виокремити фольккоди і визначити їх іншими дефініціями, пов'язуючи з філософськими та міфологічними категоріями, а саме: піднесене і низьке, духовне й тілесне, аполлонійське та діонісійське тощо.

Фольклорні коди, які втілюються у народній творчості у вигляді образних, музичних, поетичних символів, нерідко сягають своїм корінням міфологічних героїв (Ф. Буслаєв) або історичних (Л. Майков, В. Міллер). Наприклад, у будь-якому епосі та різних жанрах можемо зустріти розповідь про них. У давніх билинах про Іллю Муромця, Володимира Великого відображені коди конкретних історичних осіб та подій. Володимир Красне Сонечко поєднує в собі риси двох київських князів (Володимир Святий та Володимир Мономах). Звичайно, дослідники прагнули віднайти підтвердження своїх теорій у міфології або історії.

Кодові символи та їхнє художнє відображення у словесно-музично-хореографічному та драматичних формах колективно збереженої інформації також спираються на історичну типологію культури. Підходи до її вивчення з точки зору язичництва та християнської природи було притаманно вченням Г. Гегеля, С. Соловйова, К. Юнга. Вчені трактували код-архетип з першообразами-символами, розкривалися їхні кодосимволи через зовнішні об'єкти (походи, побутові події) та спостерігали інтуїтивне сприйняття людиною зашифрованої інформації. Коди К. Юнга та його розкодування обрядових дійств (колядування й щедрування, весілля, хрестини), ігор (за календарними святами) включали різні архетипи і форми синкретичного мистецтва. Поступово формувалися самостійні жанри різних видів мистецтва. Наприклад, музичне мистецтво відомо обрядовим пісенним, інструментальним, танцювальним мистецтвом, які в подальшому інтегрувалися в синтетичні види творчості (опери, оперети, балети).

Творчі переробки кодів поєднані зі зміною язичницького світогляду, який впливав на розвиток обрядової поезії з його стійкими образами. Вони більше транслювали інформацію на семантичному рівні та в узагальненій формі. У заклинаннях, змовах, календарних, весільних та поховальних піснях існування збірного образу, як коду-символу, передавалися зміст, образи тощо. Наприклад, образи билини про Волха – князя, який для досягнення мети перетворювався на тварину, птицю та рибу. Відправившись до Індійського царства, він та його дружина стали мурахами та проникли до фортеці, де і перемогли ворогів. Тож, образ Волха є символом, або знаком перевертня, який, за теорією У. Уорнера про символ, розкриває свою сутність за допомогою другорядних значень, а саме, перевтілень. На відміну від першого типу, в якому символ обмежується тим, що є позначенням самого себе. Наприклад, говорячи про образ Лисички-сестрички, зразу вникають асоціації з хитрістю та виверткістю: Лисичка і Півень, Лисичка і Вовк, Лисичка і Журавель, тобто лисичка як символ хитрощі позначений саме об'єктом – лисичкою. Навіть із багатьох казок про Лисичку, не залежно від того, з ким лисичка спілкується, результат один – обман на ґрунті хитрощі та виверткості. Лисичка – код, наприклад, у казці – "символ – хитрощі, які розкривають особливості коду". Процес кодування спостерігаємо в інтерпретації символів, які поміщені в контекст оповіді та діалогову взаємодію: між героями (Лисичка – Вовк, Лисичка – Півень, Лисичка – Журавель). Інша взаємодія як процес кодування – діалог з зовнішнім світом – зі світом людей, наприклад, у казці "Лисичка-сестричка і вовк-панібрат" розвиток подій пов'язаний з зустріччю людей. Та у казці є ще одна взаємодія – з надприродними явищами: "вовк-панібрат виїв середину у бичка, напустив туди горобців та соломкою бік запхнув. Поставила його Лисичка-сестричка та стала чекати…" [11, 22].

Американський соціолог і культуролог Вільям Ллойд Уорнер розумів "культурний контекст" як соціально-структурний. Будь-яка інтерпретація, яка характеризує контакти взаємодії, одночасно знаходиться і більш широкому полі "системі дій" – групі, співтоваристві, нації тощо. Крім того, він вважає, що існують структурні контексти: моральний, технічний, надприродний. Моральна система пристосовує людей один до одного, технічна – до зовнішнього світу, надприродна – з богами і священними речами [7], що співпадає з особливостями коду і кодування як сталості структури, так і її втілення в контекст.

Стабільність кодів, як і символів відіграє важливу роль у соціальному житті та підтриманні членів професійних співтовариств. У. Уорнер виділяє три типи символів, які в нашому дослідженні співпадають з визначенням кодів – референційних, евокативних, проміжних. Перші символи як правило використовуються серед науковців із попереднім обговоренням їхнього значення. Евокативні символи пов'язані із вираженням почуттів. У науці та житті ці символи зустрічаються менше, ніж проміжні, які поєднують риси перших і других символів одночасно. Тож на прикладі виникнення виконавських

колективів визначимо типи кодів-символів. Залежно від професійної діяльності виконавські колективи народної музики (гуслярі, скоморохи, ашуги, акини, кюйши, бахши, оленши, жонглери, менестрелі) мали свої коди – як жанрові, так і образно-емоційні, тобто систему взаємодії людей, інструментів, колективного виконавства, жанрів, манери виконання, тематику виступів тощо. При знайомстві з поняттям "скоморохи" у нас завжди виникає ланцюг послідовностей: актор, музикант, поет, колектив, інструмент. Його виступ на площі, супроводжується виконанням епічних, сатиричних, пародійних пісень-казок. Скоморох може бути дресирувальником та танцюристом. А з точки зору теорії У. Уорнера поняття "скоморох" можемо трактувати за системою символів, яка має функції збереження колективної пам'яті та почуттів. На прикладі колективів народного виконавського мистецтва спостерігаємо спадкоємність традиції (виступи скоморохів на площах з критикою правлячої верхівки від Середньовіччя до сьогодення) тому, що коди-символи пробуджують спогади про минулі події (розстріли, як скоморохів із інструментами, так і просто незадовільнених владою), які проходили з групою (протягом століть). Такі символи містять високу ступінь концентрації емоцій та почуттів (від жартівливих до жахливих), які консервуються у відповідних знакових формах та пробуджуються наново при повторному їхньому використанні (у тому числі і поколіннями). Символи, які спрямовані на встановлення зв'язків із минулим індивіда чи групи, нераціональні та евокативні. Саме вони займають центральне місце в колективних співтовариствах (як сакральних, так і секулярних).

Знакові форми та семіотична система знаково-кодових засобів широко представлена у фольклорі – мовою, символікою, традиційними формами поведінки, гастрономічними уподобаннями тощо. Дослідниками визначаються кодові фольклорні жанри у ритуалах (весільні, хороводі, поховальні, на народження). Характерні жанри народної творчості українців – думи, у росіян – билини, у ірландців – саги.

Код-ритуал для зцілення хворих чи отримання відповіді на запитання у удмуртів пов'язано з ритуалом "камлання", коли шаман вводить себе в трансовий стан за допомогою ритмічного співу, музики і танцю. Звертаючись до робіт У. Уорнера, визначаємо, що для людини взагалі характерне нераціональна та нелогічна поведінка та мислення, у превалюючому ступені людина підкорена емоційній логіці видового життя. Тому евокативні (чуттєві) символи-коди часто стають сакральними, пов'язаними з понадприродними виявами і базуються на нелогічних почуттях людини. На думку У. Уорнера, у символах закріплюються емоції та почуття, які притаманні людині як видовій істоті та пов'язані з фундаментальними умовами людського існування: бажання і надії, страхи і тривоги, почуття життя і смерті, фізіологічним потребам, благополуччю. Кожна система соціально-значимих стереотипів, художніх та культурних кодів формувалася колективною пам'яттю (Ю. Лотман).

Тому коди у фольклорі як сукупність структур за допомогою слів, мови відтворюють процес зашифровки інформації зі зміною структурної форми за двома тенденціями розвитку символічного процесу – сегментація символічної поведінки, зростання гетерогенності, аж до індивідуалізації та генералізації, стандартизації та уніфікації символів (У. Уорнер). Так, можемо згадати створення малих виконавських колективів на народних інструментах та використання самих музичних інструментів, які в наші дні сприймаються як код-лейбл минулого: кобзарів, бандуристів в Україні, бансурі в Індії, кіннор та шофар у Ізраїлі, морінхур у Монголії, жетиген у Казахстані тощо.

Виконавство на давньому індійському інструменті бансурі відсилає наші асоціації до історії Крішни і Радхі. Інструмент вшановується як божественний в Крішні та відображений у буддійському живописі саме як візитівка Індії. Так само і гра на давньому багатострунному інструменті жетиген, який за формою нагадує гусла або арфу, гра на інструменті – довгастому ящику зі шматка деревини асоціюється із казковими пригодами або легендами про історичні подвиги, нерозділене кохання, страшні події. За легендою про виникнення інструменту є історія родини. Коли холодною зимою через масовий падіж худоби люди лишилися без їжі у будинку Старого оселилося горе. Поступово Старий поховав усіх сімох синів. Убитий горем батько видовбав шматок дерева і натягнув струну, заспівав кюй "Рідний мій". І так після кожної смерті натягував ще одну струну і співав кюй. Після втрати сьомого сина батько заспівав "Лихо втрати семи синів". Ці мелодії та й сам інструмент дійшли до наших днів у вигляді скорботних кодів-символів, втіленням переживань людини. Тож, в цьому прикладі, код є синтезом образу і його почуття.

Таким синтетичним кодом є пісня "Щедрик". Досить часто розкриття семантики фольклористичної лексики відбиває коди фолькжанрів з виділенням кодів-структурно-семантичних одиниць. Саме вони стають універсальним ключем до розкриття художніх особливостей творів. Код-інтонація пісні "Щедрик", не залежно від країни побудування та мови, на якій виконується шедевр Миколи Леонтовича, розкриває зміст пісні та впливає на її структуру. Процес кодування в даній пісні залежить від інтонаційного коду і будови всього твору. Б. Яворський запропонував М. Леонтовичу відмовитися від куплетної форми, характерної для пісні, а подивитися на безперервний розвиток музичного матеріалу в творах , зокрема, партитах Й. Баха. Зберігаючи основний мотив із чотирьох нот (остінато), який імітаційно проходить у всіх голосах та застосування прийомів поліфонії (імітації, протискладання), М. Леонтович створив шедевр. На сьогодні пісня "Щедрик" є міжнародним символом Різдва. Навіть фільми з різдвяною тематикою презентують цю пісню вже протягом XX століття. Дотримуючись визначення символу як знаку, сутність якого позначає іншу сутність, робимо висновок, що ритмоінтонація Щедрика є кодом-символом різдвяних свят.

Фолькрепертуар (замовні-заклинальні інтонації-поспівки; ритуальні пісні календарних і сімейних обрядів; повір'я; міфологічні, легендарні, історичні пісні) мають свої кодові слова та інтонації. Наприклад, повторення приспіву "Ех!", "Ой!", "Ох!" тощо, характерні для народної творчості і відомі від традицій язичництва як оберег від злих духів.

Кожна країна та її народ має свої фольклорні тексти, у яких зберігалася, трансформувалася і транслювалася інформація з притаманними їй кодами. Мистецтво пластики і танцю теж має свої знаки, які відтворюються у жестах, рухах. Знаки-коди у синкретичному мистецтві передавали образи підкорення людей силам природи та намагання жити в гармонії з природою. Танці папуаських племен, як і багатьох інших архаїчних племен, мають міфологічну і магічну основи. Танці мисливців за традицією виконуються чоловіками із зброєю. Для настроювання на перемогу танцюристи в своїй уяві вишиковуються поруч із померлими пращурами, які надихають їх своєю силою. Одночасні та одноманітні рухи танцюристів одночасні зачаровують, намагнічують атмосферу. Танцюрист на напівзігнутих ногах ритмічно вдаряє себе в груди, вводить у транс, що і є метою дійства. Цей танець виконується до наших часів із кам'яними сокирою та списом. У папуаських племен і досі обмаль залізних предметів. Сокира у руках танцюриста є давнім солярним символом, який асоціюється із небом, для якого приносили жертву і спокутувати гріхи. Хоча сокира є ще й символом грому, родючості, влади, дощу і шторму. Тобто це не тільки військовий символ, а й символ людини. Що співпадає з визначенням багатозначності символу на відміну від знаку, який більш однозначний і тому його за його однозначність легше розшифрувати.

Міфологічні риси фольклорних образів-кодів і поетичних формул-кодів відзначені у жанрі у колядок і щедрівок. Тож, починаючи від слів-кодів "коляд-колядниця" у колядках та "щедрий вечір як добрий вечір", до молитовних звернень мають систематизовані зводи повчань і мають кодові інтонації та слова, які впливають на психологічний стан людини, тобто є процесом кодування на рівні біоенергетичних ресурсів людини.

Характерною рисою вербальних текстів-кодів календарних обрядів Різдва, Пасхи ("Добрий вечір тобі, пане господарю, радуйся! Ой радуйся, земле, Син Божий народився!", "В Різдвяну ніч", "Ой дай, Боже", "Бог предвічний", "В глибокій долині", "Час радості, веселості") є повторення образів Христа, Сина Божого, Діви-Мати. У процесі побутування відбуваються певні зміни стилістичні, жанрові тощо, хоча фольккоди текстові і музичні формувалися як кожна система соціально-значимих стереотипів колективною пам'яттю (Ю. Лотман). Тому дуже важливим залишається зв'язок сучасної культури і традиції, в яких фольклор посідає чільне місце і відповідно до історичних змін простежується збереження традицій та фольклорних текстів-кодів. Спадкоємність, стійкість художніх засобів та одночасно їхня варіативність транслюється від покоління до покоління, включаючи сучасність, яка створює нові умови для творчого переосмислення фольккодів із застосуванням інноваційних технологій.

Фольккоди виступають сукупністю вербальних або вербально-невербальних структур, які функціонують у побуті, різних видах мистецтва. Для кожної комунікативної групи характерний свій зміст фольккодів. Наприклад, виконавці-танцюристи народно-сценічного танцю у різних жанрах (хоровод, ліричний, фольклорний, фольк-джаз) передають рухові коди-елементи (ніг, рук, корпусу), за якими глядачі дізнаються про приналежність виду танцю та його національності. Відкриваємо термінологічний словник хореографа і бачимо перелік рухів українського, кавказького, російського, іспанського, циганського танців. Такий набір слугує для розкодування хореографічної інформації для створення художніх образів.

Образ Козака представлено в танці під однойменною назвою. Козак дрібненько відбиває ногами землю, щоб вона гуділа, витинає голубці, підскакує щупаком, приспівує і викрикує голосно. Тож його рухи-коди і допомагають розібратися, розкодувати художній образ.

Українській танець, як і інші народні танці, будується за певними стандартами: боковий хід, вихилясник, голубець зі стрибком, кабріоль, стрибки з підгонами ніг, повітряні ножиці та ін. Дослідник Василь Верховинець записав й інші назви рухів (доріжка, присядки, напівприсядки, "бач, як заплів", "от завернув", "от загріба") [1].

За цими елементами та музикою, яка теж є інформаційним та комунікативним шифром, можемо дізнатися про назву танцю: гопак, козачок, аркан, чеберячка. Наприклад, чеберячка – старовинний український танець, який має багато фігур і виконавців, розташованих по колу. По черзі чоловіки з закладеними за плечі руками піднімали з полу чарку і випивали її, а потім викидали через плече одним махом. Усі інші танцюристи плескали в долоні і приспівували. Потім розкладали вогонь і перескакували через нього (за переказом Антонія Якси-Марцинківського).

Близький до нього український народний танець – плескач. В ньому основним елементом є ритмічне плескання у долоні в розмірі 2/4. Як вважає Андрій Гуменюк, переважна кількість українських танців включає одні й ти самі рухи, які виникли, як результат національного темпераменту й місцевого колориту, традицій народного та місцевого одягу. Він поділяє українські народні танці за музикою і рухами на метелиці, гопаки, козачки; коломийки, гуцулки, верховини; польки й кадрилі [9].

Згадуючи розвиток від первісного суспільства до сьогодення, можемо зауважити, що тексти, які з'являлися в обрядах, історичних уявленнях, піснях та близьких жанрах, усі базувалися на мові та утворювали складні системи текстів з різними комунікативними спрямуваннями.

Особливо цікавим явищем є імпровізаційність у формуванні текстів та музичного супроводу, яка тільки підкреслює стійкість основних мотивів музичних і текстових. Наприклад, "Ой ну, люлі, люлі" має мінімум три варіанти. Кожен з цих варіантів має інтонацію-код колискової з характерним для цього жанру повтором одного мотиву, який увесь час залишається, варіюючись тільки на розспівах слів пісні. Текстовий код за назвою пісні: 1 варіант – "Ой ну, люлі, люлі" [8; 12]. Але відмінність текстових кодів тільки в тому, що додаються нові рядки (2 варіант), або нові пропозиції щодо годування дитини (1, 3 варіанти). Таким чином, усі пісні рівнозначні, взаємозамінні та відтворюються в різних об'ємах та залежать від виконавців. Аналіз текстів з точки зору виявлення в них кодів-мотивів дозволяє по-новому побачити пісенний жанр колискової.

Таких прикладів багато, при чому пісня може мати необмежену кількість варіантів "Вселена, веселися" відомі шість варіантів пісні, де кодом є жанр колядки з його обов'язковою розповіддю про народження Ісуса у вертепі між бидляти, Янголів, пастирів тощо [3; 4; 5; 6].

Фольклорні коди передавалися від покоління до покоління в усній формі (казка, пісня, танець). Казка "Коза-дереза" містить кодових діда і бабу, позитивних героїв, негативних, які чинять між собою комунікативний процес. За допомоги кодів-символів казки розкриваються моральні і людські категорії добра і зла. Казка "Коза-дереза" розповідає про реальні речі. Поряд із людьми (Дід, Баба, сини) у казці є звірі (коза, зайчик, вовк, ведмідь, лиса, рак), а події, описані в ній, казкові. Про те, що події казкові свідчить ситуація з раком-небораком, діалоги та ситуації з Дідом (синами, бабою) і Козою. Головне питання: "Як це Дід міг вигнати синів та бабу за те, що коза говорила неправду про свої вигули на пасовищі?". Тож, коди-символи-образи допомагають створити процес кодування за рахунок багаторазового й різноманітного повторення ситуації (коза-дереза обманює діда, коза-дереза залякує зайчика) про боротьбу добра й зла; чесного і нечесного, доброго та злого тощо. Мораль казки розкривається кодами-символами-образами.

Хороводи містять аудіальні (музика, спів), вербальні (рухи), зорові коди. Стійкість кодів поєднує цей вид народної творчості у синкретичне дійство з музикою, грою, танцем та драматичною дією. У окремих народів є свої різновиди хороводів, які мають наступні назви: коло – Югославія, Хорватія, Сербія; хоро – Болгарія; оро – Македонія; веснянка – Україна; карагод – Білорусія та Росія; хоруми – Грузія тощо. Наприклад, хоруми – давній грузинській народний чоловічий танець з короткою мелодичною лінією з двох тактів (до речі, за короткою структурою нагадує українські "Дударик" і "Щедрик"), але з дуже складним метроритмом – п'ятидольний такт з різними акцентами, тобто, з мелодичним і ритмічним кодом.

Наукова новизна роботи полягає у визначенні фольклорних (аудіальних, вербальних, зорових) кодів у різних жанрах народної художньої творчості (музика, танець, казка, обряд). Визначено коди (референційні, евокативні, проміжні) на прикладі виконавських фольклорних колективів та у процесі "подвійного кодування".

Висновки. На основі вивчення як теоретичних праць, так і практики визначено, що фольклорні коди-образи пов'язані із міфологією, історією, релігією. Фольклорні коди, як і інші види кодів, мають стійкі особливості, за якими їх розшифровують. Обрядові дії, ігри, танці, пісні, казки мають свою систему кодів (образів, подій тощо). Коди у пісні, казці визначаються в тексті (образи, символи); мелодії (наспіви, інтонаційні ходи); музично-композиційні структури (формульні наспіви в календарно-обрядовому фольклорі); у хореографії – музично-рухові коди на основі текстів.

Кожен жанр у фольклорі має специфіку виконання, але є й загальні традиції, які заключенні в імпровізації на основі традиційних музично-танцювально-стильових стереотипах. "Подвійне кодування" в фольклорі має багатоступеневий процес перетворення інформації, яка зберігалася довготривалий час, постійно передавалася від покоління до покоління, змінюючись у деталях (у музиці, словах, супроводі до танців, у танцювальних рухах, у казках інтерпретаціями оповідача).

Література

1. Верховинець В. Теорія українського народного танцю / В. Верховинець. – К. : Музична Україна, 1990. – 150 с.
2. Коляди. – Жовква: Печатня О. Василіян, 1925. – 80 с.
3. Коляди і щедрівки на Різдво Христове і Богоявленє. – Вінніпег: Руська книгарня, 1918. – 96 с.
4. Колядки. – Жовква: Місіонер, видавництво Отців Василіян, 2000. – 36 с.
5. Коляди церковні. Колядки, щедрівки і желаня / Упорядник М. Кінаш. – Філадельфія: Друкарня при сирітськім домі у Філадельфії, 1923. – 167 с.
6. Колядки і щедрівки / Упор. Наталія Манько. – Львів: Свічадо, 2008. – 200 с.
7. Культурология. XX век. Энциклопедия: В 2 т. / Ред. С. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 447 с.
8. Пісенний вінок: Українські народні пісні / Упор. Андрій Михалко. – К. : Криниця, 2007. – 400 с.
9. Танці в житті українського народу // Андрій Гуменюк / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=533.
10. Українські колядки. – Відень: Союз визволення України, 1916. – 32 с.
11. Українські народні казки. – К. : Глорія, 2016. – 128 с.
12. Українці Кубані та їхні пісні / Упор. Надія Супрун-Яремко. – К. : Музична Україна, 2005. – 784 с.

References

1. Verhovinets, V. (1990). Theory of Ukrainian folk dance. K.: Music Ukraine [in Ukrainian].
2. Kolyada (1925). Zhovkva: OO printed. Basilian [in Ukrainian].
3. Christmas carols and carols at Christmas and Epiphany (1918). Winnipeg: Russian bookstore [in Ukrainian].
4. Carols (2000). Zhovkva, missionary, publishing Basilian Fathers [in Ukrainian].
5. Carols church. Christmas carols, carols and wish (1923). Compiled by M. Kinash. Philadelphia: Printing at Orphan House in Philadelphia [in Ukrainian].
6. Christmas carols and carols (2008). Compiled Natalya Manko. Lviv: Svichado [in Ukrainian].
7. Cultural. XX century. Encyclopedia : In 2 volumes (1998). Ed. S. Levit. St. P.: University Book [in Russian].
8. Song Wreath: Ukrainian folk song (2007). Compiled by Andrew Myhalko. K. : Well [in Ukrainian].
9. Dancing in the life of the Ukrainian people. Andrew Gumenyuk Access : http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=533.
10. Ukrainian carols (1916). Vienna: Union for the Liberation of Ukraine [in Ukrainian].
11. Ukrainian folk tales (2016). By: Gloria [in Ukrainian].
12. Ukrainian Kuban and their songs (2005). Compiled Hope Suprun-Yaremko. K. : Musical Ukraine [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.07.2016 р.

УДК 78.087

Громченко Валерій Васильович
кандидат мистецтвознавства, доцент,
проректор з наукової роботи
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
gromchencko.valeriy@yandex.ru

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВОЇ ПАЛІТРИ ТА ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ У СУЧАСНИХ ТВОРАХ ДЛЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ (на прикладі творчості дніпропетровських композиторів)

Мета роботи. Дослідження пов'язане з розкриттям жанрової палітри та властивостей засобів художньої виразності у творах для духових академічних інструментів дніпропетровських композиторів Олександра Нежигая, Валентини Мартинюк та Олени Кривулі. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні системного, інформаційного, історичного та аксіологічного підходів загальнонаукової методологічної бази, що дає змогу розкрити й проаналізувати жанрові явища та певні засоби виразності з художньо-композиційного арсеналу дніпропетровських композиторів. **Наукова новизна** полягає в розширені жанрового, виразового, а також концертного й навчально-педагогічного спектрів сучасного духового музично-виконавського мистецтва. Особливу цінність представляє увага науковця до сучасних творів митців дніпропетровського регіонального відділення Національної спілки композиторів України. **Висновки.** Дослідження жанрового еволюціонування засвідчує процеси сталої регенерації та певного поновлення відповідних жанрових явищ, а саме інтродукції, інструментального соло та прелюдії.

Ключові слова: жанр, засоби виразності, композитор, твір, виконавець, інтродукція, діалог, інструментальне соло, прелюдія, художній образ.

Громченко Валерий Васильевич, *кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки*

Особенности жанровой палитры и средств выразительности в современных произведения для духовых инструментов (на примере творчества днепропетровских композиторов).

Цель работы. Исследование посвящено раскрытию жанровой палитры и особенностей средств художественной выразительности в произведениях для духовых академических инструментов днепропетровских композиторов Александра Нежигая, Валентины Мартынюк и Елены Кривули. **Методология** исследования состоит в использовании системного, информационного, исторического и аксиологического подходов общенаучной методологической базы, что позволяет раскрыть и проанализировать жанровые явления и определённые средства выразительности с художественно-композиционного арсенала днепропетровских композиторов. **Научная новизна** работы состоит в расширении жанрового, выразительного, а также концертного и учебно-педагогического спектров современного духового музыкально-исполнительского искусства. Особую ценность представляет внимание учёного к современным произведениям деятелей днепропетровского регионального отделения Национального союза композиторов Украины. **Выводы.** Исследование жанровой эволюции свидетельствует о процессах активной регенерации и определённого обновления жанровых явлений, а именно интродукции, инструментального соло и прелюдии.

Ключевые слова: жанр, средства выразительности, композитор, произведение, исполнитель, интродукция, диалог, инструментальное соло, прелюдия, художественный образ.

Hromchenko Valeriy, *Ph. D in Art History, Assistant Professor, Vice Rector for Research of Mikhail Glinka music academy of Dnepropetrovsk*

Some features of genre palette and means of expression in the contemporary compositions for wind instruments (through the example of Dnepropetrovsk composers' works).

Purpose of the research is to explore the genre's palette and peculiarities of the means of artistic expression in the compositions for wind academic instruments of well-known Dnepropetrovsk composers Alexander Nezhigay, Valentina Martynyuk and Elena Krivulya. The **methodology** of this investigation consists of using the system, information, historical and axiological approaches of the general scientific methodological base. It helps to reveal and study some features of the genre and specific means of artistic expression from the artistic and compositional arsenal of the famous Dnepropetrovsk composers. **The scientific novelty** lies in extending the genre, expressive, concert and pedagogical spectrum of modern wind music performing art. The value of the investigation consists in the attention to the contemporary compositions of the leaders of Dnepropetrovsk regional department of the National Union of Composers of Ukraine. **Conclusions.** The study of evolution of music genres demonstrates the processes of active regeneration and certain updating of particular genre features, namely the introduction, instrumental solo and prelude.

Keywords: genre, means of expression, composer, masterpiece, performer, introduction, dialogue, instrumental solo, prelude, artistic image.

Постановка проблеми. Відомо, що у колі найбільш злободенних питань сучасного музикознавства проблеми жанру займають чи не найбільш дискусійну позицію у загальному розвитку сучасної музикознавчої думки. Історична зумовленість еволюції того чи іншого жанру, чітке усвідомлення його максимально широкого часового періоду як самобутньої, характерологічної канви, як відповідної матриці для певного художнього цілого, безумовно, постають надзвичайно важливими векторами у дослідженнях жанрової сфери. Але ж не меншого значення під час наукової роботи має й картина розвію жанрів у сучасній музичній культурі, у новітній академічній музично-виконавській практиці.

© Громченко В. В., 2016

Отже, перед музикознавцями постає проблема якомога повного осягнення своєрідності жанрової мапи сьогодення, з урахуванням її специфічних ознак, а саме пріоритетної відповідності музичних спеціалізацій, певних складів виконавців, синтезу мистецтв, арсеналу засобів виразності, історичної канви побудови, форми певного жанрового явища тощо.

За визначенням мистецтвознавця Є. Назайкінського, жанр – це "багатоскладова, сукупна генетична (можливо навіть сказати, генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле" [1, 94]. Історично усталений, найбільш формований характер природи будь-якого жанрового явища оригінально усвідомлюється у порівнянні жанру зі стилем, підкреслимо, одних з найскладніших та остаточно не визначних категорій в еволюції сучасної музикознавчої думки. "Якщо слово стиль відносить нас до джерела, до того, хто породив творіння, то слово жанр – до того, за якою генетичною схемою формувався, народжувався, створювався твір. Дійсно, адже для композитора жанр постає свого роду типовий проект, у якому передбачувані різні сторони побудови й задані нехай гнучкі, але все ж таки визначені норми" [1, 95].

Актуальність окресленого питання постає як у лоні теоретичного означені регенерації жанрів, розкриття особливостей їх оновлюючої суті, так і в осягненні специфіки низки засобів художньої виразності (ритм, тембр, динаміка, штрихи, артикуляція, виконавські прийоми тощо) за допомогою яких відбувається неуклінний процес еволюціонування певних сталих жанрових явищ.

Відтак, необхідність даного дослідження зумовлюється увагою не лише мистецтвознавців, викладачів, науковців, критиків, а й численних музикантів-виконавців, редакторів і, безумовно, вітчизняних та зарубіжних композиторів.

Мета дослідження – розкриття жанрової палітри та властивостей засобів художньої виразності у творах для духових академічних інструментів дніпропетровських композиторів Олександра Нежигая, Валентини Мартинюк та Олени Кривулі. Також метою публікації постає популяризація творчості митців Дніпропетровської регіональної організації Національної спілки композиторів України, зокрема інструментальних композицій царини духового музично-виконавського мистецтва.

В основі визначення найбільш сучасних творів для духових інструментів написаних композиторами Дніпропетровщини є концертна серія "Прем'єри року", яка щорічно, взимку, представляє творчі здобутки авторів зі сцени Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки. Так у програмі останніх двох концертів прозвучали "Інтродукція й токата" та "Колискова" для кларнета і фортепіано О. Нежигая, "Інтерв'ю на задану тему" для кларнета соло В. Мартинюк (24 грудня 2014 р.), та Прелюдія для флейти і фортепіано О. Кривулі (28 січня 2016 р.).

Наукова новизна. Враховуючи невеликий проміжок часу від дати представлення вищеозначених композицій, дані твори ще не пізнали снаги науково-дослідницької уваги. Їх глибокий теоретичний, методико-виконавський аналіз обов'язково здійсниться у працях мистецтвознавців, музикантів-викладачів і, безсумнівно, музичних критиків.

Виклад основного матеріалу. У контексті означеної теми на особливу науково-дослідницьку увагу заслуговує "Інтродукція й токата" О. Нежигая. Сценічне життя даного твору яскраво демонструє збільшення автономії творчого буття як Інтродукції, так й Токати. Свідченням тому постало концертне виконання Токати у творчому вечері композитора Олександра Нежигая (2 квітня 2016 р. Дніпропетровська філармонія ім. Л. Когана) й означення автором можливості сценічного представлення Інтродукції як самостійної художньо довершеної музичної композиції.

Загальновідомо, що інтродукція (від лат. Introductio – введення) представляє собою доволі невелику за обсягом вступну частину, певний розділ до більш масштабного музичного твору. На відміну від основної композиції інтродукція, як правило, не позначається чіткою формою, художньо яскравим та інтонаційно рельєфним тематизмом, чітким тональним планом, а також відповідною художньо-образною сферою.

Відтак, вступний розділ несе функцію передвісника майбутніх музично-драматичних колізій, настроює необхідний тон художньо-творчої атмосфери, вводить слухачів у відповідний емоційно-психологічний стан щонайближчих естетично-чуттєвих переживань подальшого розвитку музичного твору.

Надзвичайно важливо підкреслити, що при загальній, логічно усталеній композиційно-творчій формі, своєрідній характерологічній "матриці" такого роду інструментальних композицій уявити виконання інтродукції окремо від основного музично-художнього матеріалу практично неможливо. Зокрема, не витримує жодної критики виконання шедевру струнно-смичкової музики епохи романтизму "Інтродукція та рондо капріччіозо" для скрипки з оркестром К. Сен-Санса у представленні лише інтродукції, без виконання розділу рондо капріччіозо. Не можливо уявити і відокремлення інтродукції як окремої частини твору й у композиціях із "золотого" репертуару кларнетистів, а саме "Інтродукція, тема і варіації" для кларнета з оркестром Дж. Россіні та однойменний твір, але вже для кларнета з фортепіано, засновника німецької романтичної опери композитора, диригента та піаніста К. Вебера.

На відміну від вищезазначених композицій, "Інтродукція" О. Нежигая може виступати у якості абсолютно самостійного, художньо довершеного музичного твору окремо від "Токати". Поміж твердження композитора про можливість відособленого виконання "Інтродукції", відзначимо стійкі прикмети її художньо композиційної індивідуальності.

"Інтродукція написана у простій тричастинній формі з чіткими тематично окресленими контурами. При цьому наголосимо, що основна партія композиції готується темою вступу, яка у яскравій

експресії утворює максимально зосереджений, напружений характер для усього твору. Використання автором діапазону майже у дві октави, впровадження поступово наростаючого типу динаміки (гучність звука), групування четвертних нот у тріольні фігури з превалюванням штрихів легато й деташе створюють атмосферу щонайбільшої напруги. Її емоційний надрив здійсниться в першій частині "Інтродукції" у висхідних довгих форшлагах діапазоном більше двох октав.

Другий розділ твору представлено у споглядальному характері. Витриманий тип динаміки, розвиток мелодії у секундових і терцових інтервальних сполученнях ніби дозволяє озирнутись назад у щойно здійсненний емоційний ураган.

У репризі майже в незмінному вигляді звучить основна партія композиції. Від перших звуків теми оголений нерв емоційної напруги сягає свого апогею. Зосередження динамічної шкали у зоні форте, марковане легато й художня терпкість штриху деташе утворюють виняткова концентрований чуттєво-психологічний стан.

Наприкінці твору звучить тема вступу, яка у дещо розширеному представлені завершує композицію. Необхідно підкреслити, що автор зберігає напружений, доволі неспокійний характер мелодики протягом усієї партії та лише в заключних трьох тактах, на максимально витриманих нотах повної довжини, послабляє загальну емоційну збудженість, стривоженість композиції.

Вищевикладене дозволяє упевнитись, що "Інтродукція" О. Нежигая, безумовно, формує стабільне підґрунтя для подальшої, надзвичайно активної з пульсуючим незмінною чеканністю ритмом "Токати", але все ж таки має всі підстави вважатись самостійним художньо довершеним твором. Підкреслимо й наявність та абсолютне збереження історично сформованої сталої функції інтродукції, а саме як розділу передвісника, вступу до більш масштабного музичного матеріалу. Та водночас із цим зосередимо увагу на утвердженні власної індивідуальності, самостійності й характерної самобутності даного твору.

Отже, незмінність художньо своєрідного, історично обґрунтованого значення інтродукції як певного вступу постає основним фактором розвитку інтродукції як певного жанрового явища сучасного інструментального музично-виконавського мистецтва, зокрема у сфері духового музикознавства.

"Інтерв'ю на задану тему" Валентини Мартинюк для кларнета соло окреслює яскраву історичну паралель зі стародавнім мистецтвом українських солоспівів. Розповсюдженість одноосібного представлення шедеврів народної творчості знаходить прояв у зверненні композиторки до української пісні "Зоре моя, вечірняя". Фольклорна, історично апробована основа цього твору яскраво виявляє сталий природній чинник звернення автора саме до індивідуально-особистісного виконання музики.

Композиція відтворює діалог, який під час процесу розвитку двох доволі сталих думок сягає емоційної вершини у змістовному значні повної незгоди реципієнтів. За характером музичного мовлення кожна зі сторін спілкування розсвічує власні ідеї використовуючи максимальний арсенал виразових можливостей інструмента. При цьому кульмінація діалогу позначається неабиякою строкатістю колориту взаємодії мистецтв, зокрема музичного й театрального. Художнім підґрунтям мистецького синтезу постає точка апогею незгоди, непокори судженню співрозмовника, яка відтворюється композитором в ударі ногою по сцені з якнайбільшою руховою активізацією усього тіла музиканта-соліста. Емоційна, візуально художня концентрація досягається одночасним поєднанням у виконавця стукоту з присідом.

Жанр інструментального соло доволі знаний у сфері сучасної академічної музики, а саме у лоні духового професійного музично-виконавського мистецтва. Його історичне коріння, виходячи з глибин античної монодії, мало багатогранну палітру розвитку насамперед в епоху Середньовіччя (творчість багатьох мандрівних музикантів-солістів – мейстерзінгерів, вагантів, жонглерів, скоморохів, дудошників та ін.). У часи бароко, класико-романтичного періоду, імпресіонізму до інструментального соло, підкреслимо, не лише духового, але й струно-смичкового, звертались Й.-С.Бах (Партита a-moll для флейти соло), Н. Паганіні (24 каприса для скрипки соло), К. Дебюссі (Сірінкс для флейти соло) та ін.

Відтак, зберігаючи вагому історично еволюційну динаміку, одноосібна інструментальна концертно-виконавська творчість на початку XXI століття яскраво позначається елементами синтезу мистецтв. У такий спосіб відбувається якісне оновлення жанру, його регенерація, нове прочитання сучасним композиторським поглядом.

Безумовно, творче сприйняття історично відомого жанру на сучасному етапі розвитку музично-виконавського мистецтва вимагає від авторів, а також і від музикантів-солістів, володіння відповідно специфічним, характерологічним арсеналом художньо-виразового інструментального мовлення.

В арсеналі виразових можливостей В. Мартинюк інструментальне соло, у сьогоденні відоме й як музика для інструмента соло, позначається низкою нетрадиційних засобів виразності. У творі "Інтерв'ю на задану тему" для кларнета соло композиторка вдало використовує техніку багатозвуччя, за допомогою якої влучно підкреслює діалогічність усієї композиції. Діалогова структура твору також відтворюється і в одноголосному викладені матеріалу, що в жодній мірі не порушує представлення полярно контрастних думок умовних співрозмовників.

Важливо підкреслити, що обрання В. Мартинюк саме форми діалогу сприяє найбільш виразно-емоційній, контрастній подачі музичного матеріалу. Заглиблюючись у природу композиційно-творчої діяльності на одному з найскладніших рівнів її усвідомлення – навчально-методичному, відома українська композиторка К. Цепколенко стверджує: "Очевидно, що діалогічне спілкування має найбільшу силу впливу. При авторитарному способі спілкування утворюються неміцні відносини, часто обумов-

ленні одним учинком: невірний крок – і відносини зруйновані. Острах помилки, страх вчинити не так, як того від тебе чекають, обмежує людей, позбавляє їх почуття впевненості в собі, можливості вияву творчості, ініціативи. Навпаки, при діалогійному способі спілкування утворяться міцні відносини, які витримують і розбіжність думок, і тимчасову розбіжність почуттів і настроїв, тощо" [3, 31].

Сучасна творчість для духових інструментів дніпропетровської композиторки О. Кривулі представлена Прелюдією для флейти та фортепіано. Авторка вдало відтворила атмосферу споглядальності при максимальній зосередженості усіх відповідних почуттів. З певною долею імпровізаційності було досягнуто відчуття стану абстрагування від оточуючої дійсності, в якому, без виключення, кожний слухач на мить зміг зазирнути в самого себе.

Важливо підкреслити, що у вище представлених творах кристалізація характеру музики та означення її художньої образності постають найважливішими рисами в процесі виявлення палітри засобів художньої виразності та окресленні жанрових кордонів сучасних духових творів дніпропетровських композиторів. Даний підхід у найкращій мірі формує змістовну концентрацію музики, яка й постає в основі впливу на слухацьку аудиторію, на кожного без виключення слухача.

Музикознавець А. Самойленко стверджує: "Зміст у музиці виникає шляхом свого роду "гри" значеннями, але досягає завершеності, явності, результативності в залежності від "власного" "ідеального Над-адресата" – слухацького сприйняття, слухової пам'яті культури в цілому, від особистісного досвіду розуміння та оцінки музики" [2, 63].

Висновки. Жанрова палітра творів для духових академічних інструментів дніпропетровських композиторів, зокрема О. Нежигая, В. Мартинюк та О. Кривулі, позначена зверненням до традиційних і доволі відомих музично-композиційних форм. Але творчість вищеозначених митців яскраво позначається процесами регенерації, поновлення відповідних жанрових явищ на рівні вагомого усталення нової жанрової формації. Так, інтродукція з її функціональним значенням вступу до більш масштабного, композиційно сталого твору позначається як самостійний художньо довершений жанр (О. Нежигай). Отримує ознаки абсолютної художньої самостійності, жанрової своєрідності й прелюдія, саме у духовому академічному сольному музично-виконавському мистецтві (О. Кривуля). Еволюційні процеси жанру інструментального соло виразно позначаються синтезом мистецтв (В. Мартинюк). При цьому слід підкреслити, що процеси жанрової кристалізації відбуваються зі збереженням історичних джерел формування означених жанрових явищ, їх генної структури.

Необхідно відзначити, що процеси жанрового розвою відбуваються також й на засадах активного, дієво продуктивного звернення сучасних дніпропетровських композиторів до нетрадиційних засобів виразності та художньо еволюційних дій, щодо оновлення та певних видозмін традиційного арсеналу виразових можливостей духового академічного інструментарію.

Перспективою подальших досліджень у векторі заявленої теми може стати ґрунтовний теоретичний, методико-виконавський аналіз творів для духових академічних інструментів не лише дніпропетровських композиторів, але й багатьох вітчизняних митців, членів Національної спілки композиторів України.

Література

1. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

2. Самойленко А. Диалог как метод семантической типологии музыки / Александра Самойленко // Трансформація музичної освіти і культури в Україні. Матеріали науково-творчої конференції присвяченої 90-річному ювілею з дня заснування ОДМА ім. А.В. Нежданової / Гол. ред. О.В. Сокол. – Одеса : Друкарський дім, 2004. – С. 57–66.

3. Цепколенко К. Формування особистості студента-композитора (основні принципи методики навчання в класі з композиції) : навч.-метод. посібник / К. Цепколенко. – Одеса : Друк, 2008. – 118 с.

4. Юцевич Ю.Е. Словарь музыкальных терминов / Ю.Е. Юцевич. – К. : Музична Україна, 1988. – 263 с.

References

1. Nazajkinskij, E.V. (2003). Styles and genres of music. Moskva: VLADOS [in Russian].

2. Samojlenko, A. (2004). Dialogue as a method of semantic typology of music. Materials of the scientific conference on the 90-th anniversary of the founding of Music Academy named A.V. Nezhdanova "Transformation of music education and culture in Ukraine". (pp. 57 – 66). Odesa: "Drukars`ky`j dim" [in Russian].

3. Cepkolenko, K. (2008). Formation of student-composer (main principles of teaching methods in the class composition). Odesa: Druk [in Ukrainian].

4. Jucevich, Ju. E. (1988). The dictionary of musical terms. Kiev: Muzy`chna Ukrayina [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2016 р.

UDC 78.01

Kablova Tetiana
PhD in Arts, associate professor of the
academic and variety singing, Institute of Arts
of Borys Grinchenko Kyiv University;
Timoshenko Leonid
Chief Intellectual Programs cultural center
"Die Zukunft Welle" (Russia – Germany)

THE SPIRIT OF MUSIC IN HARMONY OF THE WORLD AS THE VALUE OF CIVILIZATION

Purpose of the research. Research is connected with the study spirit of music in the of civilization process. Conversion cultural-historical continuum always gets reflected in the arts. Music has always positioned as a reflection of the universe, therefore, that the spirit of music considered as valuable civilizational process. **Methodology** of the research is a use of comparative and historical-logical methods. The above methodological approach allows to reveal and to analyze certain views on music in relation to its role in the world. **Scientific originality** consists in expanding notions of the spirit of music as a higher civilization harmony. Analysis of music in terms of philosophy provides opportunities to distinguish the concept of the spirit of music as a determinant which subordinates and gradually takes control of higher energy space. The creative personality in this context limits music in the form of spatial and temporal characteristics of certain historical levels, which helps identify the spirit of music. **Conclusions.** The spirit of music as created within the cultural traditions to create a successful music product that is "visible" to vtilennyayi traditions and cultural heritage. That spirit of music implicitly integrates humanity to a new level of harmony of civilizations. This can help save the world from global war, to make the next level of human evolution on the foundation of conscious harmony, creating a global world through science, spirituality and art.

Keywords: spirit of music, harmony, value, civilization.

Каблова Тетяна Борисівна, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету ім. Бориса Грінченка*
Тимошенко Леонід, *керівник інтелектуальних програм культурного центру "Die Zukunft Welle" (Росія – Німеччина)*

Дух музики в гармонії світу як цінність цивілізації

Мета роботи. Дослідження пов'язане з вивченням духу музики в цивілізаційному процесі. Зміна культурно-історичних континуумів завжди отримує своє втілення у видах мистецтва. Музика в усі часи позиціонувалася як відображення Всесвіту, тому дух музики розглянуто як цінність цивілізаційного процесу. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати аналізу певні погляди на музику щодо її значення у світі. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про дух музики як вищу гармонію цивілізації . Аналіз музичного мистецтва з точки зору філософії дає можливість виокремити поняття про дух музики як певну детермінанту, яка поступово підпорядковує та бере під свій контроль вищу енергію Космосу. Творча особистість у такому контексті обмежує в форму просторову та часову характеристики певного історичного рівня, що й сприяє виявленню духу музики. **Висновки.** Дух музики, сформований у межах культурних традицій, дає змогу створити успішний музичний продукт, який є "видимим" для втілення традиції та культурної спадщини. Саме дух музики іманентно інтегрує людство в новий рівень гармонії цивілізації. Це може допомогти врятувати світ від глобальної війни, започаткувати новий рівень людської еволюції на фундаменті свідомої гармонії, створити глобальний світ за допомогою науки, духовності і мистецтва.

Ключові слова: "дух музики", гармонія, цінність, цивілізація.

Каблова Татьяна Борисовна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического и эстрадного вокала Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко*
Тимошенко Леонид, *руководитель интеллектуальных программ культурного центра "Die Zukunftswelle" (Россия – Германия)*

Дух музыки в гармонии мира как ценность цивилизации

Цель работы. Исследование связано с изучением духа музыки в цивилизационном процессе. Изменение культурно-исторических континуумов всегда получает свое воплощение в видах искусства. Музыка во все времена позиционировалась как отражение Вселенной, поэтому дух музыки рассмотрено как ценность цивилизационного процесса. **Методология** исследования заключается в применении сравнительного, историко-логического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу определенные взгляды на музыку относительно ее значения в мире. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о духе музыки как высшей гармонии цивилизации. Анализ музыкального искусства с точки зрения философии дает возможность выделить понятие о духе музыки как некую детерминанту, которая постепенно подчиняет и берет под свой контроль высшую энергию Космоса. Творческая личность в таком контексте ограничивает в форму пространственную и временную характеристики определенного исторического уровня и способствует выявлению духа музыки. **Выводы.** Дух музыки, созданный в рамках культурных традиций, позволяет создать успешный музыкальный продукт, который является "видимым" для воплощения традиции и культурного наследия. Именно дух музыки имманентно интегрирует человечество в новый уровень гармонии цивилизации. Это может помочь спасти мир от глобальной войны, сформировать новый уровень человеческой эволюции на фундаменте сознательной гармонии, создать глобальный мир с помощью науки, духовности и искусства.

Ключевые слова: "дух музыки", гармония, ценность, цивилизация.

© Kablova T., 2016
© Timoshenko L., 2016

The survival of civilization has shifted from the realm of technocratic in the field of Spirituality, in the scope necessary understanding of each person of the Earth of its moral responsibility for the evolutionary path of development as the fundamental Law of the Cosmos. In the current world, after all the greatest technological and scientific advancements, there is still much of opportunities studies of eternal categories. One from ageless category it's categories of art. All kind of art must sustain mutual dialogues and proposals for a more secure and dignified society; because poetry, music, dance, painting, sculpture… each one with a different language of expression, tries to stimulate our emotions and for that they look for to touch the fibers of our more intimate and deep feelings of our life. However, we must consider that in the present human society, art and science are quite separated in the methodology used for study and action. We can see kind of art like a semantic component of eternal intersubjective, intercultural and intertextual dialogue. But from all kind of arts music has most systematic investigation of the essence as the whole cultural phenomenon of World. The methodology studies music in context of philosophy leads to the understanding of the music as a continuous trans-historical process that connects Human with World [1, p.48].

Long time category of music postulated in philosophy as the category universal senses for studies of evolution of the interactive process in World.. The greatest prophets, philosophers, peacemakers and social reformers studied music like a part of great emotional power regard for harmony of people and World . These conceptions are considered in the socio-cultural context in scientific works of such researchers as O. Burlina, O. Vasylyev, A. Zis, N.Kashyna, R. Moskvina, I. Pal. The fundamental links between music and World are found out in the researches of F. Nietzsche, A.Schopenhauer, O.Spengler , B. Asafiev, M.Bahtin, O. Sohor, Yu. Tynyanov, M. Kahan, B.Propp, O. Freydenberh.. Music penetrates further than may penetrate any different impression of the world and only a philosophical, religious and sociological imagination is like it.

Civilization complex processes of human development are forming a cultural environment global paradigm. All around us, without distinction, have great responsibility to build and position ourselves for peace. Against this background, we should establish the need for cultural and historical processes and their implementation in some creative constants [4]. Music is the most beautiful and thing of harmony in the world that can be achieved by people. Every thought that can to be in world is also of music. Every correct idea is the right combination of tones. If a man thinks and understands correctly, this is the best music that exists in the psychic world. Music is the movement of beauty. But among different kinds of art, music is the most important because it is built according to the Universe harmony laws, where reigns the right proportion and the right rhythm.

World's harmony is the true spirit of human beings, because it gives them the most important knowledge for social life: the knowledge of cause and creators of global cosmos, that provide real life to people. The world needs for harmony becomes more urgent in the face of constant military conflicts. The emphasis on harmony as the paradigmal system of human existence result is the kind of context that matches the human existence culture. Human activity becomes possible through continuous flow of two streams of energy, the downlink and uplink.

The accumulation of energy necessary for stable operation of the body, is carried out in the energy centers. Each of these centers gives outward energy and gets her in contact with the environment and people. Beauty is born from the harmony at all these spheral levels and between them. The beauty of music is born by the harmony of the spheres of cosmos, society and the person. At the same time human music is a science, and you have to learn it consciously to penetrate its deeper meaning and to understand the consonance of Global Peace Science full with harmony of SPHERONS as social music. Harmonious society is a society of the new "creative person" in scale and perception – the mind is a blank, with an open mind, broad knowledge, a philosophical turn of mind, global coverage of vital interests, a love of nature, people, art. It takes a certain ideology of life – the joy of creativity, the discovery of the own talents and giftedness of others and participate in the General programs of the global system of creative employment. The real creative work is accompanied by a rejection of individuality. Composer creates a form, the content directed to an ideal state. The opening in the person of his talents is immense joy is and it is not comparable nor domestic success and reward. "A creative person" is constantly creating new spaces actively working brain cells, which before was in a disconnected mode. The gifted man is high grade of personality. And assessment of giftedness can give only a gifted. Talent is given to us as a "Gift from above" to advance the strategic plan in the development of man himself, and at the same time, it allows you to draw a picture of the perspective of the development of mankind.

Considering art as a form of expression creativity culture harmony of the human being, Frederick Nietzsche drew attention to the irrational part of the cultural and historical processes [3, p. 480]. Nietzsche formed the "the spirit of music" concept as a general and universal content being which determines any phenomenon, but the meaning of which in principle cannot convey the other kind of arts. All people have the same supply of brain cells to develop themselves [6, p. 485]. The baby inside mom doesn't see the outside world, but he hears it! It turns out that the brain of a child соме from the voices and music. Music can be the basis for the first development at a very early age of epoch, namely before started this epoch. This music have harmonious and sensual spirit, with lots of information. And this spirit of music will react to the subconscious of people of epoch. Every epoch has special music and this music does not mean the blank sheet of paper on which our World will be writing all culture of this epoch. In this context, the cultural spirit of music is an abstraction, deliberately devoid of any kind verbal or conceptual nature. World will be writing all culture of this epoch. In this context, the cultural spirit of music is an abstraction, deliberately devoid of any kind verbal or conceptual nature. When was born new spirit of music (new kind of music, new instrumental composition)it is very important to continue this invisible communication between genertion of epoch. Music relates to fine arts which not only decorate the life but also harmonize the inner world of human in all of its

four fundamental eternal spheres: character, consciousness, will and material body of individual epoch. Music has immanent features of particular object or event like a mirror of the World.

Spirit of music sets up and leads you to harmony with life. Music adjusts to a harmonious way as the inner spheres of personality among themselves and with external spheres of society and nature. Beauty is born from the harmony at all these spheral levels and between them. The beauty of music is born by the harmony of the spheres of cosmos, society and the person. At the same time human music is a science, and you have to learn it consciously to penetrate its deeper meaning and to understand the consonance of spirit of music full with harmony of historical, social, culturally life. In his discussion the spirit of culture Nietzsche emphasizes the unique role of music in culture-creativity existence. The whole world is one musical composition of spheral harmony.

The spirit of music have unconscious emotional expression of the inner essence and harmony of the world, volitional quintessence of life. And of course, the unique abilities the spirit of music are the core value of culture humanity . In sum, spirit of music emphasize the great ethical principles and wisdom the of humanity – all the other manifestations that mark Homo sapiens as an unparalleled species in every epoch. Music returns world to the source that created it to its spheres. Creative self-development of the epoch begins to take an avalanche-like nature of the process. this internal talents are manifested one after the other. World discovers in himself musician, musician opens the artist, the artist discovers in himself choreographer, choreographer opens a sculptor, sculptor opens up the poet, the poet discovers philosopher, the philosopher discovers in himself the statesman, the statesman discovers in himself the sociologist, the sociologist opens in himself healer, the healer discovers in himself Teacher. It creates new level a Society of Harmonious Consciousness as Society of Global Peace from Harmony through Science and Music. The human in this Harmonious world is harmonious essence of the universal scale.

So music is a metaphysical foundation of the world, "power of harmony". The musical product created within the cultural traditions and recognizes successful only if through this musical product is "visible" enough of this tradition and cultural heritage and which implicitly brings a new level the harmony of civilization. This can help to save the world from a global war, make new level of human evolution on foundation of conscious harmony, creating global peace through science, spirituality and arts. In sum, spirit of music emphasize the great ethical principles and wisdom the of humanity – all the other manifestations that mark Homo sapiens as an unparalleled species in every epoc. The Spirit of Music transmits the actual harmony of time – true feelings in opposite over conventional enemy, any artificial exclusion and any misunderstanding of man by man.

Література

1. Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі : монографія / Т. Б. Каблова. – К. : НАКККіМ,2015. – 160 с.

2. Ніцше Ф. До генеалогії моралі / Ф. Ніцше. Твори в 2 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1990. – 620 с.

3. Ніцше Ф. Народження трагедії з духу музики // Ніцше Ф. Так говорив Заратустра . Народження трагедії. Воля до влади. Посмертні афоризми. – Минск: Харвест, 2007. – С.447-572.

4. Ніцше Ф. "Несвоєчасні роздуми: про користь і шкоду історії для життя" / Ф.Ніцше [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nietzsche.ru/works/main-works/history.

5. Baugh H. Nietzsche and his music / Baugh H. // Musical quarterly. – L., 1926. – № 12. Apr. 1926. – P. 238-247.

6. Timoshenko L. The Harmonizing Art of Planetary Peace: Music / Timoshenko L. // Global peace science or Peacelovelogy. Peacescience. – New Delhi. Year 2016, – p. 484-490

7. Koblyakov A. Semantic aspects of self-similarity in music / A. Koblyakov // Symmetry: culture and science, v.6. – №2. – Washington, 1995. – P.297-300.

8.Paul de Man. Genesis and Genealogy / Paul de Man // Allegories of Reading. – Yale University Press,1979. – 340 p

9. Moos P. Die Philosophie der Musik von Kant bis Ed. von Hartmann / Moos P. Stuttgart, 1922. – 525p.

10. Moser H.-J. Nietzsche und die Geschichte der Opera / Moser H.-J. // Allgemeine Musikzeitung. – Berlin,1912. – № 39, no. 23. – S. 13-30.

References

1. Kablova, T. (2015) Golden section composition principle of transmension in musical culture. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.[in Ukrain]

2. Nietzsche, F. (1990) To the Genealogy of Morals. Mysl' [in Russia].

3. Nietzsche, F. (2007) Birth of Tragedy from the Spirit of Music. Thus Spake Zarathustra. Birth of Tragedy. The will to power. Posthumous aphorisms. Kharvest [in Belarus].

4. Nietzsche, F. (05.09.2015) "Untimely Reflections: the benefits and harms of history for life" Retrieved from http://www.nietzsche.ru/works/main-works/history/

5. Baugh, H. (1926) Nietzsche and his music. Musical quarterly,№12, 238-247 [in UK]

6. Timoshenko L. (2016) The Harmonizing Art of Planetary Peace: Music. Global peace science or Peacelovelogy. Peacescience. –484-490 [in India].

7. Koblyakov, A. (1995). Semantic aspects of self-similarity in music. Symmetry: culture and science. (Vols. 6),2, 297-300 [in English].

8. Paul de Man (1979) Genesis and Genealogy. Allegories of Reading. Yale University Press [in USA]

9. Moos, P. (1922) Die Philosophie der Musik von Kant bis Ed. von Hartmann. Stuttgart [in Germany]

10. Moser, H.-J. (1912) Nietzsche und die Geschichte der Opera. Allgemeine Musikzeitung, № 39, 13-30 [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 16.06.2016 р.

UDC 7:74.01

Novikova Olena
PhD, Associate Professor in Institute
of Slavonic Philology of the
Munich Ludwig-Maximilians University
o.novikova@lmu.de;
Pryshchenko Svitlana
Doctor habil. in Design, Professor
in Institute of Design and Advertising of the
National Academy of Managerial Staff
of Culture and Arts, Member of
Designers Union of Ukraine
akademiki@ukr.net

GERMANY – UKRAINE: SOCIO-CULTURAL APPROACH TO THE ENVIRONMENTAL PUBLIC ADVERTISING

Purpose of the research. The article studies the imagery and stylistic trends of environmental public advertising, including in the structure of Media space Germany and Ukraine. The activation of attention to the problems of contemporary environmental protection and rational use of natural resources greatly will facilitate the eco-culture development of society, especially the younger generation. **Methodology** of the research is the used of socio-cultural approach to study the interaction of verbal and visual components of eco-poster. **Scientific originality** of the research is to advanced study the social appeal as a combined verbal-visual model, the language of which is based on stylistic devices and means of Postmodern culture. Original artistic images, nonstandard interpretations, humor and satire are needed in today's eco-posters, and so it becomes more important to use creative technologies in the creation of social appeal – metaphor, metonymy, allegory, association, hyperbole. It is noted that the main purpose Triennial "4th Block, Chernobyl" in Kharkov, which organized the Ukrainian Association of graphic designers – to attract the global attention to environmental problems and the effects after social, technogenic and natural disasters. Comparative analysis was revealed that the German environmental poster are interesting and imaginative, because the environmental issues have been a lot more attention in the society, and in accordance with the eco-topic theme are cultivated and distributed in the Media. **Conclusions.** This materials are part of the workshops "Public advertising" in Munich Ludwig-Maximilian University. In view of the shift to the visual component in advertising appeal, we are considers practicable for further development of the integrated course, which can be used not only for designers, but advertisers, culturologists, sociologists, sociocultural activities managers also.

Keywords: eco-poster, environmental public advertising, visual means, advertising graphics, imagery.

Новікова Олена Миколаївна, *PhD, доцент Інституту слов'янської філології Мюнхенського університету Людвіга-Максиміліана*

Прищенко Світлана Валеріївна, *доктор наук габілітований у галузі дизайну, професор Інституту дизайну та реклами Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, член Спілки дизайнерів України*

Німеччина – Україна: соціокультурний підхід до екологічної соціальної реклами

Мета роботи. Статтю присвячено дослідженню образності та стилістичних тенденцій екологічної соціальної реклами, зокрема, в структурі медіа-простору Німеччини та України. Активізація уваги до проблем сучасного навколишнього середовища та розумного споживання природних ресурсів значно сприятиме розвитку еко-культури суспільства, особливо молодого покоління. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні соціокультурного підходу до обґрунтування взаємозв'язків вербальних і візуальних складових еко-плаката. **Наукова новизна** дослідження полягає у поглибленому вивченні соціального звернення як сукупної вербально-візуальної моделі, мова якої спирається на стилістичні прийоми та засоби культури постмодерну. Оригінальні художні образи, нестандартні інтерпретації, гумор і сатира необхідні в сучасних еко-плакатах, тому стає все більш вагомим використання творчих технологій у рекламній графіці – метафори, метонімії, алегорії, асоціації, гіперболи. Зазначено, що основна мета триєнале "4-й Блок, Чорнобиль" у Харкові, які організовано Українською асоціацією графічних дизайнерів – привернути увагу світової громадськості до проблем навколишнього середовища і наслідків соціальних, техногенних і природних катастроф. Проведений компаративний аналіз виявив, що німецький екологічний плакат цікавіший та образний, оскільки проблемам екології у суспільстві приділяється набагато більше уваги, і відповідно до цього еко-тематика культивується та поширюється у засобах масової інформації. **Висновки.** Представлені матеріали є частиною тематичних семінарів "Соціальна реклама" в Мюнхенському університеті Людвіга-Максиміліана. У зв'язку із зміщенням акцентів на візуальну складову у рекламному зверненні, доцільним вважається подальша розробка даного інтегрованого курсу, який може бути корисним не лише для філологів, а також рекламістів, культурологів, соціологів, менеджерів соціокультурної діяльності.

Ключові слова: еко-плакат, екологічна соціальна реклама, візуальні засоби, рекламна графіка, образність.

Новикова Елена Николаевна, *PhD, доцент Института славянської филологии Мюнхенского университета Людвига-Максимилиана*

Прищенко Светлана Валерьевна, *доктор наук хабилитированный в сфере дизайна, профессор Института дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, член Союза дизайнеров Украины*

Германия – Украина: социокультурный подход к экологической социальной рекламе

Цель работы. Статья посвящена исследованию образности и стилистических тенденций экологической социальной рекламы, в частности, в структуре медиа-пространства Германии и Украины. Активизация внимания на проблемах современной окружающей среды и разумного потребления природных ресурсов будет значительно способствовать развитию эко-культуры общества, особенно молодого поколения. **Методология** исследования состоит в использовании социокультурного подхода к обоснованию взаимосвязей вербальных и визуальных со-

© Novikova O., 2016
© Pryshchenko S., 2016

ставляющих эко-плаката. **Научная новизна** исследования состоит в углубленном изучении социального обращения как совокупной вербально-визуальной модели, язык которой опирается на стилистические приемы и средства культуры постмодерна. Оригинальные художественные образы, нестандартные интерпретации, юмор и сатира необходимы в современных эко-плакатах, поэтому становится всё более важным использование творческих технологий в рекламной графике – метафоры, метонимии, аллегории, ассоциации, гиперболы. Подчеркнуто, что основная цель триеннале "4-й Блок, Чернобыль" в Харькове, организованных Украинской ассоциацией графических дизайнеров – привлечь внимание мировой общественности к проблемам окружающей среды и последствий социальных, техногенных и природных катастроф. Проведенный компаративный анализ выявил, что немецкий экологический плакат интереснее и образнее, поскольку проблемам экологии в обществе уделяется намного больше внимания, соответственно эко-тематика культивируется и распространяется в средствах массовой информации. **Выводы.** Представленные материалы являются частью тематических семинаров "Социальная реклама" в Мюнхенском университете Людвига-Максимилиана. В связи со смещением акцентов на визуальную составляющую в рекламном обращении, целесообразным представляется дальнейшая разработка данного интегрированного курса, который может быть полезным не только для филологов, но также рекламистов, культурологов, социологов, менеджеров социокультурной деятельности.

Ключевые слова: эко-плакат, экологическая социальная реклама, визуальные средства, рекламная графика, образность.

In the modern conditions of excessive anthropogenic influence on the environment, the task of forming efficient programmes of management of natural resources and nature protection activities seems to be of current concern. It is impossible to fulfil these tasks without shifting moral accents, directives, social priorities and simultaneously adopting new cultural practices to the benefit of harmonious development of men and perception of the nature as the highest value. Global environmental problems touch every inhabitant of the planet; some care less about them, some more – but pollution of the environment overcomes borders very easily. The recycling of wastes of modern production and discarded things is hard to be assessed with precision and remains a subject of research by many entities. We although observe insufficient quantity of ecological social calls in the media space presently – outdoor advertisements and isolated articles on news portals are most frequent. This especially regards the media in Ukraine. A critical analysis of the linguistic and esthetical levels of advertising appeals reveals usage of outdated approaches: text clichés, Soviet-style visual elements and absence of original ideas. So the objective of this article is studying and comparing verbal-visual aspects of environmental advertisements, specifically in the structure of the German and Ukrainian media.

Analysis of the latest researches and publications uncovers an acute shortage of publications of both scientific, popular science and educational sort concerning the interdependence of the society and nature, targeted at a wide circle of the population, especially children and youth. In fact, there are no theoretic works in the field, for instance the variety of topics of the workshop conference entitled “Social advertising in Ukraine” in Kyiv omitted considering ecological posters. Advertising specialists highlight this too: the interdisciplinary approach to development of namely ecological social advertising finds only smattering of reflection in the Ukrainian academics’ works [1].

The contradiction between convenience, usability and problems of processing versatile material stimulates invention of technologies of production of novel and safe materials and their follow-up recycling. American designer and advertising specialist V.Papanek criticised the excessive manufacturing of commodities and their planned obsolescence, linking the environmental awareness to the engineering process and propagating creative solutions taking into account ecology problems [3]. O.Pavlovska, studying the history of ecological advertising, notes that now the key task is reforming the mass production with reducing to minimum the detrimental consequences for the environment while preserving the consumer comfort and the image of industrial brands. This was called ‘ecological modernisation’ and now it is at its height [2].

Social responsibility nowadays means to consume as little natural resources as possible and producing as low amount of waste as possible. Scholarly articles of the international Nature journal [12], publications by the international organisations Greenpeace [7] and Global Engagement [6], Rachel Carson Center for Environment and Society in Munich [8] and also the Federal Ministry of Food and Agriculture in Berlin [11] are the most authoritative among the abroad studies of the ecology problems and popularisation of their solutions. In addition to publications and conferences, these entities actively organise eco-seminars, displays, fairs of eco-products and eco-design, and spread environment-related information through mass media.

Organic materials, organic components, organic products; nature colour schemes in the interior, clothes, advertisements; eco tourism; energy efficiency; and formation of a new lifestyle in the urban medium have been gaining popularity recently. Modern designers are looking for harmonious aspects of their works in the very components of the nature harmony: structures, shapes, materials, colours, patterns and figures. They have proclaimed a new motto “Ahead to the nature!” (and not backwards), which means responsible attitude to the nature, fruitful usage of its laws in the designing activities. The aesthetic potential of the natural harmony is to facilitate the shaping of creative thinking and also perfecting the body-space medium. The nature offers art experts an inexhaustible treasury of inspiration, but we study the nature for the sake of understanding our place in it too [10].

Eco-design is a branch of contemporary engineering, the dominating factors in which are demands of environment protection, saving natural resources, waste-free production technologies, organisation of sustainable consumption processes, and prohibition of genetically modified products. The “green design” includes the entire life cycle of the commercial product: extraction of raw materials, environmental consequences of their processing, the amount of energy spent, and recycling efficiency. Eco-parks are emerging, the output of eco-food and eco-cosmetics is growing. For example, in October 2015 Leipzig hosted a design exhibition under the slogan “Eco-design for social changes” where most of the displayed items were aimed at a pivotal change of the modern society’s lifestyle.

Ecology problems found their reflection in the ecological poster which can be considered as a variety of social advertising. The global Earth Day is celebrated on April 22, the day of environment protection and saving natural resources. Every spring many countries conduct all sorts of contests of eco posters or drawings, exhibitions and Olympiads.

Examining the visual methods and specificity of the poster in the context of social advertising, let us denote that the poster is a widespread kind of graphic arts whose artistic features are determined by the agitation function. People have to perceive the sense of information in motion, and this determines the visual form of the poster – size, laconism of the image, limpidity of the idea with or without the concise text, easy-to-read fonts and bright colours. The most widespread advertising (commercial) poster often uses photographs, character elements and association-emotional methods of influence on potential buyers. The social poster belongs to non-commercial mass media. The skill to see and depict the idea in the poster, the poster-wise mode of thought, anxiety and fervency in the aspiration to capture the viewer's attention are designer's main characteristics. The poster artist has to put the idea through the filter of internal analysis of self and the corresponding topic in order to get the image across to the certain audience in a simple and expressive fashion.

The history of ecological social advertising (and social advertising in general) started back in 1906, when the American Civic Association organised a campaign to protect Niagara Falls from the damage done on it by energy companies. New styles in arts (constructivism, futurism, cubism, symbolism) stimulated further evolution of the poster, whose objectives were outlined by the French artist A.Cassandre: "The aim of pictorial art lies in itself and the poster is a means of communication between the merchant and the consumer; it is nothing less than the telegraph. The poster conveys information on in a clear and expressive form" [4]. After World War II, the meaning of the poster lessened for a certain period. It gave way to the radio, photograph and mass media. Lithography became uneconomic and therefore it was replaced with offset printing and silk-screen printing which are though unable to reproduce the variety of shades and textures. In the 1960s, Swiss graphic designer and typographer W.Weingart used a transition from a set of metal letters to photographic typesetting for developing a new technique of image creation which allowed devising new sophisticated textures, figures and images that resembled collage. All tumultuous events of the past century sharpened the need of the poster as an effective and quite cheap means of influence on the society. In Western Europe, establishment and development of the poster was predetermined by Germany, Switzerland, France, Italy and Poland [4].

In the 1970s-80s, anti-war, ecological and cultural-entertaining genres of the poster were developing in the Soviet Union and particularly in Ukraine. This was prompted by certain events: the possibility and free flow of information from international poster reviews and presentation by domestic artists of their own creative works alongside the works by world-famous masters, and also capability of the artistic educational institutions to teach students properly. One of the main parts in the rise of the poster was played by contests and exhibitions conducted by the Artists' Union and publishing houses in Moscow, Kyiv and Kharkiv. The socioeconomic crisis in Ukraine in the late XX century arrested the art of the poster. The cultural-entertaining (theatre, circus) genres suffered firstly; on the other hand, the commercial poster gained momentum – unfortunately its aesthetic value was not too high.

In the present days, the poster is developing dynamically also as a style of graphic arts and as an applied industry – advertising graphics. In Germany, the poster plays a noticeable role in international design processes thanks to campaigns, poster contests and exhibitions. But, for the time being, the main meeting point of the poster with its viewer is advertisements in the urban medium. For example, they use a wordplay of biowaste and banana ('Banane sein' is an idiom meaning 'don't care') which means to sort consciously because you must care about biowaste and organic garbage ('ist mir Banane' in German) (Fig. 1).

Fig. 1. An eco-poster near an underground station in Munich, 2016

In Ukraine, poster exhibitions are held on a regular basis – topical, regional, personal – but access to them is very limited and receives almost no coverage by the modern media. The urban medium lacks ecological social advertisements but the outdoor media (billboards, city lights, advertisements on transport and in the underground) appear to be the most efficient today.

Specific visual methods of the poster – flat image, generally comprehensible symbols, eye-catching juxtaposition of colours, scales, points of views, degrees of conventionality, satiric characters etc. The poster artist's creative method is largely specified by the level of aesthetic development of the target public. So, elevation of the viewer's general culture will inevitably lead to a change in the appearance of the poster, made at a high artistic level; it can become an important factor of the positive aesthetic effect. For a hundred years 'green advertisements' have been raising environment-conscious people, becoming brighter and more ex

In September 2013, Lviv was hosting an ecological poster exhibition entitled Nothing Decided by Klaus Staeck, who was the President of the Berlin Academy of Arts for a long time. For over 40 years now his works have impressed with their relevance and laconism of reflection of the environmental problems in the society. Mr Staeck's posters combine art, ecology and political call that instigate people to changes. He

created over 300 narrative posters most of which is devoted to environment protection. Long before the Green Party was created, K.Staeck had turned attention to the problems related to climate change, air pollution, growing amount of garbage, nuclear waste and pollution of the World Ocean. These satirical works without slogans impel apprehension and critical analysis of the current ecological situation.

Fig. 2. Visual pithiness is the basic requirement to the poster, early XXI cent.

The World Wildlife Fund, founded in 1961 in Switzerland, long ago made a claim about itself as a customer of quality, explicit and sometimes cruel ecological social advertisements. The main areas in which the WWF works, especially in Germany [9], are climate change, protection of forests, freshwater bodies, seas and oceans, conservation of flora and fauna, minimising the usage of toxic substances, and restoring the environment. Wild animals at the present-day consumer market are perceived only as a raw material for tailoring clothes, footwear and accessories, so in this case they "carry" S and XL marks in the poster. Such visualisation ordinarily arrests viewers' attention much quicker and sticks to their memory better than the standard depiction of fur overcoats (Fig. 3). In general, it is worth noticing the high creative level of this organisation's posters, whose motto is "The nature needs advertising".

The poster in Ukraine is successfully represented by National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts (Kyiv), National Academy of Fine Arts and Architecture (Kyiv), Ukrainian Academy of Printing (Lviv), Kiev State Institute of Decorative Art And Design Named M. Boychuk (Kyiv) and—most potently—Kharkiv Academy of Design and Arts, the founder of the international triennial of eco-poster "The 4th Block" (its president is a well-known designer and lecturer, Prof O.Veklenko). The international triennial of eco-poster lends its name from Power Unit 4 of the Chornobyl nuclear power plant. For the first time the exhibition was held in Kharkiv in 1991 as a tribute to the memory of the heroes participating in the alleviation of the aftermath of the Chornobyl disaster. Exhibitions have become an important event in the fields of graphic design and ecology. The triennial collection counts some 4,000 works from 45 countries. The chief goal is to draw attention of the world community to the environmental problems and repercussions of the social, man-made and natural catastrophes. The Ukrainian Association of Graphic Designers makes it aim to join together efforts to facilitate the settlement of ecology problems by art means and foster environmental consciousness. Thanks to this, the Association has achieved wide international acknowledgment. "The 4th Block" triennial has a distinct social focus, close and intelligible for any person, and attracts more and more participants from various countries and continents. In relation to the artistic level, structure and representation, the Kharkiv triennial has raised to the same level as the International Biennial of Graphic Design Brno, the Moscow Global Biennale of Graphic Design Golden Bee and the Biennial Colorado International Invitational Poster Exhibition. But still it is impossible to see these posters in the streets of Ukrainian towns.

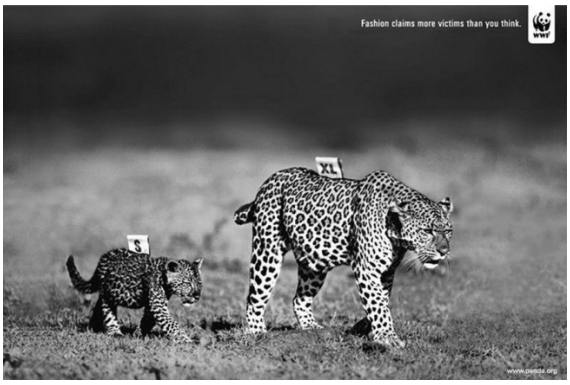

Fig. 3. WWF poster Fashion Claims More Victims Than You Think, 2013

The modern social poster requires interesting imagery, offbeat, humour, satire, so the usage of creative technologies in the making of the advertising message as a verbal-visual model–metaphor, metonymy, allegory, association, hyperbole–is progressively gaining relevance. Slogans considerably amplify the emotional constituent, though any information is shifting towards visuality in the 1st decade of XXI century. Among the widespread stylistic trends we can accentuate minimalism, constructivism and post-modernism (eclecticism – combining various visual means on the collage principle: graphic art, photography, using pieces of art). In the recent years, advertising communications have been turning digital rapidly. Propagated on the internet are websites and banners of not only commercial but also social focus. An interesting exam-

ple of this are web developments by the German agency Media Company which specialises in socially significant matters, as ordered by the Federal Ministry of Food and Agriculture of Germany [5].

Thus, actuality of the present environmental problems gave rise to the organisation of a joint German-Ukrainian project ECO culture on the base of Ludwig Maximilian University of Munich for holding a contest of environmental drawings for children and youth in the framework of the Munich–Kyiv partnership (September – December 2015; the concept and presiding over by Prof S.Pryschenko). The aim of the project was development of eco thinking, eco education and long-term collaboration of the civic communities of Germany and Ukraine, popularisation of eco-trends, language ecology, forming a new lifestyle with the means of poster art, and promoting the concept of clean cities. Comparing the state of reflection of environmental problems and their understanding by the society, we can mention that the level of eco culture in Germany is much higher; this is usually thanks to the daily nurturing of the society in this direction with the help of printed and outdoor advertisements, television, internet advertisements, supporting various eco initiatives by the government and private funds, and discipline of all population concerning waste utilisation.

The eco-seminars were participated by attendants of Saturday schools, children's centres of artistic creativity, students and lecturers of the university, a wide range of people interested in the problems of environmental responsibility, ecological design and so on. The contest grew international – we saw the children's great interest in the eco themes, over 70 children from various countries who live in Munich took part: Germany, Ukraine, Italy, Poland, Bulgaria, Greece, Latvia, Hungary, France, Serbia, India, Kosovo (unrecognised by Ukraine), Croatia, Romania and Iraq. It is important that the little artists at their own initiative wrote emotional calls to the drawings although this was not the task at the contest.

Conclusions. On basis of the conducted analysis of picturesque and stylistic trends of development of the eco-poster, it is necessary to emphasise importance of the sociocultural approach to visualisation of the socially significant ideas and respective advertising complement. For more effect of the ecological social advertising it is necessary to introduce slogans to posters, searching and heightening the emotional-aesthetic component. With further financial backing, we have proposed a German-Ukrainian student media project aimed at designing and using eco-posters in the urban and virtual media. Consolidation of efforts of specialists of the modern media space in the direction of intensifying attention and settlement of the environment problems by every person will considerably help the eco-culture to evolve, especially in the young generation.

Література

1. Екологічні паблік рілейшнз і реклама / Інститут журналістики. – К., 2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=429.
2. Павловская Е. К истории экологической рекламы / Е.Павловская, М.Власова// Архитектон: известия вузов / Уральская гос. архитектурно-художественная академия. – Екатеринбург, 2012. – №37. – С. 156-166.
3. Папанек В. Дизайн для реального мира / В.Папанек. – М.: Издатель Д.Аронов, 2004. – 253 с.
4. Шевченко В. Композиція плаката / В.Шевченко.– Х.: Колорит, 2004. – 123 с.
5. Офіційний сайт Bundesministerium für Ernährung und Landwirtschaft. – Режим доступу: www.mediacompany.com/leistungen/digital/die-erfolgreichste-app-der-bundesregierung.html.
6. Офіційний сайт Global Engagement GmbH. – Режим доступу: www.engagement-global.de.
7. Офіційний сайт Greenpeace. – Режим доступу: www.greenpeace.org.
8. Офіційний сайт Rachel Carson Center for Environmental in LMU. – Режим доступу: www.carsoncenter.uni-muenchen.de.
9. Офіційний сайт WWF Deutschland. – Режим доступу: www.wwf.de.
10. Nature Graphics. – China: SendPoints Publisher, 2014. – 272 p.
11. Social, economic and ecological aspects in the Design process. – Berlin: Bundespreis-ecodesign, 2015. – Режим доступу: www.bundespreis-ecodesign.de/en/ecodesign.html.
12. Nature. – Режим доступу: www.nature.com/scientific-reports/social%20advertising.

References

1. Ekologichni pablik rilejshnz i reklama (2011). Kyiv: Instytut zhurnalistyky. Retrieved from: http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=429. [in Ukrainian].
2. Pavlovskaya, E., Vlasova, M. (2012). K istoryi ekologycheskoj reklamy. Ekaterynburg. Uralskaya gos. arkhytekturno-hudozhestvennaya akademyya. Arkhytekton: izvestyya vuzov, 37. (pp. 156-166). [in Russian].
3. Papanek, V. (2004). Dyzajn dlya realnoho myra. Moscow: Yzdatel D.Aronov. [in Russian].
4. Shevchenko, V. (2004). Kompozyciya plakata. – Kharkov: Koloryt. [in Ukrainian].
5. Bundesministerium für Ernährung und Landwirtschaft. Retrieved from: www.mediacompany.com/ leistungen/digital/die-erfolgreichste-app-der-bundesregierung.html.
6. Global Engagement GmbH. Retrieved from: www.engagement-global.de.
7. Greenpeace. Retrieved from: www.greenpeace.org.
8. Rachel Carson Center for Environmental in LMU. Retrieved from: www.carsoncenter.uni-muenchen.de.
9. WWF Deutschland. Retrieved from: www.wwf.de.
10. Nature Graphics (2014). China: SendPoints Publisher.
11. Social, economic and ecological aspects in the Design process (2015). Berlin: Bundespreis-ecodesign. Retrieved from: www.bundespreis-ecodesign.de/en/ecodesign.html.
12. Nature (2015). Retrieved from: www.nature.com/scientific-reports/social%20advertising.

Стаття надійшла до редакції 28.07.2016 р.

UDC 792.2

Stelmakh Anna
PhD in Arts, Associate Professor of management
of social and cultural activities of the Belarusian
State University of Culture and Arts
st-hanna@mail.ru

THEATRICAL ENTERPRISE AS A PHENOMENON OF THE MODERN BELARUSIAN ART: CHARACTERISTICS, ORIGINS, PERIODS

Purpose. The research studies the private theatrical enterprise in Belarus in its historical retrospective and highlights the key characteristics of the phenomenon and the main periods of its development. The research methodology is the use of combined methods: historical-comparative and art analysis. This **methodological** approach allows presenting the theatrical enterprise as an integral artistic phenomenon and disclose the principles of its functioning. It also helps to identify a number of reasons, which have had a significant impact on the development of the private theater business on the territory of modern Belarus from the end of the XVIII century until the beginning of the XXI century, depending on political, social and economic changes. **The scientific novelty** of this work lies in the extension the concepts of a private theatrical enterprise not only as a business initiative, but also as a form of the operation of the art of the theatre. Comparative analysis of the activity of Russian, Ukrainian, Polish, Jewish and local theater groups on the territory of Belarus allows realizing the fundamental differences in organization, management and financing of a non-repertory theatre and state theater, as well as to identify its fundamental characteristics. **Conclusions**. Thorough understanding at the modern stage of historical evolution of the activity of a non-repertory theatre in Belarus contributes to the expansion of theatrical proposals and supports the necessity for further development of private stage equally and in parallel with national drama theatre.

Keywords: dramatic enterprise, private theater, producer, touring enterprise features, origins of enterprise, stages of theatrical enterprise development.

Стельмах Ганна Михайлівна, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри менеджменту соціально-культурної діяльності Білоруського державного університету культури і мистецтв*

Театральна антреприза як явище сучасного білоруського мистецтва: ознаки, витоки, періоди

Мета роботи. Дослідження пов'язане з вивченням розвитку театральної антрепризи в Білорусі в його історичній ретроспекції, виділенням ключових характеристик явища і визначенням основних періодів її розвитку. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні сукупності методів: історико-порівняльного та мистецтвознавчого аналізу. Зазначений методологічний підхід дозволяє уявити театральну антрепризу як цілісне художнє явище, розкрити принципи її функціонування і виділити ряд причин, які мали значний вплив на розвиток приватної театральної справи на території сучасної Білорусі з кінця XVIII і до початку XXI ст., в залежності від змін політичних, соціальних і економічних реалій. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про театральну антрепризу не тільки як підприємницьку ініціативу, а й форму функціонування сценічного мистецтва. Порівняльний аналіз діяльності на території Білорусі російських, українських, польських, єврейських і вітчизняних театральних колективів дозволяє глибше усвідомити принципові відмінності в організації, управлінні і фінансуванні сценічної діяльності антрепризи перед державними театрами, а також виявити її основні характерістікі. **Висновки.** Осмислення на сучасному етапі історичного досвіду розвитку театральної антрепризи в Білорусі дає опору для розширення театрального пропозиції і служить твердженням необхідності подальшого розвитку приватної сцени в рівній мірі і паралельно з державним драматичним театром.

Ключові слова: драматична антреприза, приватний театр, продюсер, гастролі, ознаки антрепризи, витоки антрепризи, етапи розвитку антрепризи.

Стельмах Анна Михайловна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры менеджмента социально-культурной деятельности Белорусского государственного университета культуры и искусств*

Театральная антреприза как явление современного белорусского искусства: признаки, истоки, периоды

Цель работы. Исследование связано с изучением развития театральной антрепризы в Беларуси в его исторической ретроспекции, выделением ключевых характеристик явления и определением основных периодов ее развития. **Методология** исследования заключается в применении совокупности методов: историко-сравнительного и искусствоведческого анализа. Указанный методологический подход позволяет представить театральную антрепризу как целостное художественное явление, раскрыть принципы ее функционирования и выделить ряд причин, которые оказали значительное влияние на развитие частного театрального дела на территории современной Беларуси с конца XVIII и до начала XXI вв., в зависимости от изменений политических, социальных и экономических реалий. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о театральной антрепризе не только как предпринимательской инициативе, но и форме функционирования сценического искусства. Сравнительный анализ деятельности на территории Беларуси русских, украинских, польских, еврейских и отечественных театральных коллективов позволяет глубже осознать принципиальные различия в организации, управлении и финансировании сценической деятельности антрепризы перед государственными театрами, а также выявить ее основополагающие характеристики. **Выводы.** Осмысление на современном этапе исторического опыта развития театральной антрепризы в Беларуси дает опору для расширения театрального предложения и служит утверждением необходимости дальнейшего развития частной сцены в равной степени и параллельно с государственным драматическим театром.

Ключевые слова: драматическая антреприза, частный театр, продюсер, гастроли, признаки антрепризы, истоки антрепризы, этапы развития антрепризы.

Timeliness of the research topic. The private theatre company holds a specific place in the modern Belarusian stage practice. In spite of the short term of existence[1] in the contemporary history of the Republic of Belarus, the private theatre company has demonstrated stability of functioning in the setting of unstable market economy. The result is that the private theatre company experience was factored in when developing the Pro-

© Stelmakh A., 2016

gramme of Priority Directions for the Development of the Theatrical Business in the Republic of Belarus for the years 2001–2010, approved by the collegium of the Ministry of Culture of the Republic of Belarus, in the matters of organisational-legal, financial and economic activities of theatres of various forms of ownership.

Timeliness of the research of the modern Belarusian private theatre company is also determined by the fact that performances of private theatre companies are marked by a fairly high artistic level, they are winning recognition from the audience and critics, picking up awards at international theatre festivals, and are studied at the higher education institutions in the cultural sector of Belarus[2].

Research objective. This brings up the questions: what is the private theatre company as a form of organisation of the scenic work, which are its basic components; how historic and current events have influenced the private theatre company all-in-all, and how well its traditional functional characteristics have preserved. We will try to answer these and other questions in our study.

Rendering the basic material. Historically, the private theatre company was interpreted as a 'private entertainment (theatre, circus and others), set up and led by a director of a theatrical company" [8, 43] and also as a 'combination of economic and legal relations emerging between the entrepreneur director of a theatrical company and various persons and institutions with regard to public performance of scientific, literature, musical, and artistic works' [1, 107]. The base characteristics of the private theatre company are presence of the entrepreneur director of a theatrical company[3], absence of financial backing from the government, self-sufficiency and mobility of the concern due to the absence of a permanent creative team and a stationary ground for its performances. Initially, the private theatre company was focused on travelling, touring activity, which dictated inconstancy of the members too. Actors were gathering for a certain period to work together on a certain production.

The private theatre company left its mark in the history of the Belarusian theatre twice. The first evidence of touring private theatre companies dates from the last quarter of XVIII century, when a company of performers from central Poland was playing in Minsk in 1778 and a company led by W. Bogusławski was working in Grodno in 1784 [7, 7]. A re-emergence of the private theatre company in Belarus dates from late XX century and is related to the activity of own creative associations[4]. And this was absolutely no coincidence because private initiative underlies the functioning of the private theatre company.

The private theatre company is a form of mobile entrepreneurship in which all economic issues, attributed to organization of the stage play, are resolved by its director. Hence, it appears that development of the private theatre company as any other type of entrepreneurship is possible only under the market economy conditions. There is a period in the history of Belarus (1919–91), characterised by domination of the centrally planned command economy, when the State was the only possible entrepreneur and any private initiative was suppressed instantly. That is why, the private theatre company in the 1920s in Belarus was suspended and later disappeared at all owing to extirpation of private property and nationalisation of enterprises according to a decree of the Council of People's Commissars "On the unification on the theatre business" of August 26, 1919.

Correspondingly, the period of transition to market relations starts with the collapse of the Soviet Union in 1991 and the gaining of sovereignty by Belarus; and democratisation of public life begins. The creative liberty that workers of culture and arts got then, led to a fundamental rearrangement of the structure of artistic creativity. Instead of the State order, rude censorship and ideological pressure, Belarusian stage actors received an opportunity of self-fulfilment beyond the walls of the stationary theatre.

Thus, the private theatre company, conceived by Belarusian stage directors as a one-time theatre project for professional Belarusian actors, non-demanded by state theatres, soon became an event much bigger than creation and public show of one stage play. Activities of the creative teams led by N.Pinigin (Nicola-Theatre), M.Abramov (Theatre Stars), V.Ushakov (Stage Virtuosos), E.Voloboyev (Belarusian Seasons) and I.Zabara (Little Theatre) grew systematic and approached the theatre where it concerns the level of organisation of the scenic work. With their creative atmosphere, a shaped assembly of actors and stage directors who were fulfilling their creative potential in the interests of the audience.

However, notwithstanding that the private theatre company in Belarus was first mentioned in the last quarter of XVIII century, the dawn of the private theatre company form can be traced from the moment the theatre was born in Ancient Greece (V century BC). We can call first attempts of management of theatre the activity of Choregoi – wealthy Athenian citizens who assumed all costs related to preparation of the chorus for dramatic competitions (teaching the chorus, rehearsals, making theatre costumes). Although the expenditures on maintaining the chorus were very sizeable, discharging Choregos' duty was honourable [2, 37].

The first documented example of theatre entrepreneurship is a contract, signed in 1545 between a French "story" performer A.l'Eperonniere and M. Ferrer, "the wife of sieur Ferrer, a funfair conjurer by trade" [4, 590], which can be regarded as the official start of management of the theatre in the world.

The emergence of the private theatre company in the Belarusian land, as defined by historian S.Kul-Selverstova, was "a distinction of penetration of the bourgeois entrepreneurship in the theatre and could happen only when the society felt the need in permanent spectacular displays. The incipience of the commercial theatre meant preparedness of the spectator and presence of some tradition of public entertainments" [3, 50].

And indeed, the slow growth of Belarusian towns and evolution of the socioeconomic and cultural relations contributed to the development of the private theatre company. Directors of theatrical companies had enough revenues from the performances in big cities, enabling them to run diverse repertory, scenery, costumes, stage-properties and also to lease theatre buildings for a fixed period and thus create a steady theatrical season[5].

We distinguish three periods in the history of the private theatre company in the Belarusian lands. The first: 1770–1830s – activity of Polish private theatre companies; the second: 1831–50s – activity of Polish-Russian private theatre companies; and the third: 1860–1919 – predominantly activity of Russian and Ukrainian private theatre companies and co-partnerships[6].

Such uneven time intervals in the bounds of the designated periods are due to the nature of political, economic and sociocultural processes in the Belarusian lands. Thus, after the three carve-ups of the Polish-Lithuanian Commonwealth, eastern (1772), central (1793) and western (1795) Belarusian lands (within the boundaries of its current territory) were integrated into the Russian Empire, where the czar government began pursuing the step-by-step centralised policy of their (lands) merger with the main Russian regions.

In early XIX century, the main audience of private theatre companies was made of the most well-to-do layers of the population, predominantly former Polish lieges. And the private theatre companies' repertory policy to a certain degree reflected the stage trends of the Warsaw and Krakow theatres. The genre diversity of dramaturgy works was prevailed over by drama, vaudeville, comic opera and melodrama. Pieces by W.Bogusławski, J.Drozdowski, W.Shakespeare, J.-B. Molière and operas by G.Paisiello, A. Salieri, J. Stefani and others were played on the stage.

The next period of evolution of the private theatre company was brought about by the 1831 events (the rebellion in the territory of Poland, western Belarus, Lithuania and western Ukraine) which resulted in the authorities' close attention to the theatre functioning in the Belarusian lands mostly in Polish. The inexorable process of Russification of the touring collectives started, when vaudevilles in Russian were added gradually to the stage plays in Polish. A well noticeable social change in the hall is taking place too. Democratic public comes to the theatre: petty officials, vulgar herd, and craftsmen, who bring in their aesthetic demands to the theatre.

In the 1850s, performances in Russian became a habitual phenomenon, and by now Polish-Russian and peculiarly Russian private theatre companies are touring Belarusian lands, showing translated plays by Polish dramaturgists (W.Bogusławski, L.Dmuszewski, A.Żółkowski, J. Kamiński, A.Fredro). Notably, the sense of authors' plays not infrequently was changed after the translation. Music and drama troupes stood out for their close attention to the works of Western European composers combined with Russian and Ukrainian pieces of theatrical music: V.Bellini, G.Donizetti, G.Rossini, A.Verstovsky, S.Davydov, I.Kotliarevskyi and H.Kvitka-Osnovyanenko [5, 269-273].

In the 1830s-50s, vaudevilles acquired a very wide currency. The social structure of the auditorium, now supplemented with artisans by origin, demanded plain and understandable pieces. Private theatre companies acceded to this request with performances after plays by D.Lensky, P.Karatygin, F.Koni and A.Sukhovo-Kobylin. The tendency of obligatory presence of simple vaudevilles on the private theatre companies' repertory remained until early XX century.

The most influence on the overall theatre picture had the period related to the activity of chiefly Russian, Ukrainian and Jewish private theatre companies. The political events of 1863–4 (the uprising in the territory of Belarus, Poland and Lithuania led by K.Kalinowski) sparked another wave of government repressions, which was followed by the final prohibition of performances in Polish and establishing monopoly of the Russian theatre. The system of government control was improved considerably in the 1830s. In keeping with the Censorship Statute, introduced in 1865 (and existing until 1905), all censorial institutions were concentrated in the Chief Directorate of Censorship and Print (subordinate to the minister of internal affairs and existing till 1917) [7, 34]. This novelty substantially streamlined the censoring of dramatic works, but permission for showing this or that play now depended on a panel, the Board of the Directorate.

Moreover, the urban expansion in the 1860s, the development of commodity-money relations and the broadening of the hall audience opened up a certain space for commercial entrepreneurship. Russian directors of theatrical companies (A.Danilovitch, G.Derkach, A.Kartavy, P.Pavlov and others) understood the Belarusian public perfectly well. Farce, operetta, melodrama and vaudevilles of entertaining sort attracted attention of local gentlefolks: noblemen, officials, officers and landlords. Kitchen-sink comedies and dramas drew non-manual workers, artisans, merchants and townspeople. The classic and best modern dramatic works were meant for members of intelligentsia, intellectuals and students.

On their repertory Russian troupes offered, on the one hand, 'pseudo-historic' (as defined by Yu.Pashkin) plays by N.Polevoy, N. Chayeva, romance-nationalist melodramas by N.Kukolnik, S.Gedeonov, entertaining works by I.Shpazhinsky, N.Borisov, Western European 'edifying' dramaturgy by V.Ducange, A.Dennery and M.Fournier and so on [7]. On the other hand, on the repertory playbills were pieces by N.Gogol, M.Lermontov, I. Goncharov and A.Ostrovsky. In the 1880s–90s, staged novels by F.Dostoyevsky and L.Tolstoy were getting over the footlights. In early XX century, directors of theatrical companies (N.Arbenin, E.Beliaev, E.Kovalevsky, P.Struisky and others) turned to the realistic dramaturgy by M.Gorky and A.Chekhov.

In parallel with private Russian theatre companies in late XIX–early XX centuries, a remarkable role in the theatre life of Belarus was played by performances of Ukrainian actors under the leadership of A.Vitvytska, D.Haidamaka, V.Hrytsay, M.Kropyvnytskyi, M.Sadovyi, P.Saksahanskyi, M.Starytskyi, F.Khmara and others. Despite the Russian monarchy's ban on shows in Ukrainian (what made leaders of collectives to call their troupes Russian-Little Russian), private theatre companies were introducing the Belarusian audience to pieces of national dramaturgy – works by H.Ashkarenko, I.Kotliarevskyi, M.Kropyvnytskyi, L.Manko, M.Starytskyi, O.Sukhodolskyi, T.Shevchenko and so on.

Note that the influence of the Ukrainian theatre culture manifested also in the shaping of the Belarusian national dramaturgy. Thus, the play Countrywoman by V.Dunin-Martsinkevych (released in 1846, staged in 1852) narrative- and text-wise is very much like the play by Ukrainian dramaturgist I.Kotliarevskyi Natalka Poltavka (released in 1838, staged in 1819). And two works by M.Kropyvnytskyi After an Inspection Visit (1882) and Made a Fool of Themselves (1875) were translated into Belarusian and formed the repertory basis of the troupe of the 'father' of the Belarusian theatre I.Buynitsky.

It should be emphasised that I.Buynitsky's First Belarusian Troupe (1907–17), although the collective was amateur, formed its activity on basis of the private theatrical enterprise principle or organisation of the theatre business. I.Buynitsky had profits from his manor in Polivachi that enabled him build a certain resource base to create and finance First Belarusian Troupe. He paid for scenery and theatrical costumes, travelling expenses dur-

ing tours, hotels and actors' living wage. A certain portion of the Troupe expenditure was covered by takings from performance shows. But the ticket prices were not high and, obviously, revenues from their sale were miserly. Nevertheless, actors received money for their work from I.Buynitsky on a regular basis [6, p.45].

It is fair to say the private theatre company was the only possible form of organisation of the national theatrics in the period of its professional origination. Creation of the Belarusian theatre (with a permanent scenic ground, professional troupe and regular shows) did not find support from the government authorities of the Russian Empire and was ruled out.

The adoption of the decree "On the unification on the theatre business" by the Council of People's Commissars (1919) invoked the start of the process of nationalisation of the theatre arts. The plurality of the form of ownership in the theatrical business was eliminated: private theatre companies were either closed down or reorganised into state theatrical enterprises, and theatre buildings were nationalised. Artistic political boards were organised under theatres which themselves were shifted into the system of state five-year planning. Up to the 1980s, the Belarusian dramatic art was developing within the frames of state stationary theatre.

A new wave of the private theatre company movement in Belarus, as we mentioned in the very beginning, starts in late XX century and over the 20 years of its existence the private theatre company has created a steady alternative to the state repertory theatre. Renewal of scenic imagery of the legitimate drama and promotion of new methodologies is common with the modern activity of private theatre companies. Inside of private theatre companies Belarusian stage directors have the opportunity to do creative search and realise their creative concepts: form original repertories and choose plays with allowance for topicality and audience sympathies. For Belarusian actors, private theatre companies have become a means of a fuller realisation of their creative abilities, a place of collaboration with new stage directors and partners.

Notes

[1] First private theatre companies in the sovereign Belarus emerged in 1997: the private theatre company Theatre Stars, led by stage director M.Abramov, started in Minsk first and a bit later started the private theatre company Stage Virtuosos, led by production director V.Ushakov.

[2] The history and practice of the private theatrical business is studied at the educational institutions Belarusian State University of Culture and Arts, Belarusian State Academy of Arts and also at the private educational institution A.M.Shirokov Institute of Modern Knowledge.

[3] French 'entrepreneur' – 'entrepreneur', 'owner' derives from the verb 'entreprendre' – 'undertake'.

[4] In the modern Belarus, private theatre companies exist in two variants: Belarusian creative teams and touring theatrical companies, mostly from Moscow and St Petersburg. In this article we focus only on Belarusian drama collectives.

[5] Under the migrational theatre system which existed on the Belarusian lands, a particular building was let in various years to different directors and theatrical companies. Under such conditions, existence of a theatre in a town was evidenced not by a special theatre room but by playing regular paid public performances. Such shows could be taking place in non-theatre and any premises suited for stage plays.

[6] Actors' co-partnerships – a form of association of actors which emerged in Russia in the second half of XIX century as an alternative to private theatre companies. A co-partnership was functioning on equity contributions from participants, the amount depended on each member's position in the company. Labour was remunerated thereafter in the form of "stamps" – conditional pay units.

Література

1. А.К. Антреприза / А.К. // БСЭ. – М., 1926. – Т. 3. – Стб. 107.
2. История зарубежного театра : Ч. 1 : Театр Западной Европы от античности до Просвещения / под ред. Г.Н. Бояджиева, А.Г. Образцовой. – М. : Просвещение, 1981. – 336 с.
3. Куль-Сяльверстава С.Я. Беларусь на мяжы стагоддзяў і культур: фармаванне культуры Новага часу на беларускіх землях (другая палова XVIII ст. –1820-я гг.) / С.Я. Куль-Сяльверстава. – Мн. : Беларус. дзярж. ун-т, 2000. – 260 с.
4. Мокульский С.С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра / С.С. Мокульский. – Т. 1. – М. : Искусство 1952. – 816 с.
5. Музыкальный театр Белоруссии: дооктябрьский период / под ред. Г.Г. Кулешовой. – Мн. : Навука і тэхніка, 1990. – 384 с.
6. Няфёд У.І. Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра: вачыма сучаснікаў і ў памяці нашчадкаў / У.І. Няфёд. – Мінск : Навука і тэхніка, 1991. – 124 с.
7. Пашкин Ю.А. Русский драматический театр в Белоруссии XIX века / Ю.А. Пашкин. – Мн. : Наука и техника, 1980. – 216 с.
8. Тэатральная Беларусь : энцыклапедыя / рэдкал.: Г.П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мн. : Беларус. Энцыкл., 2002. – Т. 1. – 565 с.

References

1. A.K. (1926). Entreprise BSE (Great Soviet Encyclopedia). Moscow, t. 3, stb. 107 [in Russian].
2. Boyadzhiev, G.N.& Obraztsova A.G. (Eds). (1981) History of foreign theater: T 1: The Theatre of Western Europe from Antiquity to the Enlightenment. Moscow: Prosveschenie [in Russian].
3. Kul-Selverstova, S.E. (2000) Belarus at the turn of the century and cultures: the formation of the New Age culture in the Belarusian lands (the second half of the XVIII century-1820s.). Minsk: BSU [in Belorussian].
4. Mokulskiy, S. S. (1952) Readings on the history of Western theater. T. 1. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
5. Kuleshova, G. G. (Ed.). (1990) Musical Theatre of Belarus: pre-October period. Minsk: Nauka i technica [in Russian].
6. Nefed, V.I. (1991) Ignat Buynitsky – the father of the Belarusian theater: the eyes of contemporaries and posterity the memory Minsk: Nauka i technica[in Belorussian].
7. Pashkin, Y. A. (1980) Russian Drama Theatre in Belarus at the XIX century. Minsk: Nauka i technica [in Russian].
8. Pashkov, G. P. (Eds). (2002). Theatrical Belarus : encyclopedia: 2 t. Minsk [in Belorussian].

Стаття надійшла до редакції 22.08.2016 р.

УДК 792.03

Тулянцев Андрій Анатолійович
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
ksb2008dnepr@rambler.ru

БАЛЕТ "КНЯГИНЯ ОЛЬГА" ТА ФОЛЬК-ОПЕРА "КОЛИ ЦВІТЕ ПАПОРОТЬ" Є. СТАНКОВИЧА НА СЦЕНІ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ

Мета роботи полягає у театрознавчому віднайденні синтезу всіх можливих жанрових компонентів балету "Княгиня Ольга" та фольк-опери "Коли цвіте папороть" із сучасним сценічним потенціалом трупи Дніпропетровського академічного театру опери та балету. **Методологія** статті представлена використанням театрознавчого дослідницького методу, поєднанням елементів наукових та журналістських категоріальних апаратів українського мистецтвознавства. **Наукова новизна** полягає у таких положеннях: 1) вперше здійснюється театрознавче дослідження балетної вистави "Княгиня Ольга" та вистави фольк-опери "Колиска життя" (таку назву має у сценічній версії фольк-опера "Коли цвіте папороть") в аспекті цілісності їх сценічно-виконавської практики; 2) теоретично розробляється театрознавче поняття "балетний та оперний неофольклоризм" та встановлюються його індивідуально-стилістичні музичні особливості в творчості О.Ніколаєва. **Висновки.** У статті проаналізовано особливості авторських стилів режисера-балетмейстера О.Ніколаєва, диригента Ю. Пороховника, сценографа Д.Білої, хормейстера В.Пучкова-Сорочинського, солістів балету О.Печенюк, Д.Омельченка, солістів опери Л.Задорожної, С.Гомона. А також виражальні засоби і особливості сценічних версій Дніпропетровського академічного театру опери та балету.

Ключові слова: балет, фольк-опера, вистава, режисер, балетмейстер, сценограф, хормейстер, соліст, глядач, слухач.

Тулянцев Андрей Анатольевич, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки*

Балет "Княгиня Ольга" и фольк-опера "Когда цветет папоротник" Е. Станковича на сцене Днепропетровского академического театра оперы и балета

Цель исследования заключается в театроведческом нахождении синтеза всех возможных жанровых компонентов балета "Княгиня Ольга" и фольк-оперы "Когда цветет папоротник" с современным сценическим потенциалом труппы Днепропетровского академического театра оперы и балета. **Методология** статьи представлена использованием театроведческого исследовательского метода, сочетанием элементов научных и журналистских категориальных аппаратов украинского искусствоведения. **Научная новизна** заключается в следующих положениях:1) впервые осуществляется театроведческое исследование балетного спектакля "Княгиня Ольга" и спектакля фольк-оперы "Колыбель жизни" (так называется в сценической версии фольк-опера "Когда цветет папоротник") в аспекте целостности их сценично-исполнительской практики; 2) теоретически разрабатывается театроведческие понятие "балетный и оперный неофольклоризм" и устанавливаются его индивидуально-стилистические музыкальные особенности в творчестве О. Николаева. **Выводы.** В статье проанализированы особенности авторских стилей режиссера О.Николаева, дирижера Ю. Пороховника, сценографа Д.Белой, хормейстера В.Пучкова-Сорочинского, солистов балета Е.Печенюк, Д.Омельченко, солистов оперы Л.Задорожной, С.Гомона. Также выразительные средства и особенности сценических версий Днепропетровского академического театра оперы и балета.

Ключевые слова: балет, фольк-опера, спектакль, режиссер, балетмейстер, сценограф, хормейстер, солист, зритель, слушатель.

Tulyantsev Andrey, *PhD in Arts, associated professor of the History and Theory of Music chair, Dnipropetrovsk Academy Music after Mikhail Glinka*

Ballet "Princess Olga" and folk opera "While a fern is blooming" E. Stankovich on stage of the Dnipropetrovsk academic theatre of opera and ballet

The Dnipropetrovsk Academic Theatre of Opera and Ballet operates the 42th season. The Opera and ballet troupe has participated in many international and Ukrainian festivals and competitions. It toured abroad. The notable critics and journalists have reviewed the performances of the theatre. There are many various reasons why the theatre has never addressed the work of an outstanding modern Ukrainian composer E.Stankovich. Recently, the artistic director of the Dnipropetrovsk Academic Theatre of Opera and Ballet, choreographer and director O.Nikolaev has already staged E.Stankovich's two works – ballet "Princess Olga" and the folk opera "While a fern is blooming". **Purpose of Article.** The purpose of the study is to find theatre science synthesis of all possible genre components of the ballet "Princess Olga" and the folk opera "Color fern" modern stage troupe potential Dnipropetrovsk Academic Theatre of Opera and Ballet. **Methodology.** The methodology is presented by the combination of the method of Theatre critisics with elements of scientific and journalistic categorical apparatus of the Ukrainian Art critics. **Scientific novelty.** The scientific novelty includes the following suggestions: 1) It is the first attempt to research the drama ballet performance "Princess Olga" and the folk opera "The Cradle of Life" (called in "While a Fern is blooming") in the aspect of the integrity of their executive stage-performing practices from the Theatre Critics approach; 2) The theatre science terms of the "ballet and opera neo-folklores" theoretically are developed. Its individual stylistic features in music of O. Nikolaev are found out. **Conclusions.** The article analyses the features of copyright styles of a director, O. Nikolaev, a conductor, Y. Porohovnik, a stage-designer, D. Belaya, a choirmaster, V. Puchkov-Sorochinskiy, ballet soloists – E. Pechenyuk and D. Omelchenko, opera soloists – L. Zadorozhnaya and S. Gomon. The means of expression and especially the stage version of Dnipropetrovsk Academic Theatre of Opera and Ballet are reviewed.

Keywords: ballet, folk opera, play, director, choreographer, set designer, choirmaster and soloist, audience, listener

© Тулянцев А. А., 2016

Специфіка розвитку Дніпропетровського академічного театру опери та балету має обов'язково доповнюватися творами української композиторської школи та полягає в подальшому надзвичайно тісному взаємозв'язку академічних жанрово-стильових оперно-балетних процесів із фольклорним музичним середовищем. Актуального значення цей взаємозв'язок набуває в сучасній музично-театральній площині, в сфері оперно-балетної сценічної практики.

Дніпропетровський академічний театр опери та балету працює 42-й сезон. Оперно-балетна трупа неодноразово брала участь у міжнародних та українських фестивалях, конкурсах, гастролювала за кордоном. Вистави рецензувалися відомими мистецтвознавцями та журналістами. Але з різних причин театр не звертався до творчості видатного українського композитора сучасності Є.Станковича. І тільки нещодавно художній керівник Дніпропетровського академічного театру опери та балету, балетмейстер та режисер О.Ніколаєв надав сценічне життя двом творам Є.Станковича – балету "Княгиня Ольга" та фольк-опері "Коли цвіте папороть".

Дніпропетровський академічний театр опери та балету розпочав свою діяльність 26 грудня 1974 року балетом "Лебедине озеро" П. Чайковського. У 2003 році театру присвоєно звання академічного. За період діяльності афіша театру поповнювалася творами різних національних та європейських композиторів. І лише з 2010 року на дніпропетровській сцені зазвучала музика видатного сучасного композитора Є. Станковича.

Мета дослідження полягає у театрознавчому аналізі фольклорних інтонаційних джерел творів композитора Є.Станковича та їхнього драматургічно-сценічного розвитку, "Ольга" – балет Є. Станковича (лібрето Ю.Іллєнка), створений у 1981 році. Прем'єра балету відбулася на сцені Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (диригент С.Турчак, балетмейстер А. Шекера, сценограф Ф. Нірод). Балет присвячувався святкуванню 1500-річчя Києва. В основі сюжету – історична постать княгині Ольги, її особисте жіноче життя, хрещення та князювання. "Прагнучи до справді масштабного, "симфонічного", образно-філософського хореографічного рішення, А.Шекера не тільки правдиво втілив у поліфонічній танцювальній дії сторінки історії Київської Русі, епізоди правління князя Ігоря та його відданої дружини княгині Ольги, котра стала після смерті чоловіка першою великою княгинею, а й натхненно розкрив у розгорнутих масових композиціях патріотизм народу, його вірність Вітчизні, готовність віддати життя в ім'я свободи і незалежності. Саме народні картини посіли особливо важливе місце в музичній драматургії і багатоплановому постановочному втіленні балету" [6, 229].

Виклад основного матеріалу. Балет Є.Станковича "Ольга" – масштабний симфонічний твір. Історичний аспект розвитку танцювального мистецтва України періоду Київської Русі має таку характеристику: "розпочався з прийняттям християнства, котре визначило нові подальші шляхи розвитку всього мистецтва Київської Русі, в тому числі і танцювального" [5, 14]. Враховуючи історичну достовірність, на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету вистава отримала назву "Княгиня Ольга". Постановник – О.Ніколаєв. Російський та український артист балету, балетмейстер. Майстер закінчив Саратовське хореографічне училище, працював артистом балету Саратовського академічного театру опери та балету, Дніпропетровського театру опери та балету. Виконав партії: Зігфрід, Дезіре, Принц Лускунчик ("Лебедине озеро", "Спляча красуня", "Лускунчик" П. Чайковського), Солор, Базиль ("Баядерка", "Дон Кіхот" Л. Мінкуса), Жан де Брієн ("Раймонда" О. Глазунова), Альберт, Конрад ("Жізель", "Корсар" А. Адана), Штраус ("Великий вальс" Й.Штрауса). Закінчив Московський державний інститут театрального мистецтва ім. А.Луначарського. Створив театр-студію "Демос". Нині – художній керівник Дніпропетровського академічного театру та балету. "За останні два сезони у Дніпропетровському театрі опери і балету відбулися дві історичні прем'єри: "Легенда про княгиню Ольгу" та "Колиска життя". Обидві вистави (за балетом "Ольга" і фольк-оперою "Коли цвіте папороть" Станковича) поставив Олег Ніколаєв – талановитий хореограф, якому вдалося привнести в класичні українські партитури власне світосприйняття сучасного театру" [1, 4]. Дніпропетровський балетмейстер О. Ніколаєв (він же – автор лібрето) показав себе своєрідним майстром хореографічної мініатюри: велика балетна форма у його інтерпретації складається з восьми цілком завершених епізодів. Кожен з них сповнений яскравих метафор, насичених узагальненими образами смислових декорацій Д.Білої. Балетмейстер О. Ніколаєв об'єднав всі танці в розгорнуту композицію, користуючись сучасними досягненнями танцювального симфонізму і поліфонії. Поступово розвиваючи один за другим хореографічні малюнки, ускладнюючи і збагачуючи їх різними групами танцюристів, балетмейстер підноситься до складного одночасного поєднання різних пластичних композицій. Цікавою виявилася також і робота диригента-постановника Ю. Пороховника. Диригент опрацював з оркестрантами складний поліфонічний матеріал, але у дніпропетровській виставі використовується обсяг значно менший за той, що його вимагає партитура: ці скорочення були узгоджені між балетмейстером і композитором. Тому роль оркестру тут виявилася складною та відповідальною. Інтонаційна злагодженість оркестру, чистий звук, органічне поєднання епіко-героїчної та лірико-романтичної ліній в розвитку балетної драматургії сприяли високій мистецькій культурі спектаклю. Цілісно й компактно звучала увертюра, рельєфно означилися колористичні барви в першій та другій діях, визначилися рівність темпоритму, узгодженість із рухами артистів балету.

Та все ж головне у виставі – експресивна хореографічна мова, за допомогою якої історія великої жінки розповідається саме в дансантній естетиці. Провідні солісти Олена Печенюк (Ольга) і

Дмитро Омельченко (Ігор) осягнули складність своєрідної музики Євгена Станковича, і саме тому бездоганно відтворили інтонацію як ліричних, так і зростаючих, синкопованих епізодів. О.Печенюк переконливо відтворила складний і суперечливий характер своєї героїні. У сцені тріумфу вона – чарівна й горда княгиня, у боротьбі із загарбниками – жорстока повелителька воїнів, в лірико-романтичних картинах – любляча жінка. В цій партії солістка поєднала складну гаму суперечливих рис: жіночу ліричність та справді героїчну силу характеру, здатність глибоко, палко кохати та свідомо жертвувати своїм коханням в ім'я свободи людей. Яскравий образ князя Ігоря створив Д. Омельченко, який наділив свого героя жорстокою силою, волею, лютою ненавистю до печенігів. Не відсторонюючись від любовної лінії, обов'язкової для балету, де розкривається тема кохання між чоловіком та жінкою, О. Ніколаєв створив насичену хореографічну сагу про еволюцію Київської Русі: від язичницького купальського ритуалу до прийняття християнства. Відтворюючи епізоди давньої історії не деталізовано, а узагальнено, балетмейстер О.Ніколаєв творчо використав спрямованість хореографічного видовища до розгорнутої сценічної символіки, до створення узагальнених образів.

Перша дія: бідне дитинство, юність та пізнання життя, заміжжя Ольги – створені балетмейстером у сценічній логіці відтворення обставин, які сформували характер майбутньої княгині. Ольга в період дитинства: відтворено епізоди, де показано, що дівчинка мало не потрапила в полон. Епізоди танцюються стривожено та стрімко. Далі – Ольга-дівчина, яка пізнає перше кохання: вона щира та кмітлива. Потім – Ольга-наречена: вона – велична красуня, яка прагне кохання, мріє про сімейне, жіноче щастя Балет створено за принципом виявлення характерів історичних персон – Ольги, її чоловіка князя Ігоря та сина Святослава. Тому балетмейстер О. Ніколаєв концентрує увагу на пластичній лексиці у відтворенні їхніх персональних якостей. Дуетні адажіо та варіації солістів, що домінують у масових сценах, кожного разу підносяться до хореографічних характеристик князівського самоствердження: є і намагання стати сильнішими за обставини, і відчай, і перемога і поразка, і надія, і прагнення йти далі, утверджуючи мир та добро. Танцювальна лексика, запропонована балетмейстером О. Ніколаєвим – різноманітна: її відтворюють експансивні стилізовані дикунські рухи підступних древлян. Експресивні войовничі танці кочівників-печенігів, хороводи, які імітують язичницьку обрядовість, обарвлені етнографічними деталями. У виставі до музики балету "Ольга" додаються окремі фрагменти балету Є.Станковича "Вікінги" і його хорова духовна музика. Остання визначає кульмінаційні епізоди (хрещення Ольги в Константинополі) і фінал-апофеоз, де співає хор, а кордебалет піднімає на руках Ольгу з онуком Володимиром. Композиційно це вибудовано видовищно та законами сценічної логіки, адже положення фігур прими-балерини та учасників масової сцени створює хрестоподібну декорацію з зображенням мадонни з немовлям.

Друга дія – це своєрідна хореографічна оповідь про часи князівства, про її поїздку до Константинополя та прийняття православ'я. У виставі немає дрібної балетної техніки, або статичного позування. Компоненти, які використовує балетмейстер для послідовності хореографічних сцен – високі стрибки, великі жете і арабески, що надають спектаклю надзвичайно високого рівня емоційної напруги. "Поза сумнівом, у дніпропетровських артистів є ще один стимул для пластичної виразності: в оркестрі під керівництвом Юрія Пороховника відчувається майже кожна темброва барва (особливо це стосується групи духових), а точне дотримання диригентом складної ритмічної структури спонукає виконавців до передбачуваної імпровізації та свободи. Не дивертисмент, а саме цілісний балетний спектакль у Дніпропетровську, невідворотну логіку оповіді якого веде не лише зміст, а й майстерне балетмейстерське нанизування сольних варіацій, кордебалетних сцен, мімічних композицій, був би неможливий без повноцінної сценографічної підтримки. І якщо в костюмах молодої художниці Дарії Білої можна побачити певне запозичення з історичного балету Юрія Григоровича "Іван Грозний" С.Прокоф'єва, то її величезні завіси-задники стають у спектаклі особливою смисловою та настроєвою опорою. Обмежена за законом балетної декорації однією площиною, Дарія Біла робить ці гігантські полотна опуклими і виразними: абстракції різних колористичних гам, що немовби вибухають величезними мазками, задають кожній окремій сцені свою інтонацію" [3, 4].

Наукова новизна полягає у виявленні неофольклорної лінії розвитку вистав Дніпропетровського академічного театру опери та балету початку XXI століття. Нові вистави Дніпропетровського академічного театру опери та балету продовжили плідну традицію залучення до репертуару кращих надбань української музики. Такою можна назвати виставу "Колиска життя", основою якої стала фольк-опера Є. Станковича "Коли цвіте папороть". Йдеться про триактну фольк-оперу Є. Станковича, створену в середині 1970-х років. Інтерпретацій цього твору на театральній сцені не було. Літературна основа опери: національний фольклор, героїчний епос, народні обряди, узагальнені твори М. Гоголя. "Хоч музику написано ще минулого століття, твір Євгена Станковича, в основі якого український фольклор, і сьогодні звучить сучасно" [2, 20]. Спектакль вибудовано режисером О. Ніколаєвим як сценічний диптих. Перша частина диптиха ("У нашім раї на Землі") відтворює дзвінкоголосі колористичні картини козацьких забав, праці в кузні, купальських свят і вечорниць, весільного обряду та ярмаркового гуляння. Друга частина диптиха ("На краю життя") – це різкий контраст. Сюжет сповнений драматичних сцен козацької історії, епізодів помсти за приниження та поневолення, за право відстояти звичаї предків та святу віру українського народу. Лейтмотивом звучить трагічна пісня "Ой, морозе, морозенку", героєм якої є один із полковників Запорізької Січі на прізвище Морозенко. Масштабно, з підкресленим епічним розмахом будував багатобарвні

композиції балетмейстер О.Ніколаєв, який у цій виставі був також режисером-постановником. Майстер поєднав життєву правдивість поведінки персонажів з підкресленою театральністю мізансценування і різноманітними за настроєм масовими танцями. Продовжуючи народні реалістичні традиції українського оперного театру, постановник прагнув саме через співака-актора, через психологічно й емоційно правдивий людський характер виявити героїко-патріотичний пафос фольк-опери "Коли цвіте папороть" Є. Станковича. Глибоке проникнення в образний світ кращих сторінок музики композитора, прагнення до внутрішньої цілісності й драматизму, вдумлива робота з вокалістами приваблювали в масштабній диригентській трактовці Ю. Пороховника.

Солістка опери Л. Задорожна – володарка лірико-колоратурного сопрано. Голос співачки – рівний в усьому діапазоні, наповненого, сріблястого, ніжного тембру. У виставі "Колиска життя" Л. Задорожна виконала значну вокальну партію Матері. Мелодійна, проникліва пісня допомогла виявити індивідуальні риси образу, характер героїні. Голос співачки, який отримав також драматичну насиченість, звучав схвильовано, задушевно, був пройнятий ніжністю і теплотою. Перед слухачем відкривався прекрасний духовний світ Матері, мужньої жінки, котра все життя прагне миру та добра. Зігріта емоційною наснагою виконавиці, талановитої співачки, проста та щира пісня вияскравлювала складну гаму почуттів героїні, її глибокі переживання. Образ Козака, створений солістом опери С.Гомоном також є досягненням спектаклю, адже перенесення героїв козацького епосу на умовну оперну сцену – надзвичайно складне завдання для акторів. Примусити глядача повірити в життєву достовірність поведінки та почуттів персонажа може тільки справжній майстер вокального перевтілення. Саме таким митцем виявив себе тенор С. Гомон, створивши психологічно-правдивий і романтично-окрилений образ Козака. Перед слухачем оживає улюблений герой козацьких дум, і здається, що узагальнена і поетична мова музики ще більше наближає його до сучасників, а полум'яні слова про любов до України стають над завданням вистави. "Вистава "Колиска життя" свідчить про підкорення театром нових творчих щабелів" [7, 4].

Висновки. У статті розглядаються культурно-художні явища в українському музично-театральному мистецтві початку XXI століття, які позитивно впливають на розвиток сучасного Дніпропетровського академічного театру опери та балету та сприяють в його межах активному процесу нового жанротворення.

Література

1. Бентя Ю. Євген Станкович: Завжди будуть іти поруч велика складність і велика простота / Ю. Бентя // День. – 2011. – № 210. – С.4.

2. Біловицька Н. Повернення "Цвіту папороті" / Н.Біловицька // Урядовий кур'єр. – 2011. – № 72. – С. 20.

3. Веселовська Г. Станкович, легенда про княгиню Ольгу / Г. Веселовська // Дзеркало тижня. – Україна. – 2010. – №27. – С.4.

4. Висоцький С. Княгиня Ольга і Анна Ярославна – славні жінки Київської Русі / С.О.Висоцький. – К.: Наук. думка, 1991. – 104 с.

5. Єльохіна О.О. Проблеми розвитку танцювального мистецтва України. Період Київської Русі: автореф. дис. …канд. мистецтво знав. / Єльохіна О.О. – К., 1996. – 14 с.

6. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. Станішевський. – К.: Музична Україна, 2003.

7. Чабан М. Колиска життя / М.Чабан // Зоря. – 2011. – № 350. – С.4.

References

1. Bentya, Yu. (2011). Eugene Stankovic: Always will go alongside great difficulty and big simplicity. Den`, 210, 4 [in Ukrainian].

2. Bilovyaczka, N. (2011). Return "The Fern Blooms". Uryadovyj kur'yer, 72, 20 [in Ukrainian].

3. Veselovska, G. (2010). Stankovich, the legend of Princess Olga. Dzerkalo tyzhnya. Ukrayina, 27, 4. [in Ukrainian].

4. Vysoczkyj, S. (1991). Princess Olga and Anna Yaroslavna – glorious women of Kievan Rus. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

5. Yeloxina, O. (1996). Problems of dance Ukraine. The period of Kievan Rus. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KyiSU [in Ukrainian].

6. Stanishevsky, Yu. (2003). Ballet Theatre of Ukraine: 225 years of history. Kyiv: Muzy`chna Ukrayina [in Ukrainian].

7. Chaban, M. (2011). "The Cradle of life". Zorya, 350, 4 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 29.06.2016 р.

УДК 792. 077 (477.84)

Ян Ірина Миколаївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
iniko2004@rambler.ru

УКРАЇНСЬКИЙ АМАТОРСЬКИЙ ТЕАТР СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

Мета роботи. У статті розглянуто специфіку розвитку українського аматорського театру Східної Галичини в контексті соціокультурних процесів кінця XIX – початку XX століття. Український аматорський театр Східної Галичини досліджується як невід'ємна складова української театральної культури, яскраве національне історико-культурне явище. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, компаративного, соціолого-театрознавчого методів. Зазначений методологічний підхід дає можливість дослідити зміст та напрями діяльності провідних аматорських театральних колективів Східної Галичини, проаналізувати специфіку репертуару. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про діяльність аматорських театральних колективів Східної Галичини та обґрунтуванні їх етнозберігаючої, етноконсолідуючої ролі у процесах національного культуротворення. **Висновки.** Діяльність аматорських драматичних колективів галичан була важливим чинником національно-культурного відродження, сприяла консолідації українського суспільства, збереженню української мови, пропагувала етнографічні засади та звичаї української нації, інтенсифікувала пробудження національної свідомості, сприяла збереженню власної культурної ідентичності.

Ключові слова: українська театральна культура, соціокультурні процеси, український аматорський театр Східної Галичини, репертуар.

Ян Ирина Николаевна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры искусств*

Украинский аматорский театр Восточной Галичины конца XIX – начала XX в.

Цель работы. В статье рассматриваются особенности развития украинского аматорского театра Восточной Галичины в контексте социокультурных процессов конца XIX – начала XX века. Украинский аматорский театр Восточной Галичины исследуется как важная составляющая украинской театральной культуры, яркое национальное историко-культурное явление. **Методология** исследования заключается в применении историко-культурного, компаративного, социолого-театроведческого методов. Указанный методологический подход позволяет исследовать содержание и направление деятельности самодеятельных театральных коллективов, проанализировать специфику репертуара. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о деятельности самодеятельных театральных коллективов Восточной Галичины, в обосновании их етноконсолидирующей роли в процессах национального возрождения. **Выводы.** Деятельность самодеятельных драматических коллективов галичан была важным фактором национально-культурного возрождения, способствовала консолидации украинского общества, пропагандировала этнографические основы и обычаи украинской нации, интенсифицировала пробуждение национального самосознания, способствовала сохранению культурной идентичности.

Ключевые слова: украинская театральная культура, социокультурные процессы, украинский аматорський театр Восточной Галичины, репертуар.

Yan Irina, *Ph.D in Arts, associate professor, Doctoral-student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Ukrainian amateur theatre of Eastern Galicia at the end of XIX – the beginning of XX centuries

Purpose of work. The article considers the features of the development of Ukrainian amateur theatre of Eastern Galicia in the context of sociocultural processes of the end of XIX – the beginning of XX centuries. The Ukrainian amateur theatre of Eastern Galicia is investigated as an integral part of Ukrainian theatre culture and bright national historical and cultural phenomenon. **Methodology.** The author uses the historical-cultural, comparative, sociological and theatre critic methods. This methodological approach allows us to investigate the content and direction of amateur theatre groups and to analyse the specifics of the repertoire. **Scientific novelty.** Scientific novelty is the expanding notions of activity amateur theater companies in Eastern Galicia and the determination of their ethno-cultural role in the creation of the national culture. **Conclusions.** Activities of amateur dramatic groups of the Galicians were important factors of the national and cultural revival. They contributed to the consolidation of Ukrainian society, promoted the ethnographic foundations and traditions of the Ukrainian nation, led to the awakening of national consciousness and helped to maintain their own cultural identity.

Keywords: Ukrainian theatre culture, sociocultural processes, Ukrainian amateur theatre of Eastern Galicia, repertoire.

Актуальність теми дослідження. У процесі національної самоідентифікації на сучасному етапі актуальність дослідження регіональної музично-театральної культури в контексті національної культурної традиції зумовлена інтенсивним пошуком нових концептуальних засад відродження та розвитку української культури. Вивчення її в проекції історичної реконструкції дає змогу відтворити загальне культурно-історичне тло, виявити специфіку взаємозв'язків традицій і новаторства, проаналізувати провідні тенденції розвитку тощо.

© Ян І. М., 2016

Питанню висвітлення тенденцій та шляхів розвитку українського театрального мистецтва присвячені праці Д. Антоновича [2], Н. Андріанової [1], О. Красильникової [11], Б. Романицького [15] та ін. Окремі аспекти становлення аматорського театрального мистецтва розкриваються у історико-культурологічних, мистецтвознавчих працях О. Боньковської [3], В. Бурдуланюка [4], М. Демочко [6], Л. Дорогих [7], О. Казимирова [9], С. Чарнецького [19] та ін. Проте, попри значимість доробку вчених, дослідження аматорського театрального мистецтва Східної Галичини в аспекті національної культурної традиції та в проекції тогочасних мистецьких тенденцій ще потребує історичного та мистецтвознавчого аналізу. Цим і зумовлений вибір теми запропонованої статті, метою якої є дослідити специфіку розвитку українського аматорського театру Східної Галичини як важливого чинника становлення та розвитку театральної культури регіону кінця XIX – початку XX століття.

Виклад основного матеріалу. У другій половині XIX ст. становлення та розвиток українського театрального мистецтва супроводжувався духовно-культурним піднесенням, зумовленим поширенням національно-культурного руху. Провідні українські діячі В. Антонович, М. Грушевський, М. Драгоманов, С. Подолинський, Ф. Вовк, П. Чубинський, М. Михальчук, О. Русов, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, І. Франко, М. Лисенко та ін. були учасниками українського культуротворення. В основу своєї діяльності діячі української культури ставили національну ідею, утвердження демократичних ідеалів, відродження історичної пам'яті українського народу, а мету існування вбачали у піднесенні національної свідомості, пробудженні національної гідності, утвердженні демократичних ідеалів, відтворенні духовних цінностей, об'єднанні регіоналізованих частин українського народу поділеного на той час між двома імперіями – Російською та Австро-Угорською – в інтегровану етнонаціональну цілісність з єдиною українською літературною мовою та єдиною національною культурою.

Звісно, українська інтелігенція, яка проголошувала ідею націотворення, розвиток власної культури своєю діяльністю формувала "позаросійську ментальність", яка обмежувала вплив державної російської монополії щодо національного та соціального вибору української спільноти і звісно йшла всупереч офіційній імперській ідеологемі "Самодержавие. Православие. Народность". Державні політичні наміри зводилися до ігнорування національної проблематики, придушення національно-визвольного руху та вкорінення у суспільно-політичну думку ідеї про те, що україножильський рух не мав власних коренів, а був результатом польської, згодом австрійсько-¬німецької інтриги [14].

У другій половині XIX ст. культурницька діяльність патріотично налашто¬ваної української еліти у Наддніпрянській Україні отримала неприхований опір не тільки з боку імперської верхівки а й шовіністично налаштованих кіл громадськості, яка теж не бажала визна¬вати окремішності українського нації та вважала, що незалежне існування та розвиток української культури призведе до національно-духовного пробудження, самостійного суспільно-політичного, культурного життя, наслідком чого стане руйнація державно-політичної єдності імперії.

Театральні митці Наддніпрянщини, що знаходились в умовах тотальних репресій царського режиму, прагнули мати власну державність як інструмент у захисті національних прав від зовніш¬нього визиску, право мати рідну мову, культу¬ру, національну театральну традицію. Слід зазначити, що саме українське театральне мистецтво у цей час стало загальноукраїнським духовно-культурним явищем, яке об'єднало наддніпрянських та галицьких театральних митців.

Аналіз історичних матеріалів засвідчує, що наприкінці XIX – початку XX ст., не зустрічаючи урядових заборон на теренах Австро-Угорської імперії при культурно-освітніх товариствах за ініціативою галицьких діячів були засновані аматорські драматичні гуртки, які спрямували свою діяльність на пропагування засобами сценічного мистецтва української культури серед широких верств населення та стали могутнім засобом консолідації української спільноти.

У 1898 р. у Львові під час святкування з нагоди 100-річчя виходу в світ "Енеїди" І. Котляревського було засновано "Драматичне товариство ім. І. Котляревського". Згідно з програмовими документами метою існування цього національного осередку було: "…плекати та розвивати драматичне мистецтво" [19, 207]. Основними засадами діяльності було визначено: збір коштів для підтримки Театру товариства "Руська бесіда" у Львові, аматорських гуртків, надання стипендій талановитим акторам та співакам для отримання спеціальної фахової освіти, заснування музично-театральної бібліотеки, проведення конкурсів на нові драматичні твори тощо [19, 208].

При "Драматичному товаристві ім. І. Котляревського" у квітні 1898 р. було організовано драматичний гурток, який очолив провідний культурний діяч Л. Лопатинський. До складу аматорської трупи увійшли талановиті актори: Ф. Лопатинська, Г. Крушельницька, О. Левицька, М. Крушельницька, Е. Крушельницька, М. Арданівна, М. Гарасевич, І. Сологуб, Р. Прокопович, М. Яцків. Протягом 1904-1910 рр. колектив здійснив постановку вистав: "Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Украдене щастя", "Учитель" І. Франка, "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Чорноморці" Я. Кухаренка та ін. [4, 120].

Результатом проведених Товариством конкурсів драматичних творів стало поповнення української драматургії новими п'єсами: "Два домики й одна хвіртка", "Заверюха" Л. Лотоцького та "Доля жартує" (драма на 5 дій) С. Ганущака. Накладом Товариства було видано твори І. Котляревського, п'єси "Настоящі" О. Бобрикевича та "Ворожбит" Г. Цеглинського, а також п'єси провідних наддніпрянських драматургів [19, 208].

За свідченням дослідницьких матеріалів, наприкінці XIX ст. спостерігалася тенденція до консолідації українського робітництва Галичини. Центром об'єднання стали професійні робітничі організації, що були засновані за ініціативою провідних громадсько-політичних, церковних діячів, робітників-діячів: товариство українських робітників "Сила", товариство греко-католицьких робітниць "Будучність", культурно-освітнє товариство робітників "Воля", товариство ремісників, промисловців і торговців "Зоря" та спортивне товариство "Сокіл". Ці національні осередки розгорнули активну діяльність як в організаційному, професійному так й в культурно-просвітницькому напрямах [13, 475].

Професійні організації "Сила", "Зоря", "Воля", "Будучність" проводили спільні культурно-освітні заходи. Зокрема, організовували національно-патріотичні заходи, присвячені українським діячам: Т. Шевченкові, І. Франкові, М. Лисенко та ін., що переконливо свідчило про глибоке усвідомлення українською спільнотою власної національної ідентичності.

Активну культурно-освітню роботу проводило спортивне товариство "Сокіл" у Львові. Головною метою існування цієї організації згідно статуту було – просвіта членів "… через спільні вправи, спільні прогулянки і відчити" [10, 27]. Крім цього, товариство влаштовувало гумористичні вечірки,танці, співи а також аматорські театральні вистави. При львівському "Соколі" діяв аматорський драматичний гурток під керівництвом Є. Купчинського та Утриського. Колектив здійснив постановки українських вистав: "Украдене щастя" І. Франка, "Довбуш" Ю. Федьковича та інших п'єс наддніпрянських, західноєвропейських драматургів [19, 209].

У містах і селах Галичини діячі "Сокола" організували філії Товариства. Зокрема, у 1910 р. при філії товариства м. Городенка діяло три секції: організаційно-наукова, співацька та драматична. В. Королько аналізуючи у своїй праці діяльність цього національно-культурного осередку визначає плідну культурно-освітню роботу, спрямовану на популяризацію української культури, театрального мистецтва серед громади. Зокрема, члени орґанізаційно-наукової секції підготували доклади: "Життя і діяльність І. Франка", "Українське сокільство і його завдання", "Про завдання Січей", брали участь у організації та відкритті філіалу товариства "Січ" у с. Стрільче Городенківському повіті, організували та провели три загальносокільських сходини та гумористичну вечірку. Окрім цього, співацька секція брала участь у першому українському фестоні, де співали українські пісні, демонструючи та пропагуючи національну культуру широкому громадському загалу. Драматична секція товариства закупила театральний одяг на 300 корон та здійснила постановку вистав: "Перехитрили, або Пошились у дурні" М. Кропивницького, "Суєта" І. Карпенка-Карого, "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка, "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці" М. Старицького, "Два домики та одна фіртка" Л. Лотоцького, "Пожар", "Ілько Пащак" Л. Лопатинського тощо. Окрім цього, городенківський "Сокіл" збудував нове приміщення товариства та заснував читальню й бібліотеку [10, 31].

Аматорський драматичний гурток філії "Сокола" м. Бережани здійснив постановку вистав: "Заручини по смерті" П. Карпенка та "Зразковий муж" Я. Кухаренка. У листі провідного громадського діяча П. Роздольського від 21 травня 1909 р. до Львова міститься інформація про те, що аматори філії "Соколу" м. Тисменці звернулися до аматорів м. Бережан з проханням надіслати їм тексти поставлених театральних вистав а також комедію Г. Квітки-Основ'яненка "Сватання на Гончарівці" [10, 32].

Значних мистецьких висот досяг аматорський драматичний гурток товариства ремісників, промисловців і торговців "Зоря" під керівництвом актора, управителя друкарні товариства "Руська бесіда" І. Захарка. Маючи значний режисерський та акторський досвід, що був отриманий під час роботи у краківському та львівському театрі "Руської бесіди" І. Захарко за стислий термін швидко налагодив театральну справу.

Вбачаючи у театральному мистецтві потужну прогресивну силу, яка сприяє національно-культурному відродженню аматорський театральний осередок обирає до постановки кращі твори українських драматургів, приділяє значну увагу роботі над створенням достовірних художніх образів, старанно працює над точним відтворення ідеологічного змісту п'єс. Учасники аматорського колективу у залі Народного дому, "Руської бесіди", готелю "Жорж" здійснили постановку вистав: "Наталка Полтавка", "Москаль-чарівник" І. Котляревського, "Дай серцю волю, заведе у неволю" М. Кропивницького, "Чорноморці" М. Старицького, "Пан мандатор", "Гнат Приблуда", "Школяр на мандрівці" С. Воробкевича, "Кум-мірошник" В. Дмитренко, "Капраль Тимко" І. Мидловського, "Чорний Матвій" В. Лозинського, "Майстер і челядник" Ю. Коженьовського тощо. На отримані від вистав кошти актори-аматори створили матеріальну базу: гардероб, музичну та театральну бібліотеку [6].

У 1905 р. І. Захарко вдалося отримати дозвіл імперського уряду на утримання напівпрофесійної мандрівної трупи з правом здійснення гастрольної діяльності. У 1906 році на базі цього аматорського об'єднання було засновано буковинський професійний театр, який дістав назву "Руський селянський театр". Дебютував колектив 4 квітня 1906 року виставою "Не судилося" Г. Бораковського, яка відбулась зі значним успіхом, відображеним на шпальтах місцевої періодики.

У 1907 р. театр було перейменовано на "Буковинський народний театр". У цей час колектив поповнюється талановитою молоддю, колишніми учасниками "Буковинського Бояну", кращими аматорами драматичних гуртків Галичини. Діяльність колективу була спрямована на пропагування демократичних ідей національно-визвольного руху серед широких верств суспільства. Репертуарну основу

театру становили п'єси М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, І. Франка, Ю. Федьковича та ін. [9, 128].

На початку XX століття в Східну Галичину з гастролями приїжджали театральні трупи корифеїв українського професійного театру – М. Кропивницького та М. Садовського, демонструючи глядачам свої найкращі вистави. Театр "Руської бесіди" у своєму репертуарі також мав твори відомих у цей час драматургів: І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Старицького, І. Тобілевича, І. Франка та інш. Ці постановки проходили з надзвичайним успіхом та сприяли вихованню національної свідомості та патріотизму галичан.

Аналіз тогочасних історичних матеріалів свідчить, що організаторами аматорських театральних гуртків на Галичині були провідні культурні діячі, вчителі шкіл, священики, студенти гімназій, університетів, актори-аматори, які мали практичні навички участі в постановках вистав та любили цей напрям культурно-мистецької діяльності.

Зокрема, у 1907 р. аматорський театральний гурток м. Золочева здійснив постановку "Запорожця за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського та "Наймичку" І. Карпенка-Карого. У цьому ж році робітничий аматорський колектив тютюнової фабрики м. Вінники поставив "Безталанну" І. Карпенка-Карого та "Ворога народу" Г. Ібсена у перекладі М. Загірної. Аматори м. Дрогобича репрезентували громаді "Серед бурі" Б. Грінченка та "Надію" Г. Гейєрманса.

Аматорський театральний колектив м. Стрий, що діяв у цей час при товаристві "Міщанська бесіда" під чуйним керівництвом режисера О. Бобрикевича здійснив постановку вистав: "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Пошилися в дурні" М. Кропивницького, "Хмара", "Тато на заручинах" Г. Цеглинського та ін. [9, 126].

Наприкінці XIX – початку XX ст. в Східній Галичині вагому роль у справі відродження національної ідентичності українства відіграло культурно-освітнє товариство "Просвіта", що було засновано в 1868 р. у Львові за сприянням провідних громадських та культурних діячів – А. Вахнянина, М. Коссака, К. Сушкевича, І. Комарницького, О. Огоновського та ін. "Просвіта" мала чітку організаційну структуру: Головний відділ, який знаходився у Львові, філії у повітових містах та читальні у селах [12, 105]. Основними аспектами культурно-просвітницької діяльності Товариства згідно статутних документів було: організаційна діяльність (закладання філій, бібліотек, музеїв, читалень, бурс, етнографічних виставок, влаштування народних свят), розвиток театральної та музичної (проведення концертів, здійснення постановок спектаклів, проведення публічних лекцій, музично-декламаторських вечорів) надання матеріальної допомоги вчителям, літературним діячам, молоді [12, 106]. Згодом на основі його статутних засад були організовані філії на Східній Галичині у багатьох містах та селах.

Як вже зазначалося у дослідженні, потяг до драматичних вистав в українців користувався великою популярністю, тому керівники філій Львівської "Просвіти" теж дбали про утворення театральних аматорських гуртків як важливого засобу національного усвідомлення та духовного піднесення нації.

У 1891 р. на Стрійщині при місцевій філії "Просвіти" за сприянням провідного громадського та культурного діяча Є. Олесницького розпочав свою діяльність аматорський драматичний гурток, метою якого було "…плекати культ рідної мови й давати сценічні вистави" [19, 208]. Склад драматичного гуртка становила талановита молодь гімназій та семінарій. Актори-аматори з ентузіазмом, натхненно ставили п'єси українських драматургів: "Украдене щастя" І. Франка, "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основяненка, "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці" М. Старицького, "Пісні в лицях" М. Кропивницького та ін. [9, 126].

Одним із перших гуртків на Тернопільщині, що діяв при місцевій філії товариства "Просвіта" був драматичний гурток с. Денисів. У 1891 році аматори під керівництвом Й. Вітошинського дебютували з виставою "За сиротою і Бог з калитою" М. Кропивницького. Місцеві жителі с. Денисова надзвичайно тепло сприйняли постановку новоутвореного драматичного гуртка. Наступними постановками денисівських аматорів були вистави: "Наталка Полтавка" І. Котляревського, "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ' яненка, "Назар Стодоля" Т. Шевченка [16, 150].

У 1903 році читальня Тернопільської "Просвіти" поповнила свої фонди новими драматичними творами наддніпрянських та галицьких драматургів, які були привезені студентами Львівського університету О. Бородієвичем, Г. Головкою, І. Кузівим, та О. Скибінським, що сприяло розширенню репертуару денисівського драматичного гуртка. Працюючи з великим натхненням денисівці поставили на сцені Народного дому вистави: "Ох, не люби двох" М. Альбиковського, "Безталанна" І. Карпенка-Карого, "Заверуха" Л. Лотоцького, "Підгіряни" М. Вербицького [16, 150-151].

У другій половині 90-х р. XIX ст. при читальні "Просвіти" в м. Борщеві Тернопільської області був заснований драматичний гурток. Цей аматорський колектив об'єднав талановитих просвітян, які були справжніми поціновувачами та популяризаторами українського сценічного мистецтва. Дебютував колектив постановкою вистави "Гостина святого отця Миколая в Борщеві". Режисером-постановником був містянин, провідний діяч Тернопільської "Просвіти" І. Калитовський. З цією виставою протягом декількох наступних років аматорський гурток виступав перед місцевою громадою та отримував схвальні відгуки періодичної преси [18, 176].

Обмеженість репертуару Борщівського аматорського театрального гуртка була зумовлена тим, що до 1908 року він не мав власного приміщення для здійснення постановок, проведення репетицій.

Вистави драматичного гуртка зазвичай відбувалися на вуличних майданах та непристосованих для вистав тісних приміщеннях. Ситуація суттєво змінилася лише у 1909 році, коли Борщівська філія "Просвіти" переїхала в будинок "Народного Дому", а актори-аматори нарешті отримали для праці великий зал на другому поверсі. Показовим було й те, що на сцені, спеціально облаштованої для вистав, була споруджена суфлерська будка [18,177].

Звісно, з отриманням умов для праці змінився й репертуар Борщівського театрального гуртка. Він готувався під патронатом місцевого осередку "Просвіти", активним членом якого був провідний режисер С. Ковбель. З великим ентузіазмом актори-аматори взялись до постановки нових вистав: "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Дай серцю волю, заведе в неволю" М. Кропивницького, "Украдене щастя" І. Франка, "Маруся Богуславка" М. Старицького, "Спокуса", "Свекруха" Л. Лопатинського, "Сотниківна" Б. Лепкого та ін. [18, 178]. Успіх цих п'єс визначався самовідданістю, ентузіазмом, природженим мистецьким хистом та головне любов'ю до України, вірою в можливість національного самовизначення, національного відродження.

У 1912 році при філії Товариства "Просвіти" м. Петриків Тернопільського повіту теж вельми плідно працював аматорський драматичний гурток. Протягом цього часу аматори-початківці з значним успіхом поставили вистави: "Сватання на Гончарівці" Г. Квітки-Основ'яненка та "Наталку Полтавку" І. Котляревського. На жаль, свого приміщення аматори не мали і були змушені давати вистави у стодолах або в окремих кімнатах прихильних до сценічного мистецтва містян [17, 210-211].

Успіх прем'єрної програми згуртував молодий аматорський колектив. До участі у постановці нових українських вистав залучилися й члени Петриківської "Просвіти": В. Середа, Т. Лучків, М. Вовк, І. Михальчишин, І. Миськів та інші молоді активісти, які своєю участю надихали гуртчан на подальшу плідну працю, спрямовану на усвідомлення власної національну ідентичності. Зі значним успіхом актори-аматори здійснили постановку українських вистав: "Наталка Полтавка", "Москаль-чарівник" І. Котляревського, "Украдене щастя" І. Франка, "Як ковбаса та чарка" М. Старицького.

Окрім цього, до співпраці у постановці українських вистав аматори залучили містян, які споруджували чудові декорації, театральне приладдя та реквізит. Керівники та члени драматичного гуртка придбали сценарії п'єс українських драматургів, театральні порадники, за допомогою яких навчалися акторської майстерності. Петриківчани, які були патріотами української культури, перебуваючи на заробітках за кордоном, надсилали кошти на будівництво читальні, придбання підручників, канцелярських товарів та інших потреб для організації плідної роботи петриківської філії "Просвіти" [17, 213].

На жаль, яскраве творче життя галичан перервали події Першої світової війни. З перших днів російської окупації було офіційно припинено існування "Просвіт", громадських, національних культурно-освітніх організацій, аматорських театральних гуртків. Проте їх діяльність стала яскравою та незабутньою сторінкою в історії української культури.

Висновки. Отже, аматорські театральні колективи галичан були важливими чинниками національно-культурного відродження наприкінці XIX – початку XX ст. Їх творча діяльність сприяла збереженню української мови, пропагувала етнографічні засади та звичаї української нації, відтворювала національний психологічний тип, інтенсифікувала пробудження національної самосвідомості та закладала підвалини "театрального" майбутнього Галичини.

Література

1. Андріанова Н. Шляхи розвитку українського театру/ Н. М. Андріанова. – К. : Знання, 1960. – 40 с.
2. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619-1919/ Д. Антонович. – Прага, 1925. – 272 с.
3. Боньковська О. О. Львівський театр товариства "Українська бесіда". 1915-1924 / О. О. Боньковська. – Львів: Літопис, 2003. – 340 с.
4. Бурдуланюк В. М. Культурні зв'язки Галичини з Наддніпрянською Україною в кінці XIX – на початку XX ст. : дис. … канд. іст. наук: 07.00.01 / В. М. Бурдуланюк; Прикарпатський ун-т ім. В. Стефаніка. – Івано-Франківськ, 1996. – 179 с.
5. Головин Б. П. Сторінки історії Тернопільської "Просвіти" / Б. П. Головін // Нації незгасний смолоскип. Статті. Інтерв'ю. Спогади. – 2003. – С. 25-30.
6. Демочко К. М. Мистецька Буковина: нариси з минулого / К. М. Демочко. – Чернівці: Книги-XXI, 2008. – 336 с.
7. Дорогих Л. В. Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини XIX ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01 / Л.В. Дорогих; Київ. держ. ун-т культури і мистецтв. – К., 1998. – 20 с.
8. Зуляк І. С. Діяльність товариства "Просвіта" у національно-культурному відродженні українського народу Східної Галичини (друга половина XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.06 / І. С. Зуляк; Чернів.нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці, 1997. – 24 с.
9. Казимиров О. Український аматорський театр: дожовтневий період / О. Казимиров. – К. : Мистецтво, 1965. – 133 с.
10. Королько А. З. Сокільський рух на Покутті на початку XX ст. : організаційні осередки та їх практична діяльність / А. З. Королько // Вісник Прикарпатського університету. Історія. – 2012. – Вип. 21. – С. 26-37.
11. Красильникова О. В. Історія українського театру XX сторіччя / О. В. Красильникова. – К. : Либідь, 1999. – 208 с.

12. Малюта О. В. "Просвіти" і Українська Державність (друга половина XIX – перша половина XX ст.): до 140-річчя товариства "Просвіта" : монографія / О. В. Малюта. – К. : Просвіта, 2008. – 840 с.

13. Пасіцька О. І. Культурно-освітня діяльність українських робітничих організацій Галичини в 1920-1930-х роках / О. І. Пасіцька // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – 2013. – Вип. 23. – С. 475-484.

14. Реєнт О. П. Україна в імперську добу (XIX – початок XX ст.) / О.П. Реєнт. – К., 2003. – 338 с.

15. Романицький Б. Український театр в минулому і тепер / Б. Романицький. – К. : Держполітвидав УРСР, 1950. – 130 с.

16. Смоляк П. О. Денисівський аматорський театральний гурток в культурно-просвітницькому русі Тернопільщини кінця XIX – першої третини XX століття / П. О. Смоляк // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – 2012. – № 1. – С. 147-154.

17. Смоляк П. О. Діяльність аматорського театрального гуртка села Петриків Тернопільського повіту в першій третині XX ст. / П. О. Смоляк // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – 2012. – № 3. – С. 209-215.

18. Смоляк П. О. До історії становлення та діяльності аматорського театрального гуртка в м. Борщеві Тернопільської області (кінець XIX –перша третина XX ст.) / П. О. Смоляк // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2011. – № 2. – С. 175-181.

19. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини / С. Чарнецький; упор. Б. Козак, Р. Лаврентій, Р. Пилипчук. – Львів : Літопис, 2014. – 584 с.

References

1. Andrianova, N.(1960). Ways of development of Ukrainian theater. Moscow: Znannia [in Russian].

2. Antonovich, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theater, 1619-1919. Prague: Ukrainian public fund [Czech Republic].

3. Bonkovska, O. O. (2003). Lviv Theatre of tovaristvo "Ukrainian Besida" 1915-1924. Lviv: Chronicle [in Ukrainian].

4. Burdulanyuk, V.M. (1996). Cultural connection with Galicia from Naddnipriansch yna in the of late XIX – beginning XX century. Doctor's thesis. Ivano-Frankivsk: A publisn-designing department of V. Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].

5. Golovin, B.P. (2003). The history of Ternopil "Prosvita". Nation unquenchable torch. Articles. Interview. Memoirs, 25-30 [in Ukrainian].

6. Demochko, K.M. (2008). Bukovina Art: Essays from the past. Chernivtsi: Knugu-XXI [in Ukrainian].

7. Dorogikh, L.V. (1998) Amateur art as the historical cultural phenomenon (on the historical material of the second half of the XIX century in the Ukraine). Extendet abstract of candidate's thesis. Kiev: KDUKiM [in Ukrainian].

8. Zulyak, I. S. (1997) Activities tovaristvo "Prosvita" in the national and cultural revival of the Ukrainian people of Eastern Galicia (second half of XIX – early XX century). Extendet abstract of candidate's thesis. Chernivtsi: A publisn-designing department Y. Fedkovych Chernivtsi National University [in Ukrainian].

9. Kazymyrov, O. (1965). Ukrainian amateur theater. Kiev: Art [in Ukrainian].

10. Korolko, A.Z. Sokil movement in Pokuttya in the beginning XX century: organizational cells and their practical activity. Bulletin Prikarpatsky University. Series: History, 21, 26-37 [in Ukrainian].

11. Krasilnikova, O. V. (1999) History of Ukrainian theater of the twentieth century. Kiev: Lubid [in Ukrainian].

12. Malyuta, O.V. (2008) "Prosvita" and the Ukrainian statehood (second half of XIX – early XX century): 140-th anniversary of the tovaristvo "Prosvita". Kiev: Prosvita [in Ukrainian].

13. Pasitska, O.I. (2013) The cultural and educational activities of Ukrainian workers' organizations in Galicia in the 1920–1930s. Ukraine: cultural heritage, national identity, statehood, 23, 475-484 [in Ukrainian].

14. Reent, O.P. (2003) Ukraine in the imperial day (XIX – early XX century). Kiev: Institute of History of Ukraine [in Ukrainian].

15. Romanytsky, B. (1950) Ukrainian theater in the past and now. Kiev: Derzhpolitvydav URSR [in Ukrainian].

16. Smolyak, P.O. (2012). Denysiv amateur theatrical society in the cultural and educational movement in Ternopil district in the end of the XIX centure and the first third of the XX century. The Scientific Issues of Ternopil Volodumur Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Arts, 1, 147-154 [in Ukrainian].

17. Smolyak, P.O. (2012). Activity of the amateur drama circle of the village Petrykiv Ternopil county in the first third of the XX century. The Scientific Issues of Ternopil Volodumur Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Arts, 3, 209-215 [in Ukrainian].

18. Smolyak, P.O. (2011). The history of the formation and activity of Borshchiv's amateur theater groups in Ternopil region (tne end of tne XIX – the first third of the XX century). Scientific Issues of Ternopil Volodumur Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Arts, 2, 175-181 [in Ukrainian].

19. Charnetsky, S. (2014). History of Ukrainian theater in Galicia. Essays, articles, materials. Lviv: Chronicle [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.07.2016 р.

UDC 781.033:782

Volkova Galina
an employee of the Scientific Library
of Odessa Nezhdanova National Music Academy,
Master of culturology
captvolkov@list.ru

RITUAL INCENTIVES FOR THE FORMATION OF GENRE TYPOLOGIES (THROUGH THE EXAMPLE OF K.SZYMANOWSKI'S ETUDES)

The purpose of the work is to identify ritual artifact incentives studied within music area (through the example of sketches of Szymanowski). **Methodology** is an integrated approach, defined by a ritual-based cultural processes formed by a folk conceptual Genesis and covered by a multidisciplinary principle, in accordance with the developments of V. Propp, V. Toporov, E. Durkheim as well as musicological rhythm-comparative positions of the works of B. Asafiev and linguistic philosophy of A. Losev. **Scientific novelty.** For the first time the works of K. Szymanowski (Etudes op.3) are studied in the genre and culturological aspect. **Conclusions.** The birth of genre typologies in music is defined by the life-practical and ideal-spiritual needs, which by its very appearance symbolize cultural extremism of consolidation of the stereotyping of the expression, of what was revealed in unicity of semantic discovery. In music history, the genre of sketch highlighted the stereotype of "training of the feat of professional service". In case of K. Szymanowski's Etudes, this is the "training of modernization" of the national consciousness.

Keywords: genre of music, genre of etude, music style, ritual, symbolism.

Волкова Галина Вікторівна, *магістр культурології, працівник наукової бібліотеки Одеської національної музичної академії ім. А.В.Неждановой*

Ритуальні стимули формування жанрових типологій (на прикладі Етюдів К.Шимановського)

Мета роботи – виявлення ритуальних стимулів артефактів, розглянутих у контексті музичного ареалу на прикладі Етюдів К. Шимановського. **Методологія**. Використовується комплексний підхід, що визначається ритуальною основою культурних процесів, які сформовані фольклорною ґенезою та понятійно охоплювані на основі міждисциплінарного принципу відповідно до розробок В. Проппа, В. Топорова, Е. Дюркгейма, а також музикознавчих стильово-компаративних позицій праць Б.Асаф'єва і лінгвізованої філософії історії А.Лосєва. **Наукова новизна.** Вперше твори К. Шимановського (Етюди ор.3) проаналізовані в жанрово-культурологічному аспекті. **Висновки**. Народження жанрових типологій у музичній творчості визначено життєво-практичними та ідеально-духовними потребами, які своєю появою символізують культурний екстремалізм закріплення стереотипізацією вираження того, що проявилося в одиничності смислового відкриття. Жанр етюду виділив у музичній історії стереотип "тренінгу подвигу професійного служіння", який у випадку Етюдів К. Шимановського розуміється як "тренінг модернізації" національної свідомості.

Ключові слова: жанр у музиці, жанр етюду, стиль у музиці, ритуал, символізм.

Волкова Галина Викторовна, *магистр культурологи, работник научной библиотеки Одесской национальной музыкальной академии им. А.В.Неждановой*

Ритуальные стимулы формирования жанровых типологий (на примере Этюдов К. Шимановского)

Цель работы – выявление ритуальных стимулов артефактов, рассматриваемых в касаниях музыкального ареала (на примере Этюдов К. Шимановского). **Методология.** Используется комплексный подход, определяемый ритуальной основой культурных процессов, которые сформированы фольклорным генезисом и понятийно охватываемы на основе междисциплинарного принципа соответственно разработкам В. Проппа, В. Топорова, Э.Дюркгейма, а также музыковедческим стилево-компаративным позициям трудов Б. Асафьева и лингвизированной философии истории А.Лосева. **Научная новизна.** Впервые произведения К. Шимановского (Этюды ор.3) проанализированы в жанрово-культурологическом аспекте. **Выводы.** Рождение жанровых типологий в музыкальном творчестве определено жизненно-практическими и идеально-духовными потребностями, самим своим появлением символизирующих культурный экстремализм закрепления стереотипизацией выражения того, что обнаружилось в единичности смыслового открытия. Жанр этюда выделил в музыкальной истории стереотип "тренинга подвига профессионального служения". В случае Этюдов К. Шимановского – это "тренинг модернизации" национального сознания.

Ключевые слова: жанр в музыке, жанр этюда, стиль в музыке, ритуал, символизм.

Genre in music acts both as an indispensable part of a daily graft (primary genres), and as a field of activity rising above it (secondary genres). The purpose of the genre is the selection by the typology of the idea, which gave rise to it, coming out of primary existentiality and from ideal and moral purpose. Since all secondary genres are genetically cogitative discovery of people, reflecting numerological (trio, quartet, etc.), symbolic and terminological (sonata, symphony), allegorical (opera, aria) and other audibly realized idea of the Harmony of the World. The so-called genre semantics, i.e., sense bearing image of genre typological quality of expression in music, determines the ideas of time, which gave rise to them, and cultural continuity, represented terminologically or semantic-contextually. In this case, the etude genre is selected by its name, pointing to the borrowing from another art form (music etude is obviously derived from the sketch in painting). The genre of etude is segregated in music into self-sufficient typological quality in the nineteenth century. It should be noted that, it coincides with the worldview preferences of the "Romanticism century ", held under the auspices of the positivism philosophy [15], in which the acquired by experimental sophistication knowledge was a decisive element in the concept of the world perception. At the stage of manifestation of etude genre at the level of integration of the artistic guidance and artistry in the twentieth century, the ritual value of

© Volkova G., 2016

the etude rises, and is veiled simultaneously. And this feature is considered through the example of the etudes of K.Szymanowski, successor of Claude Debussy and A. Skryabin. Address to the creative work of this composer is a natural result for the representative of the Odessa musical and cultural environment, since the activities of this author is associated with our city through his biography, as well as the work of his relative, the great Polish writer Jarosław Iwaszkiewicz [3]. In this case, the proposed statement of the principle of indivisibility of the named subcategories: the instructive artistic etudes, as it is shown in the etudes of Szymanowski, who inherited the traditions of the Well-Tempered Clavichord of Bach (see Ref. B. Bordonyuk [2]). Guidance was understood here not only narrowly technologically, but also in moral and creative way, as was in the case of F.Kuperen in "8 preludes", in J.S. Bach's preludes and fugues in the Well-Tempered Clavier, in the Sonatas-Caprices of D. Scarlatti – and in the union with some other features of creative rituality, mastered at the dawn of the twentieth century.

We would like to remind that the line, in accordance with which the ritual is considered as a means of communication (and mediation) between the sacral and the profane, the human and the divine [6, 31] comes from X. Hubert and M. Mauss. And communication and mythologenic parameters of ritualism, marked by them are designated by K. Szymanowski, the creator of ritualized opera and drama "King Roger" (incidentally, written in Odessa in 1918, according to the dictum of Polish musicologists [7, 91-93]

In the era of Impressionism and Symbolism, in the works of Debussy the hypertrophy of etude-prelude activity took place. The etude "non-rub up" stroke has become the symbol of "untidy" painting of Impressionists, for whom visual impression of subjects became more informative than a recognizable representation of this objectivity. And this impression has been filled with lovely adoration, resembling joyfully actable contemplation of Rococo.

Skryabin and Szymanowski wrote their works on the basis of etude and prelude motility, where the opposites of theme – of the accompaniment, the line – their intersections in the chord "drowned" in its mechanics of texture. In parallel to etude-impressionist paintings, the above-mentioned composers placed in Etude prelude the completeness of aggregate expression of author's marks. The prelude number 10 with "post-program" headline "The Sunken Cathedral" by C.Debussy emblemized his legacy as a whole, as well as the Etude №12 op. 8 by A. Skryabin has become the emblem of the composer's style. And taking into consideration the fact that the named opus is one of the earliest works of the author, in which the concept of the "Prometheus Chord", symbolizing the essence of his style, is barely outlined.

K. Szymanowski was Skryabin's successor par excellence, such are his early etudes (which is not always recognized by Polish researchers), obviously as well as clear inheritance of the romantic line of Chopin. This reflects the ritual use of etude genre in Szymanowski's creative work, based on Skryabin, partly on Chopin and Debussy as conductors of stylistic updates of music according to the requirements of time. It is known that Chopin wrote on the pattern of etudes of I. Hummel and I. Moscheles – and the logic of evolutionary introduction into the rhetorical symbolic of new stylistic signs is visible in this quasi -ritual structure of the etudes. Among these is polyrhythm and a special kind of "equally spread" texture of Skryabin, which have as a base the salon French clavier school, confronting the piano orchestrality of Liszt.

The category of style (in contrast to the concentration of the style characteristics) in musicological perspective has been developed in detail so far in a number of works of Nazaikinskiy [10,78], and others. It has become the basis for the interpretation of the continuity of both the internal structure of each individual work by Szymanowski, which distinguishes it from other works of the composer and thus defines its stylistic peculiarities. The author of the book "The style and genre in music" defines the distinction between style and stylistic analysis as follows: "... If the stylistic analysis focuses on the description of the features of the composer's style, school, genre, etc., then the stylistic analysis already represents the characteristic of the structure of the work itself as a specific process of re-use styles and style resources as expressive, semantic component" [10, 78]. In accordance with this approach, the set of stylistic manifestations that form in the etudes of Szymanowski ("stylistic object" on Nazaikinskiy) its internal structure, differentiating it from other piano works of the composer, and thus defining its stylistic peculiarities are studied. Along with this, in the context of the whole creative activity of Szymanowski his piano heritage as a whole also provides the "object of style" of the highest level, which has a certain stylistic detection.

We refer the other concept of "style", significant for this study, to that level of the structure of the authorial literary text, in which its stylistic nature, the pursuit of the composer in genres, forms, dramatic, musical and linguistic resources, refracted in the most "visual" open for observation typical forms. Among them first there are principles of the instrument and the piano works of Szymanowski, texture-keyboard form and cultivated piano technologies, which reflected the nature of the author's interpretative ideas.

The most important aspect of the concept of "style" is associated in our study with the study of Szymanowski experiences on adaptation of art tools and techniques in his works developed by piano culture of the past and the present. And for this approach the support by the statement of Nazaikinskiy is essential too:

"The stylistics is both a certain side of a literary text, and a set of stylistic techniques and methods specific to the creativity of the author who formulated the text." [10, 140].

K. Szymanowski, inspired by Chopin's etudes, modernizes this genre.4 Etudes Opus 4, dedicated to G.Neuhaus, are written very deliberately. Symbolic numerical coincidence is 4 Etudes and Op 4. The composer makes us pay attention to the numerological factor – 4, a sign of "rational." It is significant that out of these 4 Etudes the 3rd one occupies a special position (first of all – slow, which is read as a sign of Chopin). Sbitnev and Drzevetsky [5] recognize the importance of the etude №3, including the performance of Paderewski, thereby exposing the cyclic sonata-suite principle of the plays ratio Op.4. Thereby, Szymanowski clearly dissociates himself

from the tradition of Chopin's free poem composition and the same composition of etudes Op. 8 by Skryabin, known to him. Accordingly, four Etudes with the third slow one create a sonata-suite analogue with the accentuation of lyricism and Polish signs (polonaise and mazurka style) in the aforementioned 3rd etude. Each of the Etudes, Op. 4 show a specific kind of technology, and the figure-symbol of expression.

The etude on the sextus (№1), obviously, is correlated with the technological sign of the etude Op. 25 №8 by Chopin. However, uneven phrasing and overall broken pattern of movement are closer to the №6 etude op. 8 by Scriabin. The common dynamic concept makes it familiar with Skryabin- swings of pp and ff. And if Skryabin has it from p to f, then Szymanowski – from pp to fff. In this regard, Szymanowski projects the combined piano and symphonic style of Skryabin on the texture of the given etude, which idea tremendously opposed classic-romantic theater crescendo-diminuendo. Skryabin and, especially, Szymanowski used instant "swelling" and "falling" of the dynamics, that is, contrasts of "the highest sophistication" and "supreme grandeur", connected with a peculiar refraction of laws of church dynamics of stentorious, even voxiferous praises.

Szymanowski establish in number 1 etude the composition of old sonata form with a mirror reprise, which has neither Scriabin, nor Chopin. Dynamically and texturally (parallel octaves instead of sixths) emphasized conducting of initial theme in E major (m. 23), which performs the function of side section in sonata structure. And the sonata form itself is presented in the fullness of manifestation of combinatorics: the main party is lyrical dolcelegatissimo, an adverse party is – ff – in octave in dupletes, in the culmination zone (tt 36-37) to ff the mazurka characteristic rhythmic signs appear, however, in conjunction with Skryabin triplet. We would recommend to pay attention to the vibration of these culminating zones: Crescendo -21-24 min, then 34-37 min, and between them -mm 25-30 -. piano and a small rise in the 31m. Thus, the smoothness of crescendo-diminuendo is removed, found in Chopin. Of course, the marked above broken line and a register dispersion of exposition is more characteristic to Skryabin (it is not possible to "hum" this etude). We can find all marked signs in the mirrored reprise: 38 m. – an adverse Party, 40 m – the main party as "prima topic"...

Etude №2 connects the features of №№ 18 and 21 (Op 25 №№ 6 and 7.) of Chopin's Etudes, that is a technological analogy process, but at the same time semantically significant. We correlate the Skryabin's Op. 8 with the number 2 op.10 by Chopin (double thirds). However, as in his first etude, Szymanowski masterly "combines", uniting those and other symptoms, but at the same time he hypertrophies to maximum Skryabin's fresh dynamic contrasts and differences. The structure of the second Etude is of old sonata, but without a glassiness, the reprise itself is accentuated on dynamics, as it begins fortissimo. Accordingly, there is the effect of disappearance at the end of etudes pp, and this shows the dynamic symmetry of the overall plan of the work. The 2 nd Etude clearly contains elements of scherzo, thus working in the sonata cycle association. Both etudes (№№1 2 and Op. 4) while having connections with Chopin are clearly oriented on Skryabinism – dynamically-textured display of the confessional ecstasy of an image.

The 3rd etude – condolore, sadly, in a slow pace demonstrates the specificity of national thinking of Szymanowski (expressed by melodic with elements of mazurka and pollonaise rhythmic figures). With the apparent proximity of harmony to Skryabin, the etude is filled with broad melodic breath, but of a different type than that of Chopin, namely with severe psalm-like expressions and a register dispersion of a line. In this case, there exists again an option of old sonata style (2 phase structure) in the structure, the said form is presented again with the features of glassiness (as in the first etude – the mirror reprise). Tempo primo, m. 30, – the first theme is sonorous and strong, then it is carried out gently, in the initial presentation, and the adverse part, built as a variant of the main part (from 15 m. in the exposition), in the reprise is played at fff, showing, in fact, the first theme but with passages and textural elements of an adverse party. And, as in the second etude, the main dynamic rise is given at the beginning of the reprise, as noted above, to fff. And once again a mirror effect is achieved – first theme, more or less loudly given in the main party tempo primo, takes place in the m-44 in the original dynamics..

4th etude of Szymanowski by technical solution type represents some simplified version of the 14th etude by Chopin (Op. 25 №2). It is also comparable to №4 Etude Op. 8 Skryabin, however, also shown with simplification. This observation becomes apparent in reference to the rhythmic alignment: from Szymanowski in his right hand there are tuplets, on the left there are triplets, whereas Chopin – on his left hand – triplets at half volume and triplets are on the right – and each quarter. Skryabin – triplets in the left hand and the right, and quintole from both sides.

Skryabin's etude №8 op.8 is closer to Chopin's delicacy of presentation. It has a visible crescendo in the middle of the sketch like in Chopin's work. Szymanowski evades the dynamic plan of both Skryabin's and Chopin's etudes up to No 12 op 10 of Chopin. His technical solution is comparable with other etudes-allegro of Skryabin and Chopin up to No 12 op 10 of Chopin. Technically, it is reflected in the mismatch rhythm and phrase in each hand. In whole, this etude claims for the synthesis of a special kind of means used by the masterminds of Szymanowski, and by himself.

Once again, we face the symmetry of 2-phase old sonata shape and symmetry of the dynamics from the p legatissimo -k pppp dolsissimo in the last part of the etude 4 by Szymanowski. The numerous remarks indicating the nuances of expression of the main image resembles those of Skryabin. Again the reprise (from m.30) passes, as mentioned above, to ff, and all culminations are given in short "throws", "in Skryabin style". In general, as for the type of texture the 4th Etude by Szymanowski can be correlated with the 1st one, highlighting its final character in this cycle. This nuance is architectonic solution of Szymanowski distinguishes him from similar genre cycles of Chopin and Skryabin, which inspired him: the author of "Song of the Night" shows in the piano cycle the neoclassical sign within the symbolist concept.

As you can see, all Etudes op.4 are written as variation on the structure of the old masters, in their the dynamics all the Etudes are mirror symmetric, mirror symmetry is clearly expressed in the form of only the first etude. All etudes are written with the effect of fading at the end (the 1 st and 4 th in the pppp, 2nd and 3rd – ppp). Piano at the end of each etude demonstrates symbolic and impressionistic look and is borderline, in the spirit of symbolism and impressionism, demonstration either the finalizing or the termination. In general, op. 4of the Etudes by Szymanowski, which are four, represents the border line of sonata-suite form, but at the same time, the cycle is not stated: it is an opus, hence the impression of sonata-suite form occurs in the structure of the plays.

Each of the Etudes is focused on the interval-sense: on the sixth as a sign of the Church conscious Excellence (1st), due to the fact that hexahord sound scale distinguishes all scales of Grigorianiks (and the Znamenny chant), on the tertia (2nd and 4th Etudes) as "echo" of sextus that, in fact, we find in the fourth Etude. A special place takes the third Etude with severe quarte strokes and vertical quart phonism (the quarte as rhetorical sign of the "foundations"). No wonder that the 3rd etude was originally performed separately, exceeding by the rate of performance the other works, Op. 4. Dashes of etude №3 is built on the symbiosis of the figures of the mazurka and polonaise, as if returning to the genesis of these genres, which were separated at the end of the XVIII century in the works of M. Oginski when instrumentalism has become self-sufficient, and mazurkas were filled with singing, becoming a national anthem "Mazurka of Dombrowski ".

The etudes of Szymanowski fix the borderlines between instructive and Artistic Etudes. Demonstrative dolcissimo at the end of each etude, points to some eradication of etude principle as a finished piece. In accordance with this approach, we summarize a set of stylistic manifestations that form in Szymanowski etudes ("stylistic object" according to Nazaikinskiy) their internal structure, differentiating it from other piano works of the composer, and thus defining their stylistic peculiarities.

The above mentioned stylistic isolation of etudes op.4 of K. Szymanowski allows, in our opinion, for understanding their ritualizing position in the composer's heritage – requital to the origins and, at the same time, disassociation from them by compilations (neoclassical Scarlatti's features of old sonata formation of each pieces of the opus), not significant for continuity Chopin – Debussy – Skryabin. Hence comes the initiation point Etudes op.4 their rational numerological mark – to the extent that Chopin reproduced I.Mosheles and S.Kalkbrener and, at the same time loading with prelude poetic aura his version of the genre, in which Debussy and A. Skryabin "did it Chopin way "not reproducing the idea of cycles op. 10 and 25 by Chopin. K. Szymanowski sensitively responded to the "call of the time", creating a "border-line" of instructive and artistic etudes, synthesis of which was marked by a promotion of the given genre in the twentieth century. The accentuation of "instructive" core ritualized the artistic energy of the genre, providing the etudes the honorable place in the manifestation of the principles of avant-garde of the 1950s – 1960s.

References

1. Asafiev, B. (1971). Musical form as a process.2nd edition. 1. Leningrad [in Russian).
2. Bordoniuk, V. (2008). Stylistics of the symbolism in the modification of the piano's genre of prelude-etude in the XIX – the beginning of XX centuries.Candidate's thesis 17.00.03- Musical Art. Odessa [in Ukrainian].
3. Goliakhovsky, S. (1982). Karol Szymanowski, JarosławIwaszkiewicz. Meetings with Szymanowski (fragments).(I.Svirida,transl.) Moscow: Musica [in Russian].
4. Dürckheim, E.(1998). Elementary forms of the religious life. Totemic system in Australia (Introduction, the Chapter 1) // Classics of the World Science of Religion. Anthology.Vol. 2.Moscow [in Russian].
5. Zaborin, S. (2016). Paderevsky'sshopeniana as the phenomena of the Polish performance culture: thesis: 17.00.02 – Musical art. [Place of thesis defense: Saint-Petersburg Conservatory (Academy) im. N.A. Rymsky-Korsakov]. Saint Petersburg [in Russian].
6. Ionin, L. (2000). Sociology of culture: The way to the new millennium: 3rd edition, revised and enlarged. Moscow: Logos [in Russian].
7. Szymanowski, K. (1984). Memoirs.Articles.Publications. Moscow: Sovietskiy compositor [in Russian].
8. Losev, A. (1982). Sign.Symbol.Myth. Moscow: Moscow University [in Russian].
9. Nazaikinskiy, E.(1982). Logics of musical composition. Moscow: Musica [in Russian].
10. Nazaikinskiy, E. (2003). Style and genre in music: Learning guide.Moscow: Humanitarian publishing center VLADOS [in Russian].
11. Propp, V. (1946). Historical roots of the fairytale. Moscow: Khudozhestvennayaliteratura [in Russian].
12. Sabaneev, L. (1924). Szymanowski K. Modern Music/ Collection Association of the modern music edited by V.Beliayev, V. Derzhanovsky, L.Sabaneev. – Moscow [in Russian].
13. Sobakina, O. (1998). Szymanowski "Menotops": matters of interpretation // Piano performance: theory and practice. – Sborniktrudov RAN im. Gnesiny.Moscow [in Russian].
14. Toporov, V. (1988). About the ritual.Introduction to the problematic. // Archaic ritual in the folklore and early literature masterpieces. Moscow [in Russian].
15. Frolov, I. (1987). Philosophy dictionary .Moscow:Politizdat [in Russian].
16. Khomynskyi, Y. (1963). Szymanowski and Skriabin //Russian and Polish musical relationships.Articles and materials. Moscow: Academy nauk SSSR [in Russian].
17. Yavorskyi, B. (1908). The structure of the musical speech. Materials and notes.Moscow [in Russian].
18. Adler, G. (1911). Der Stil in der Musik. – Leipzig: Breitkopf und Härtel [in Germany].
19. Besseler, H. (1956). Spielfiguren in der instrumentalmusik. // Jahrbuch, Leipzig [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 01.06.2016 р.

УДК 7.016.4:398.332.12

Дубрівна Антоніна Петрівна
доцент кафедри рисунка та живопису
Київського національного університету
технологій та дизайну,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
antart@ukr.net

АБСТРАКТНА ЗНАКОВІСТЬ У ГЕОМЕТРИЧНІЙ ОРНАМЕНТИЦІ УКРАЇНСЬКОЇ ПИСАНКИ

Мета роботи – аналіз історичних та культурних передумов виникнення, формування та розвитку абстрактного мистецтва в Україні на прикладі абстрактної знаковості, що, вочевидь, проявляється в геометричних орнаментах української писанки і є специфічною формою самовираження індивіда та засобом трансляції інформації. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні формального та компаративного методу дослідження щодо вивчення кольорів та їх комбінування, виявлення абстрактних елементів геометричної орнаментики української писанки, композиційних мотивів, образів тощо. **Наукову новизну** роботи становить аналіз витоків абстрактного мистецтва в Україні на автентичних здобутках української народної художньої культури, що дало змогу виявити основні історично пов'язані між собою художньо-символічні компоненти. **Висновки.** Аналіз геометричної орнаментики української писанки показав, що відбір кольорів та їх комбінування, що викристалізувались упродовж віків у народному мистецтві, у поєднанні з архаїчними формами геометричного характеру заклали фундамент в якості стилеутворюючої складової сучасного українського абстрактного мистецтва.

Ключові слова: геометрична орнаментика, писанка, писанкарство, абстрактна знаковість, колір, кольоротворчість, формотворчість, стиль, абстрактне мистецтво, українська народна художня культура.

Дубривна Антонина Петровна, *доцент кафедры рисунка и живописи Киевского национального университета технологий и дизайна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Абстрактная знаковость в геометрической орнаментике украинской писанки

Цель работы – анализ исторических и культурных предпосылок возникновения, формирования и развития абстрактного искусства в Украине на примере абстрактной знаковости, что, очевидно, проявляется в геометрических орнаментах украинской писанки и является специфической формой самовыражения индивида и средством трансляции информации. **Методология** исследования заключается в применении формального и компаративного методов исследования по изучению цветов и их комбинирования, выявление абстрактных элементов геометрической орнаментики украинской писанки, композиционных мотивов, образов и т.п. **Научная новизна** работы составляет анализ истоков абстрактного искусства в Украине на аутентичных произведениях украинской народной художественной культуры, что позволило выявить основные исторически связанные между собой художественно-символические компоненты. **Выводы.** Анализ геометрической орнаментики украинской писанки показал, что отбор цветов и их комбинирование, которые выкристаллизовались на протяжении веков в народном искусстве, в сочетании с архаичными формами геометрического характера заложили фундамент в качестве стилеобразующей составляющей современного украинского абстрактного искусства.

Ключевые слова: геометрическая орнаментика, писанка, писанкарство, абстрактная знаковость, цвет, цветотворчество, формотворчество, стиль, абстрактное искусство, украинская народная художественная культура.

Dubrivna Antonina, *Associate Professor in the department of drawing and painting of Kyiv National University of Technology and Design, PhD-candidate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.*

The abstract signs in geometric ornamentation of Ukrainian Pysanky.

Purpose of the work is to analyse the historical and cultural prerequisites of formation and development of abstract art in Ukraine through the example of abstract signs, manifested in geometric patterns of Ukrainian Pysanky. **Methodology** of the research is the use of formal and comparative methods for studying the colors and their combining, identifying abstract elements of geometric ornamentation of Ukrainian Pysanky, compositional motifs, images etc. **Scientific novelty** lies in the analysis of the origins of abstract art in Ukraine through the example of authentic works of Ukrainian folk art culture. This has made it possible to reveal the main, historically linked, artistic and symbolic components. **Conclusions.** The study of geometric ornamentation of Ukrainian Pysanky shows that the selection of colours and their combinations, crystallized during centuries in folk art, together combined with the archaic geometric forms has laid the foundation for style forming component of modern Ukrainian abstract art.

Keywords: geometric ornaments, Pysanky, Easter egg painting, abstract sign, colour, creativity of colour, creativity of form, style, abstract art, Ukrainian folk art culture.

Актуальність теми дослідження. Абстрактне мистецтво України має глибокий історичний базис та демонструє поступовий еволюційний розвиток абстрактних символів та елементів. Відправною точкою його формування є стародавнє образотворче мистецтво, проявлене в геометричній знаковості палеоліту, мезоліту, неоліту, енеоліту – першооснові людської зображувальної діяльності, що відображає світоглядні поняття та процеси розвитку первісного соціуму. За часів найдавнішого періоду історії України було створено конгломерат елементів, форм, композиційних мотивів, образів, які слугували вираженням ставлення до навколишнього світу та усвідомленням, через творчу реалізацію, присутності в ньому особистості людини. Прадавня зображувальна атрибутика наочно демонструє знаковий арсенал – специфічну форму самовираження індивіда та засіб трансляції інформації. Це становить основу орнаментики – складної художньої системи етнічної, соціальної

© Дубрівна А. П., 2016

ідентифікації, яка знайшла подальший розвиток в українському народному декоративному мистецтві, де писанкарство займає одне з ключових положень.

Проте, як зауважує С. Садовенко, варто розуміти, що "світ сьогодні, в умовах глобалізації, орієнтованої на тотальність та уніфікацію етнокультурної автентичності плюральних традицій, знаходиться на своєрідному перехресті як історичних епох, так і різних моделей цивілізацій – традиційної, що була дотепер, і сучасної, заснованої на принципах формування загальнопланетарного інформаційного простору (розповсюдження новітнього середовища масового спілкування, зокрема мобільного зв'язку, мережі Інтернет), інших новітніх досягнень, у яку людство продовжує впевнено входити, актуалізуючи проблему збереження (або консервації) традиційної аксіосфери народної художньої культури локальних топосів (давньогрец. τόπος – "місце", в культурології – синонім значень "категорія культури", "образ культури") [6, 67]. Отже, тема нашого дослідження є актуальною і потребує вивчення.

Мета дослідження – аналіз історичних та культурних передумов виникнення, формування та розвитку абстрактного мистецтва в Україні на прикладі абстрактної знаковості, що вочевидь проявляється в геометричних орнаментах української писанки і є специфічною формою самовираження індивіда та засобом трансляції інформації. Аналіз проведено з позиції формотворчості та кольоротворчості, де під кольоротворчістю ми розуміємо живописну складову – відбір та використання кольорів, формування колориту декоративного твору, а під формотворчістю – трансформації та комбінування форм орнаментальної знаковості.

Для проведення дослідження з багатої скарбниці української народної художньої культури було обрано вид народної творчості – писанку, що найбільш повно репрезентує орнаментальну культуру. Науковий пошук було сконцентровано на здобутках західних, північних областей України та етнокультурного регіону Поділля – де в традиційній народній культурі найбільш характерно проявлена геометрична орнаментальна знаковість, вивчення якої допомогло глибоко зрозуміти й масштабно проаналізувати доробки мистецтва писанкарства. Основою для дослідження слугували автентичні експонати української народної художньої культури з фондів та експозицій Національного музею українського народного декоративного мистецтва та Національного центру народної культури "Музей Івана Гончара" у м. Києві.

Виклад основного матеріалу. Народне декоративне мистецтво, як складова української народної художньої культури, нараховує численні зразки орнаментики, різнохарактерною за своїми стилістичними та зображувальними особливостями. Розглядаючи явище української орнаментальної культури, ми спирались на дослідницькі праці мистецтвознавців (Б. Бутник-Сіверський, Я. Запаско, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кара-Васильєва, Г. Павлуцький, М. Селівачов), культурологів (Ю. Герчук, Є. Причепій, С. Садовенко), етнографів (Е. Біняшевський, М. Верхова, А. Гурська, С. Китова, Е. Кольбенгаер, А. Кульчицька, І. Свйонтек, М. Шандро, В. Щербаковський) та істориків (Д. Гуменна, В. Манько, Ю. Мельничук, Т. Ткачук), у працях яких досліджувались історичні періоди та тенденції її розвитку, регіональні особливості, стилістика, структура, семантика орнаментальних знаків.

У системі комплексного дослідження витоків та розвитку абстрактної знаковості виділяємо народну орнаментальну культуру – втілення духовного змісту та мистецької ідентифікації української нації, який репрезентує нарівні з стародавньою образотворчою культурою, фундамент українського абстрактного мистецтва. Українська орнаментальна культура – масштабний художній компонент народного декоративного мистецтва, проявлений в різних формах народної художньої творчості: ткацтві, килимарстві, вишиванні, художній обробці дерева, кераміці, гутництві, писанкарстві, художньому розписі, витинанні та лозоплетінні.

На території України вперше абстрактна знаковість набула форми логічної орнаментальної побудови 15 тис. років тому. Це демонструють артефакти Мезинської палеолітичної стоянки: орнаментовані браслети з кості мамонта та декорована лопатка мамонта [5]. Рисовані та гравіровані узори закладають фундамент подальшому розвитку орнаментики, як в формоутворюючому так й в колористичному аспектах, зокрема, використання паралельних та перехресних ліній, ромбічних форм, меандрових (грец. μαίανδρος – тип ортогонального орнаменту, утворюючого з прямих кутів безперервну лінію) та зигзагоподібних побудов, які носять геометричний характер, а також вибір червоного кольору для нанесення рисунку на предмети вжитку, констатують історичну обумовленість особливостей абстрактної знаковості.

Вивчення орнаментики в історично-культурному контексті з точки зору розвитку абстрактної знаковості дозволяє констатувати наявність стійкої системи геометричних символів, з чітко вираженими домінантними елементами, що втілюються в багатоманітних композиційних побудовах, репрезентуючи глибину осмислення людиною метафізичної картини світу. Геометрична орнаментика – найбільш архаїчний вияв орнаментальної культури, демонструє наочну систему осмислення людиною процесу життя, пронесену через всю історію культури та соціального розвитку суспільства, має прямий зв'язок, за рахунок формального аспекту, з абстрактною знаковістю, що актуалізує дослідження тенденцій її розвитку, як одного з головних компонентів в контексті аналізу історичних та культурних передумов виникнення, формування та розвитку абстрактного мистецтва України.

Писанкарство – один з найвиразніших видів народного декоративного мистецтва, що найбільш масштабно представляє всі домінантні мотиви української орнаментики, традиції якої закладені в далекому історичному минулому. Писанка концентрує образний зміст, є знаком-символом для народної свідомості тріумфу та безкінечного відродження життя. Значення писанки має двоїстий характер, але обидві складові тісно позв'язані між собою та становлять: по-перше – значення, безпосередньо, яйця,

яке носить в собі зародок півня – "сонячного птаха" – древній сакральний символ джерела життя всесвіту; по-друге – значення символіки орнаменту, який вкриває поверхню яйця. Орнаментика писанки має свою стилістику, яка відрізняється від орнаментальних стилів на інших предметах побуту, зумовлена символічною складовою та особливостями матеріалу й поверхні [8, 5-7].

У контексті дослідження абстрактної знаковості в геометричній орнаментиці української писанки колір у поєднанні з формами елементів виступає вагомим аспектом естетичної виразності та філософського змісту. Головна функція кольору в орнаментиці – декоративне призначення, однак в українській народній художній культурі він набуває статусу унікальної мови вираження національного світогляду, психології, вірувань, смаку, виражає культовий або повсякденний характер суспільного життя, передає класово-соціальні градації. Колористика української народної орнаментики характеризується надзвичайною виразністю та барвистістю, колористичні співвідношення надзвичайно гармонійні та довершені: "вони ніколи не були строкатими, випадково підібраними, а мали чітку продуманість декоративного вирішення… барвистість, багатоколірність, оптимістичний лад створюють відчуття радості й піднесеності" [3, 155].

Аналізуючи колористичний аспект в народній творчості на прикладі геометричних орнаментів писанки, ми спираємося на теоретичні праці В. Кандинського, який вважає, що колір слугує виразником образної системи художніх творів, символічною складовою, своєрідним візуальним засобом передачі інформації, який володіє якістю, за визначенням фундатора абстракціонізму, фізичного та психічного впливу: "породжує вібрацію душі" [2, 21-22], виражаючи духовну цінність, що дозволяє передавати емоційні переживання, не вдаючись до зображення реальних предметів. Згідно його суджень, колірна тріада: жовтий, червоний, синій – відповідає основним геометричним формам: трикутнику, квадрату, колу, проте цей взаємозв'язок формальних та живописних якостей можна розглядати лише в контексті системи композиції. Аналізуючи форму, В. Кандинський констатує дві її складові: конкретну – обмежує та фіксує матеріальний предмет на площині; абстрактну – не втілює жодного реального об'єкту, а є самодостатньою "духовною істотою", що здійснює свої впливи на оточуючий світ, виражаючись через квадрат, коло, трикутник, ромб, трапецію та інші складні форми, що не мають математичного визначення [2, 8].

З давніх часів в українській народній художній культурі сформувались певні поєднання найуживаніших кольорів, що склались в сталі традиції. Кристалізуючись протягом історії, кольори набули статусу засобу вираження національних рис. Вони відповідають характеру і темпераменту народу, особливостям оточуючого середовища, клімату, географічному розташуванню, які виступають факторами, що визначають особливості розвитку країни. Підкреслюємо, саме в геометричній орнаментиці української народної художньої культури, ми знаходимо витоки абстрактної знаковості, яка органічно й міцно поєднана з колористичним аспектом, що закладає фундамент абстрактного мистецтва.

У фондах національного центру народної культури "Музей Івана Гончара", у секторі зберігання писанки, нами було досліджено писанки західних областей України та етнокультурних регіонів Полісся й Поділля. Вибір даної секції експонатів зумовлений специфікою орнаментики, яка проявлена в геометричній знаковості, що за своєю формальною характеристикою є абстрактною. Загальна кількість вивчених експонатів становить 270 об'єктів, які було зібрано, безпосередньо, великим шанувальником української культури, її самовідданим дослідником, митцем та етнографом Іваном Гончаром у 50-60-х роках XX століття. Колекцію писанкарства етнокультурних регіонів України представляють 21 екземпляр Полісся; 38 одиниць писанок репрезентує Поділля; 11 писанок – Покуття; Лемківщина проявлена у 42 експонатах; Закарпаття представлене 18 об'єктами; 47 предметів належить Буковині; Гуцульщина демонструє 93 писанки. В експозиції Національного музею українського народного декоративного мистецтва писанкарство представлене західними, північними й центральними областями України та характеризується найбільш давніми експонатами – XIX та початку XX століття. Західні території України, а саме – Івано-Франківська, Львівська, Чернівецька (м. Косів, м. Коломия, с. Космач, с. Чернява, с. Виженка) області у кількості 164 експонатів, репрезентують розмаїття орнаментальних елементів, де домінуючими є геометричні. Центральний регіон виражений у писанках Київщини (37 екземплярів), а північний культурний осередок у писанках Чернігівщини (25 предметів), що носять фітоморфний (стилізовані зображення рослинних елементів) та геометричний характер, з різними їх комбінаціями.

Надзвичайний науковий інтерес до регіону Полісся (північні частини Волинської, Рівненської, Житомирської, Київської та Чернігівської областей) зумовлений розумінням того, що він є своєрідною культурною колискою давнього слов'янства. Знаковий код поліських писанок пов'язаний з давньослов'янським народним землеробським календарем, а згодом з народними звичаями та обрядами [4, 117]. Писанки цього краю представлені композиціями білого геометричного орнаменту на червоному тлі, що є втіленням стародавніх художніх традицій, які походять з пізнього палеоліту. Кольоротворчість Поліського етнокультурного регіону проявлена в домінуванні червоного кольору, який за рахунок асоціативного зв'язку з кольором крові, народна свідомість, що сформувалась в прадавню епоху, наповнює життєдайним змістом. Формотворчість орнаментальних мотивів складається з простої геометричної знаковості: лінії, коло, квадрати, ромби, трикутники, хрести, які становлять головні стилеутворюючі елементи зображувальності в системі образотворчого мистецтва, невід'ємною складовою якого є абстрактне мистецтво. Акцентуємо, що орнаментика поліського регіону не вирізняється складністю побудови, однак за рахунок використання прадавньої символіки та домінування червоного кольору, має виразний вигляд. Водночас усвідомлення історичних культурних зв'язків та архаїчного походження Поліської знаковості надає їй потужного впливу на сприйняття та наділяє особливим статусом в розмаїтті орнаментальної культури України.

Унікальний етнокультурний регіон – Поділля (Вінницька, Хмельницька, Тернопільська області) має найрізноманітнішу орнаментику та поєднує більшість стилістичних елементів, притаманних різним областям України [7, 157]. Домінуючий колір в писанкарстві краю – чорний, що з'єднується з червоним, а зрідка з жовтим та зеленим. Орнаментальний рисунок білого кольору, а іноді жовтого [1]. Формотворчість зображень більшості експонатів характеризується абстрактно-геометричним характером, наповнених архаїчною символікою стародавньої образотворчої культури. Зокрема, "хрест" – знаковість первісного самоусвідомлення та християнський сакральний символ; "клинці", "трикутники" – палеолітична символіка мисливської активності, що пізніше трансформувались в "зірки", які теж мають змістовий зв'язок з християнськими символами; "круги" – давній солярний знак; "безконечник" – найпопулярніший з цих знаків, якому, іноді, повністю присвячували композицію зображення, що символізує тріумф нескінченного життя; "сварга", або свастична знаковість – давньослов'янський символ ведичного походження, який символізує досконалість та постійний еволюційний рух. Зауважуємо, що фітоморфні мотиви також є достатньо популярними: "квітки", "сосна", "дубове листя", "рожа", "листки", "тюльпани" тощо. Найуживаніший мотив, один із основних у народній творчості цього регіону – "вазони", витоки якого знаходимо в керамічній спадщині Трипільсько-Кукутенської культури, що втілює образ "древа життя".

Кольоротворчість писанок етнокультурного регіону Поділля характеризується контрастністю за рахунок чорно-червоного, чорно-зеленого, чорно-червоно-жовтого, червоно-жовтого, червоно-зеленого комбінування кольорів. Констатуємо домінування чорного кольору, який, за нашою думкою, асоціативно зв'язаний в народній свідомості з образом "неньки-землі" – найціннішого дару, що є втіленням для кожного українця святині, від початку історії та на всі часи. Цінність мистецтва писанкарства Поділля виявляється в синтезі прадавніх знаків (символів солярного культу) з традиційними, що викристалізувані в українській народній художній культурі протягом віків, у поєднанні з елементами, які відображають сучасні смаки народних майстрів – це надає Поділлю, як етнокультурному регіону, особливого статусу.

У контексті вивчення розвитку абстрактної знаковості писанкарство західних областей України, орнаментика яких характеризується геометричністю, представляє наукову цінність для дослідження. Особливо це проявлено в орнаментальних сюжетах розповсюджених в Івано-Франківській області, а саме в гірських районах, на історико-етнографічних землях гуцулів. Писанки цього регіону вражають складністю рисунку, за рахунок надзвичайної кількості дрібних елементів, що гармонійно поєднуються в чітких продуманих композиціях, найвишуканіші з яких зроблено народними майстрами в м. Косів та с. Космач. Типовими для формотворчості орнаментів Гуцульщини є геометричні сюжети. Іноді складовою композиції можуть бути рисунки зооморфного, чи фітоморфного характеру, що займають центральне місце на поверхні писанки та підпорядковують собі всю орнаментальну композицію. Кольоротворчість проявлена в побудові колориту теплої гами, де першорядним кольором є коричневий, з додаванням помаранчевого, червоного та жовтого. Підвищена деталізація орнаментального рисунка, яка зустрічається тільки на цій території, на нашу думку, пояснюється впливом декоративного мистецтва Османської імперії, яка довгий час контролювала ці землі. Східна частина Івано-Франківської області – Покуття, історико-географічна область України, яка довгий час знаходилась під колоніальним гнітом, тим самим вбирала значний вплив культур різних етносів, що надало оригінального прояву народній художній творчості цього регіону. Для писанок притаманно нанесення білого рисунку, геометрично-символічного характеру, на чорне тло, домінуючого в системі кольоротворчості цього краю, у поєднанні з червоними, помаранчевими та жовтими плямами, які не мають чіткого контуру, а наділені якостями живописного мазка.

Такий самий вплив виявляємо в писанках, що належать етнокультурному регіону Буковини (Чернівецька область), де деталізація проявляється тільки в фрагментах орнаментальних композицій. Кольоротворчість цього регіону споріднена з Гуцульщиною, але зрідка додається зелений колір. Зауважуємо, що для формотворчості писанок Чернівецької області характерним є активне використання хрестоподібної знаковості, як в елементах орнаментального строю, так і в схемах композиційних побудов. Походження цієї знаковості сягає в глибоку давнину, форма якої імітує найдавніше знаряддя добування вогню, утворюючи універсальний сакральний знак вогню та сонця (вогню небесного), слугує втіленням безкінечного продовження життя, який, пізніше з установленням християнства, репрезентує символ воскресіння (життя вічного). Хрест, як абстрактна знаковість, був осмислений авангардистами початку XX століття та використаний одним з головних стилеутворюючих елементів абстрактних композиційних побудов.

Закарпатська область репрезентує писанки, що мають характерне синє, синьо-чорне, або фіолетове тло, що надають їм неповторного вигляду у цьому виді народної творчості. Особливе місце в декоративному мистецтві краю займає Лемківщина. Культура цього народу, з трагічною історією, на сучасному етапі викликає науковий інтерес, як надзвичайно виразна та недостатньо вивчена. Для нашого дослідження було корисним проаналізувати оригінальну техніку писанкарства лемків, яка характеризується специфічним видовженим мазком. Орнаментальні композиції та сюжети будуються саме цим технічним засобом нанесення рисунку. Зустрічаються зразки з асиметричною композицією, в яких частота нанесених мазків, подібних до технічного прийому – "dropping", одного з популярних, започаткованого американським абстрактним експресіоністом Джексоном Поллоком, що активно застосовується сучасними художниками-абстракціоністами. Цей технічний прийом характеризується розбризкуванням фарби, або її нанесенням видовженим мазком пензля, який утворює складні колористичні побудови. В традиційній кольоротворчості писанок Лемківщини домінує червоний колір, який зрідка доповнюється зеленим та синім. Орнаментальний мотив найчастіше білий, а іноді, в су-

часних зразках – поліхромний. Формотворчість орнаментальної знаковості писанкарства цього етнокультурного регіону, за рахунок специфічної форми мазка, вочевидь подібна до засобів образотворчої виразності, що використовується у сучасному абстрактному живописі.

Наукова новизна. В системі комплексного дослідження історично-культурних передумов виникнення, формування та розвитку абстрактного мистецтва на зразках писанок Подільського, Поліського етнорегіонів та західних областей України, представлених в колекціях національного центру народної культури "Музей Івана Гончара" та Національного музею українського народного декоративного мистецтва, було встановлено, що розвиток абстрактної знаковості носить історично послідовний характер, зумовлений культурною еволюцією суспільства та людини. Аналізуючи тенденції розвитку абстрактної знаковості в геометричній орнаментиці української писанки, констатуємо багату варіативність орнаментальних фігур та мотивів, де головними стилеутворюючими елементами є геометричні форми – лінія, квадрат, ромб, трикутник, коло, а основний, що набуває статусу іконографічного, – хрест. Витоки даної знаковості спостерігаємо в стародавній зображувальній культурі найдавнішого періоду історії України, що заклала формотворчу основу для подальшого розвитку всієї української народної орнаментики та зображувальної культури в цілому, одним із компонентів якої є абстрактне мистецтво.

Висновки. На підставі вивчення аутентичних здобутків констатуємо, що геометрична орнаментика української писанки, а саме її колористичний аспект закладає живописний базис образотворчого мистецтва України, складовою якого є абстрактне мистецтво. Встановлено домінантні кольори, що використовувались в українській народній орнаментиці – червоний та чорний. Червоний колір – більш давнього походження, історія застосування якого сягає в пізній палеоліт та репрезентує життєдайну символіку за рахунок схожості до кольору крові. Чорний колір – асоціативно подібний до кольору землі, яка для землеробських культур, що споконвіку заселяли територію України – найцінніше надбання. Поєднання червоного та чорного кольорів набуває сакрального статусу, символізуючи нерозривний зв'язок буття народу з щедротами землі, яка дарує та підтримує життя. Відбір кольорів та їх комбінування, які викристалізувалися продовж віків у народному мистецтві, у поєднанні з архаїчними формами геометричного характеру заклали фундамент в якості головної стилеутворюючої складової сучасного українського абстрактного мистецтва.

Література

1. Верхова М. Писанки Поділля / М. Верхова. – Львів : Колесо, 2013. – 192 с.
2. Кандинский В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – Л. : Ленинград, 1989. – 72 с.
3. Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки / Т. Кара-Васильєва. – К. : Мистецтво, 2008. – 464 с.
4. Лащук Ю. П. Народне мистецтво українського Полісся / Ю. П. Лащук. – Львів : Каменяр, 1992. – 134 с. : іл., 4 арк. іл.
5. Національний музей історії України. У 2 томах: альбом / авт. ст. Н.Г. Ковтанюк, Л. В. Строкова; фотозйомка Д. В. Клочка. – К. : Мистецтво, 2011. – Т. І. – 320 с.: іл. – Укр., ст. і текстівки англ.
6. Садовенко С. М. Традиційна аксіосфера культури локальних топосів України: збереження в добу глобалізації / Світлана Миколаївна Садовенко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: [Наук. журнал]. – К. : Міленіум, 2014. – №2. – 320 с. – С. 66–71.
7. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Р. Селівачов ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Київ. держ. ін-т декорат.-приклад. мистец. і дизайну ім. М. Бойчука, Музей укр. нар. декорат. мистец. – К. : Редакція вісника "АНТ", 2005. – XVI, 400 с.: іл.
8. Щербаківський В. Основні елементи орнаментації українських писанок та їхнє походження / В. Щербаківський. – 2-ге вид. – Kyiv та ін. : [б.в.], 1990. – 30 с.: іл. – (Праці / Українська могилянсько-мазепинська Академія наук. Відділ українознавства ; t. 7).

References

1. Verkhova, M. (2013). Pysanky of Podillya. Lviv: Koleso [in Ukrainian].
2. Kandinsky, V. (1989). About spiritual in art. Leningrad: Leningrad [in Russian].
3. Kara-Vasilieva, T. (2008). History of Ukrainian embroidery. Kiev: Mustechtvo [in Ukrainian].
4. Lashchuk, Yu. (1992). Folk Art of Ukrainian Polissya. Lviv: Kamenyar [in Ukrainian].
5. National Museum of the Ukraine. (2011) Kiev: Mustechtvo [in Ukrainian].
6. Sadovenko, S. M. (2014). Traditional Culture axiosphere of culture local topos Ukraine: preservation in the age of globalization. Herald of the National Academy of Culture and Arts, 2, 66-71[in Ukrainian].
7. Selivachov, M. (2005). The Lexicon Ukrainian ornamentation (iconography, nomination, style, typology) Kiev: Editorial Herald "ANT" [in Ukrainian].
8. Shcherbakivsky, B. (1990). The basic elements of ornamentation Ukrainian Pysanky and their origin. Kyiv: Ukrainian-Mohyla Academy of Sciences Mazepa. Department Ukrainian [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.08.2016 р.

УДК 7:001.1

Ivanovska Nina
Graduate student of National Academy of
Managerial Staff of Culture and Arts
ivanovska.nina@gmail.com

ART AS AN IDEA

The purpose of the work. Determining the importance of the phenomenon of biennials and what is contemporary art, its historical and artistic heritage. This article examines the complexity of modern art as "historic" events. Studies of Modern Art, and artists who work and live in a complex, global, economic and cultural period. And, of course, for better understanding, a study conducted by the examples Biennale long history and reflection on basic principles and regulations that may be useful in the preparation of such a big event. Research methodology is the use of comparative, historical and logical methods. The above **methodological** approach allows wide open and analyze certain patterns regarding social components anthropological and artistic relations, to find dynamic and progressive attitude at what exactly is contemporary art. **Scientific novelty** of the work is to show bright and clear understanding of professional artists who are increasingly positioned as the last creators of society, which is available almost unlimited freedom. However, the world of art, like any other social or professional environment, has its own conventions and authoritarian system. So in that time, while artists whose names have become brands, constantly praise for their uniqueness, this article draws parallels between artists, most of which are considered not suitable for comparison. **Conclusions.** Understanding of the development paradigm of strategic importance for the development of cultural infrastructure of the state. Consider the idea of art because, as the primary cultural Rubicon overcome the marginal position of Ukrainian art of the global art processes.

Keywords: culture, biennial, contemporary, legitimacy, curator, Manifesta, phenomenon, art, festivalism.

Івановська Ніна В'ячеславівна, *аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, менеджер проектів НКММК "Мистецький Арсенал"*

Мистецтво як ідея

Мета роботи. Визначення важливості феномена бієнале та того, чим є сучасне мистецтво, його історична і мистецька спадщини. Проаналізувати складність сучасного мистецтва як "історичного" явища. Дослідити сучасне мистецтво та творчість художників, які працюють та живуть в умовах складного глобального економічно-культурного періоду. Дослідження ґрунтується на прикладах із багаторічної історії бієнале та роздумів щодо основних принципів і положень, які можуть бути корисними для підготовки такого масштабного заходу. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного та історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та проаналізувати певні моделі антропологічної компоненти в соціальних та мистецьких відносинах з метою пошуку динамічного та прогресивного погляду на сучасне мистецтво. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, щоб продемонструвати яскраве і виразне розуміння творчості мистців-професіоналів, котрі дедалі частіше позиціонуються суспільством як останні творці, яким доступна майже нічим не обмежена свобода. Однак світ мистецтва, як і будь-яке інше соціальне або професійне середовище, має свої конвенції і систему авторитарності. Тому, поки митців, чиї імена перетворилися на бренди, невпинно славлять за їхню унікальність, ми проводимо паралелі з митцями, які здебільшого вважаються не зовсім придатними для порівняння. **Висновки.** Осмислено розвиток парадигмальних систем, які мають стратегічне значення для розвитку культурної інфраструктури держави. Висвітлено проблеми мистецтва через ідею як первинний культурний рубікон у подоланні маргінальної позиції українського мистецтва у порівнянні з глобальними арт-процесами.

Ключові слова: культура, бієнале, сучасне мистецтво, легітимність, куратор, Маніфеста, фестивальний рух.

Ивановская Нина Вячеславовна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, менеджер проектов НКХМК "Мыстецкий Арсенал"*

Искусство как идея

Цель работы. Определение важности феномена биеннале и того, чем является современное искусство, его историческое наследие. Изучить сложность современного искусства как "исторического" явления. Исследовать современное искусство и творчество художников, работающих и живущих в условиях переломного глобального экономико-культурного периода. Исследование проводится на примерах многолетней истории биеннале и размышлений об основных принципах и положениях, которые могут быть полезны для подготовки такого масштабного мероприятия. **Методология** исследования заключается в применении сравнительного и историко-логического методов. Указанный методологический подход позволяет широко раскрыть и подвергнуть анализу определенные модели антропологических компонентов в социальных и художественных отношениях с целью найти динамичный и прогрессивный взгляд на то, что же представляет собой современное искусство. **Научная новизна** работы заключается в том, чтобы продемонстрировать яркое и отчетливое понимание о художниках-профессионалах, которые все чаще позиционируются обществом как последние создатели, которым доступна почти неограниченная свобода. Однако мир искусства, как и любая другая социальная или профессиональная среда, имеет свои конвенции и систему авторитарности. Поэтому в то время, пока художников, чьи имена превратились в бренды, неустанно славят за их уникальность, эта статья проводит параллели между художниками, которые в основном считаются непригодными для сравнения. **Выводы.** Осмыслено развитие парадигмальных систем, имеющих стратегическое значение для развития культурной инфраструктуры государства. Рассмотрено вопрос искусства через идею как первичный культурный рубикон в преодолении маргинальной позиции украинского искусства в сравнении с глобальными арт-процессами.

Ключевые слова: культура, биеннале, современное искусство, легитимность, куратор, Манифеста, фестивальное движение.

© Ivanovska N., 2016

History of the art of the immediate postwar years, and in particular of the 1950s was largely dominated by stories of the rise of US art in a world transformed by the emergence of the cold war. Such narratives have largely fallen into two camps: one, modernist and celebratory of the rise to prominence of US art, the other socio-historical and critical. Perhaps these tendencies are best represented by two famous art historical studies, the titles of which transparently show the differences between them: Irving Sandler's 1970 book The Triumph of American Painting and Serge Guilbaut's How New York Stole the Idea of Modern Art, published in 1983. Both of these studies take abstract expressionist painting as the focus of their deliberations principally because it was the movement representing most prominently the character and value of "American" painting in the immediate postwar years.

Sandler charts the emergence of this art out of the crucible of debates about the avant-garde during the years of twenty. Most profoundly, the artists famous as the abstract expressionists – including Jackson Pollock, Willem de Kooning, Barnett Newman, and Clyfford Still – are shown struggling to produce a new art befitting the changed realities of the postwar age. Since this age was emerging as decidedly American, it was to be discovered by working through and surpassing the existing forms of the pre-war European avant-garde, most notably surrealist automatism and late variants on cubism. Sandler's book is at pains therefore to carefully elaborate the novelty of American art's new painterly techniques: the "gestural" work of, for example, Jackson Pollock – produced by movements of the artist's hand and body over the canvas – and the "color field" painting of Barnett Newman and others, characterized by the all-over application of pigment on large canvases creating expansive "fields" of color.

In departing in such a manner from European art, New York abstract art in particular came to be seen by some as the most "advanced" art of the day. Given the premium placed on being at the forefront of progressive artistic developments by the discourse of avant-gardism, New York generally came to replace Paris as the recognized center for contemporary art production. This American "triumph," seen by Sandler as a function of the quality and conviction of New York art, is accounted for in very different terms by Serge Guilbaut, one of a group of social art historians that has drawn attention to the importance of abstract expressionism's symbolization of freedom in establishing its cultural dominance at this time. [1] This was very important to a postwar US state for which ideas of freedom – of expression, of the market – were to be central in distinguishing its imperial ambitions from those of its cold war enemy the Soviet Union. From a socio-historical perspective then, the success of abstract expressionist painting is seen to reside less in any "inherent" aesthetic quality of the work itself, and rather more in how its informal, non-traditional style lent itself to being deployed as representative of specifically "American" freedoms – as opposed to the prescriptive forms of art in totalitarian states, particularly of Soviet Socialist realism in the USSR.

With these two historical accounts relating radically different stories about the emergence of US art at this time, I want to make it explicit from the beginning that the concerns of this chapter are as much historiographical as they are historical. This means that, in what follows, if necessary I will be concerned with (re)telling the different stories told about the art of this period – as well as their critical relations to one another – rather than attempting (naively) to write from any notional position of neutrality or objectivity. But also, even though I start my chapter with reference to these established studies, I want to make it clear that I do not think it sufficient to satisfy ourselves with simply choosing one account over the other in our approach to fifties art. This is because, despite their very real differences, in some respects these narratives amount to simply two different versions of the same story: that of US abstraction. In contrast, what follows will attempt to eschew such an exclusive focus by signposting other histories – of differing artistic and cultural practices both inside and outside the United States – which serve to displace the centrality of this narrative stream. For what is truly my story here is how in the fifties we witness the development and consolidation of a modernist "center" at precisely the same time that this gets undone in the various "alternative" practices to it and to American abstract expressionism.

This decentralization of "American" art and its history should be understood not only in relation to cold war politics, but also in relation to the massive social, legal and cultural changes brought about in the west by the processes of European decolonization on the one hand, and the birth of the US-based black civil rights movement on the other. From the granting of independence to India in 1947, European states faced large and effective independence movements across the colonized world, which led them gradually to loosen their hold on third world countries. The success of such movements emboldened the development of the US civil rights movement, which made significant advances over the politics of segregation throughout the fifties. This, alongside the large-scale immigration into Europe of people from former colonized countries, brought about huge challenges, and slow changes, to established western cultural forms and identities. And it wasn't just the international migration of non-white peoples that drove this process: the fifties also saw the initial development of the postwar politics of gender and sexuality. From the publication of Simone De Beauvoir's The Second Sex in English in 1953, to the birth in the early 1950s of lesbian and gay rights groups the Daughters of Bilitis and the Mattachine Society, a decade often renowned for its conservatism in matters of society and culture on closer inspection can be seen to have harbored some very radical and transformative energies indeed.

All of these energies, as we shall see, are played out within emergent forms of art practice at this time. In particular, I will be concerned to draw out how such world historical developments come to be productive of multiple new ways in which the very idea of "politics" comes to be understood and practiced in cultural terms. This may seem to be odd given that it is during these years that we come to witness the rise to power of an institutionally and critically sanctioned modernist view of art, in which any discussion of the po-

litical is seen to be deeply irrelevant to considerations of the aesthetic value of works of art. But it is the contention of this chapter that the emergence of the idea of an "a-political" art, is, in itself, deeply political – being only one form in which various economic, institutional, and political interests come to forge their ideological articulation at this time. It can be taken alongside with other discourses and practices, which variously attempt to reformulate the relations between "art" and "politics," and the precise ways in which these terms might be understood. I will consider, therefore, amongst other things, the "queer" silences of so-called Neo-Dada art, the participatory activism of Neoconcrete art and Happenings, as well as the ambivalent reflections on mass culture evident within emergent pop art, with a view to illuminating the various generative models of critical culture produced well before the artistic rebellions of the 1960s and 1970s.

Sometimes, for the agents of such alternative cultural activities, abstract expressionism seemed so culturally dominant, so all pervasive, that, as the artist Robert Rauschenberg has recalled: "Jasper [Johns] and I used to start each day by having to move out from abstract expressionism." For Rauschenberg and others in the 1950s, for me as well as I write this chapter in the early years of the twentieth-first century. For in what follows I too shall endeavor to "move out" from abstract expressionism, both in the sense of taking it as my starting point, as well as in terms of going beyond it in my attention to other artistic and cultural practices. Insofar as I do this, my chapter will hopefully mime some of the strategic maneuvering of 1950s artistic practices. It will take abstract expressionism as starting point only in order that – as the beginning – it might be destructively undermined and dispersed by the other, multifarious aesthetic and political possibilities provided within fifties culture.

If we are talking about stories of A-Political painting it was during the 1950s that modernist discourse came to be established as the pre-eminent, and institutionally sanctioned, discourse of art in the western world. Spearheaded by US art critics Clement Greenberg and (in the 1960s) Michael Fried, and supported by the Museum of Modern Art in New York as well as journals like Partisan Review, modernist criticism exhibited a formalist approach to art which held the "integrity" of the individual mediums of painting and sculpture, above all, to be sacrosanct. This meant that painting, for example, should concern itself only with that taken to be "proper" to itself: its flatness and two-dimensionality. The most "advanced" art, wrote Clement Greenberg in 1955, was that which tested "the limits of the inherited forms and genres, and of the medium itself."3 The work of Still, Newman, and Mark Rothko was taken to be most advanced by Greenberg at this time by dint of the "emphatic" flatness of their paintings, derived from the "alloverness" of their surface design. This was brought about by the relative lack of tonal variation across the canvas field and resulted in a comparatively undifferentiated and expansive, whole.

This strict valorization of an art that stayed close to the "essence" of its medium came to be the dominant way of accounting for the value of "a- political" painting in the postwar years – a-political because its value as art was deemed to be purely aesthetic and autonomous from all other systems of worth. Such a modernist view was in many ways in stark contrast to art critic Harold Rosenberg's perspective on abstract expressionist art. For Rosenberg, writing in 1952, the value of abstract expressionist work accrued less to its formal character as painting, and rather more to its status as artistic action. Indeed, writing in an article significantly entitled "The American Action Painters," Rosenberg helped usher in a shift in conceptions about the ontology of the postwar artwork by approaching abstract expressionist works in terms of an event: "At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act. ... What was to go on the canvas was not a picture but an event." [2] This not only inaugurated an understanding of the work of Pollock at all, which would be important for the subsequent development of Happenings and performance art in the late 1950s and early 1960s, but was also important in thinking through the political importance of such artistic actions: "The big moment came when it was decided to paint ... just TO PAINT. The gesture on the canvas was a gesture of liberation, from Value – political, esthetic, moral" (30). Although this may seem of a piece with the formalist appreciation of the autonomous value of the modernist artwork above, especially in its characterization of action painting's distance from political and moral values, Rosenberg's reference to action painting's "gesture of liberation" clues us in to the ways in which he understands it as a fundamentally political kind of act – an originary and revolutionary one, freeing the artist from all conventional structures of meaning and value.

This reading of action painting's revolutionary ethos has been subject to much criticism by art historical accounts produced within the past few decades informed by feminism and post-colonial theory. Both Amelia Jones (1998) and Rebecca Schneider (2004) have variously criticized the idea of action painting's singular "originary" gesture as a patriarchal trope designed to style the masculine subject as creative and generative of culture, whilst relegating its presumptive feminine Other to the realm of nature and the procreative. This draws our attention to the ways in which representations and evaluations of the action painter's gesture were often coded with stultifyingly conventional gender meanings, making it difficult for women to take up the brush as abstract expressionist artists. Not only were the paintings of Pollock, for instance, as T. J. Clark has argued, "clearly implicated in a whole informing metaphorics of masculinity" ("the very concepts that seem to apply to them – space, scale, action, trace, energy ... are all, among other things, operators of sexual difference"), but women artists were also limited by the expectation that they act as wives and mothers within the conventional frameworks of mainstream heterosexual culture.

Various photographs from the period testify to the biases women faced, show- ing female artists like Lee Krasner and Elaine de Kooning as passive wives to their active and creative male husbands, as does the recent biopic Pollock (2000), directed by and starring Ed Harris in the leading role, with Marcia Gay Harden, literally and diegetically in a supporting role as "Pollock's wife" Krasner. [3] Female artists, in order

to survive and be recognized as artists therefore, had to do all they could to suppress their identities as women. The art historian Anne Wagner discusses, for example, how Lee Krasner would invariably sign her work as "L.K." – or not sign her work at all – in a bid to escape her critical interpellation as a "woman artist" and all the stereotypical expectations that such a phrase brought in its wake (Wagner 1989).

It was a similar story too for black artists attempting to enter into the western mainstream of modernist abstraction. Ann Gibson, for example, has written of the prejudice faced by African-American abstract artists such as Norman Lewis and Beauford Delaney whose work, though visible at the time, was often viewed in stereotypical racial terms and seen to be of lesser value than that of their white male peers (Gibson 1997). This was equally true for black artists working in Europe. Aubrey Williams, born in Guyana but working in London from 1952 onwards, was – like other (white) artists in Britain including Patrick Heron – heavily impressed by a show of American abstract expressionist painting held at the Tate Gallery in London in 1956. This was to have an effect on the development of the abstract style of Williams' painting during the 1950s, perhaps bringing it closer to the work of Arshile Gorky than to Jackson Pollock. However, as Rasheed Araeen argues, despite Williams' attempt to work in the manner of his American heroes, his paintings were repeatedly viewed in primitivizing terms by British critics. Araeen cites Jan Carew, writing in 1959 in the Art News and Review:

These paintings ... express in essence a sense of being which differs from that of the European in the same way that the music of a spinet differs from the rhythm of a drum. ... His art reflects the instinctive sense of rhythm of the Negro fused with the mythopoetic imagination of the Indian-Voodoo and the image of gods and man, the dreams born in cradles of a forest and brought to the city where twentieth- century man paces the pavements of destruction.

Thus Williams' work is seen to be the product of some essential, unchanging ethnic culture, born of a place alien to the western "center" and remaining fundamentally distinct from it. We shall see later how such constructions of "the Negro" get played out in fifties Beat culture, but for now it will suffice to consider the colonialist ironies of modernist abstraction at this time. For, as the art historian David Craven has argued, while it was acceptable for white abstract expressionist artists to borrow freely from the forms of Native and Latin American painting (Pollock's art, for instance, was indebted to the work of Navajo sand painters and Mexican muralists such as David Siqueiros), it was not deemed acceptable to the western art establishment for colonial subjects to traffic in the techniques of modernist art and hope to be treated with the same degree of seriousness and accorded the same value. [4] Which is to say that, whilst artistic practice in the western metropolis was undeniably transformed by the influx of artists from (increasingly former) colonies during the 1950s, artistic discourse was largely mired in US- and Eurocentric understandings, and was therefore largely unable to respond in a productive manner to the post-colonial challenges provided by the art of the day. This, alongside my comments about gender above, make of the discourses of 1950s abstract painting a curious amalgam of revolutionary and reactionary values and attitudes.

Not everyone in the fifties, however, wanted to get on the bandwagon of modernist abstract art. Many viewed the development of abstraction as the cultural arm of US imperialism and much debate took place in European circles, particularly on the Left, about its viability as artistic form. As Brendan Prendeville has written in a very useful account of realist art during this time (Prendeville 2000), in 1947 Soviet Socialist Realism was forcibly asserted as the official artistic credo for the USSR, paying great attention to the value of figurative – as opposed to abstract – art in representing the "realities" of life under communism. This view of an explicitly political art was also taken up by numerous left- wing artists outside the Eastern bloc countries, despite Stalin's show-trials and the Nazi–Soviet pact of the late 1930s, which had caused many Soviet sympathizers in the west to turn away from communism in general, and Stalinism in particular. Artists as varied as Renato Guttuso in Italy and André Fougeron in France practiced their own versions of social realism, whilst in Britain the critic John Berger took up the cause of art for society's sake by debating the merits of abstraction vs. figuration with the painter Patrick Heron in the pages of the New Statesman. Instead of the abstract expressionists, or indeed the abstract canvases of Heron himself, Berger championed the work of British artists like John Bratby instead, a so-called "kitchen sink" painter famed for his representations of everyday, mundane urban scenes. [5] In addition to such Left critiques, abstraction also had its reactionary right-wing detractors, particularly in the US. Thomas Hart Benton, for example, a leading member of the American regionalist school of painting in 1930s, remained a vociferous critic of abstraction well into the early 1950s. For Benton, as for Berger and others, abstraction offered nothing but "an academic world of empty pattern" as opposed to an art that could claim to represent the everyday realities of people's lives.

References

1. Ascott, Roy (2012). "Behaviouristic Art and the Cybernetic Vision." 109–56. – (2002b). "The Construction of Change." 97–107.
2. "Art and Telematics: Towards a Network Consciousness." 185–201. Ascott, Roy, and Edward Shanken (2011). Telematic Embrace. Berkeley: University of California Press.
3. Hansen, Mark B. N. (2010). New Philosophy for New Media. Cambridge, MA: MIT Press.
4. "The Intelligent Image: Neuro Cinema or Quantum Cinema." In Weibel and Shaw (2009). 594–601.
5. Whitelaw, Mitchell (2014). Metacreation: Art and Artificial Life. Cambridge, MA: MIT Press.

Стаття надійшла до редакції 14.06.2016 р.

УДК 78.072.2

Рябов Ігор Сергійович
викладач кафедри загального та
спеціалізованого фортепіано
Національної музичної академії
ім. П. І. Чайковського
та фортепіанного відділу КССМШ
ім. М. В. Лисенка
i_ryabov_j@mail.ru

ВИКОНАВСЬКИЙ ТЕЗАУРУС ПІАНІСТА: МЕТОД АНАЛІЗУ

Мета роботи – продемонструвати запропонований нами метод аналізу виконавського тезаурусу на матеріалі репертуарних уподобань лауреатів Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця. **Методологія** дослідження полягає у використанні методів аналізу та синтезу, які надають змогу систематизувати репертуарні уподобання конкурсантів та кристалізувати складові їх тезаурусу. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше у музикознавстві пропонується розділення виконавського тезаурусу на чотири складових. У рамках статті демонструється новий метод аналізу виконавського тезаурусу. **Висновки.** Запропонований нами метод аналізу репертуарних уподобань артистів дає можливість найбільш точно визначити їх індивідуальні риси, оскільки, підбираючи свій репертуар, концертант в першу чергу обирає твори, що допомагають яскраво проявити свою майстерність.

Ключові слова: виконавське мистецтво, виконавський тезаурус, репертуар піаніста, Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті В. Горовиця.

Рябов Игорь Сергеевич, *педагог кафедры общего и специализированного фортепиано НМАУ им. П. И. Чайковского и фортепианного отдела КССМШ им. Н. В. Лысенко*

Исполнительский тезаурус пианиста: метод анализа

Цель работы – продемонстрировать предложенный нами метод анализа исполнительского тезауруса на материале репертуарных предпочтений лауреатов Международного конкурса молодых пианистов памяти В. Горовица. **Методология** исследования заключается в использовании методов анализа и синтеза, которые дают возможность систематизировать репертуарные предпочтения конкурсантов и кристаллизовать составляющие их тезауруса. **Научная новизна** заключается в том, что впервые в музыковедении предлагается разделить исполнительский тезаурус на четыре составляющих. В рамках статьи демонстрируется новый метод анализа исполнительского тезауруса. **Выводы.** Предложенный нами метод анализа репертуарных предпочтений артистов даёт возможность наиболее точно определить их индивидуальные черты, поскольку, составляя свой репертуар, концертант, в первую очередь, выбирает произведения, которые помогают ярко проявить своё мастерство.

Ключевые слова: исполнительское искусство, исполнительский тезаурус, репертуар пианиста, Международный конкурс молодых пианистов памяти В. Горовица.

Riabov Igor, *lecturer at the piano department of the Lysenko Kiev Secondary Speciaizedl Music School and department of general and specializet piano of Tchaikovky National Music Acadamy of Ukraine.*

Pianist performing thesaurus: the method of analysis

Purpose of Article. The goal of the article is to demonstrate the proposed method of analysis of the performing thesaurus on the materials of the repertory preferences of winners of the International Competition for Young Pianists after V. Horowitz. **Methodology.** The methodology of the study is to use the analysis and synthesis, which make it possible to systematize the contestants of the repertoire preferences and crystallize the components of the thesaurus. **Scientific novelty.** Scientific novelty is the fact that in Music studies we are the first who propose to divide the performing thesaurus into four components. The most part of the article presents a new method to analyse the performance thesaurus. **Conclusions.** The author's method for the analysis of artist repertory preferences makes it possible to indicate the individual features of the performers. Making their repertoire, artists firstly choose the compositions which help to show their mastery.

Keywords: performance art, performance thesaurus, repertoire of pianists, International competition for Young Pianists in Memory of Vladimir Horowitz.

Актуальність даної теми зумовлена відсутністю у сучасному музикознавстві об'єктивного методу диференціації виконавців. Об'єктом дослідження є сучасне фортепіанне виконавське мистецтво, а предметом – репертуарні уподобання лауреатів Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця.

Мета роботи – продемонструвати запропонований нами метод аналізу виконавського тезаурусу. Обрана мета сформувала такі завдання: 1) дати характеристику поняттю "виконавський тезаурус"; 2) охарактеризувати роль репертуару в аналізі виконавського тезаурусу; 3) проаналізувати репертуарні уподобання чотирьох лауреатів Міжнародних конкурсів молодих піаністів пам'яті В. Горовиця. Методологічну основу статті складають праці Г. Когана, В. Колонея, М. Кононової, С. Фейнберга та ін.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше у музикознавстві пропонується розділення виконавського тезаурусу на чотири складові. У рамках статті демонструється новий метод аналізу виконавського тезаурусу.

Кожен виконавець має свій індивідуальний комплекс засобів прочитання і втілення нотного тексту, якими він користується у своїй діяльності. Умовно цей комплекс можна розділити на чотири складові: віртуозну, інтонаційно-образну, інтерпретаційну та артистичну.

© Рябов І. С., 2016

У практиці будь-якого виконавця – і студента вузу, і концертуючого піаніста – ці складові присутні обов'язково, різниця тільки в ступені обдарування й умінні їх використовувати.

Цей комплекс виконавських засобів у частини виконавців є природним обдаруванням, а у деяких – напрацьовується в процесі навчання і практичної діяльності. І навіть у випадку найяскравішого обдарування цей комплекс потребує розвитку та вдосконалення: "... використання багатьох технічних прийомів під час гри часто відбувається підсвідомо, автоматично, що свідчить про те, що в так званій "м'язовій пам'яті" виконавця зберігаються різні артикуляційні образи виконання, які активізуються залежно від музично-інтонаційних, а також жанрово-стилістичних установок виконуваного твору" [3, 51-52].

Діють усі ці аспекти лише в комплексі, а результат – саме виконання – це наслідок роботи всіх цих складових одночасно, а варіантів комбінацій співвідношення між складовими цього комплексу незліченна кількість. Саме тому Я. Мільштейн вводить поняття "тезаурус" і наполягає на тому, що виконавців слід диференціювати не за схожим ознаками, а за тим, чим вони один від одного відрізняються. В принципі, цей комплекс виконавських засобів з чотирма його складовими і є тезаурус, за Я. Мільштейном.

Тезаурус виконавця – це сукупність життєвого та професійного досвіду виконавця та його здібність відображати ці духовні здобутки у своїй творчості.

Складові виконавського тезауруса – це чотири галузі майстерності виконавця, кожна з яких відображає особливий комплекс засобів виразності, якими володіє концертант. Ці складові прямо пов'язані з індивідуальними психологічними рисами виконавця: віртуозна – з психофізіологією людини, інтонаційно-образна – з можливостями фантазії та розвитком внутрішнього слуху, інтерпретаційна – з рівнем мислення, артистична – з харизмою виконавця. Складові виконавського тезауруса можуть розвиватися, що дає можливість дослідникам-музикознавцям прослідкувати еволюцію виконавської майстерності артиста. Кожна окрема складова може бути розвинена різною мірою навіть у одного виконавця, що надає можливість індивідуально підходити до особливостей кожного виконавця при аналізі його творчості.

Проте залишається ще одне важливе питання: що може бути основою для проведення аналізу тезауруса виконавця? Безумовно, його творчість. Але тут можна зіткнутися з деякими перешкодами.

Аналіз аудіо- та відеозаписів залишається основним джерелом ознайомлення з творчістю виконавців. Але сучасний рівень звукозапису навряд чи може дати реальне уявлення про гру виконавця, оскільки записи настільки зачищаються і ретушуються, що "живого" звучання в них майже не залишається: "... грамзапис навіть у кращому разі, навіть у слухачів, знайомих з виконавцем, викликає аж ніяк не адекватне життєвому, а сильно збіднене, як би "висохле" уявлення про його гру або спів, незмірно відрізняється від враження, отриманого в концертному залі" [1, 39].

Іншим джерелом для аналізу тезауруса виконавця є відвідування його концертів, які найбільш реально відображають усі професійні й артистичні якості музиканта. Однак і тут можуть виникнути деякі складнощі. Наприклад, концертант, виконавський стиль якого слід проаналізувати, вже закінчив свою сценічну кар'єру або не гастролює в країні, де живе дослідник.

Ще одним критерієм для ідентифікації виконавського типу можуть послужити думки самого виконавця з цього питання, висловлені артистами у своїх інтерв'ю, статтях, епістолярній спадщині, наукових роботах і под. Це джерело інформації дає дуже цікаві і корисні відомості, хоча є найменш надійним і може використовуватися лише як додатковий матеріал при розгляді виконавського тезауруса. Людям мистецтва властиве життя у світі фантазій, гіперболізація своїх відчуттів і сприйняття дійсності, що піддає їх слова під сумнів, а в сучасному світі використання PR-технологій тягне за собою свідоме перекручування фактів.

З обережністю слід ставитись і до висловлювань сучасників виконавців: у них присутня об'єктивність, але все ж іноді зустрічаються кардинально різні думки про того самого артиста з вельми авторитетних джерел. Наприклад, С. Рахманінов називав І. Гофмана "королем фортепіано", а Г. Коган ставився до творчості американського піаніста вельми негативно.

На нашу думку, найбільш об'єктивну інформацію про виконавчий тип артиста дає аналіз його репертуарних уподобань. По-перше, використання таких статистичних даних дозволяє досліднику вийти на найвищий рівень об'єктивності, оскільки він оперує не своїми враженнями від прослуханого концерту або запису, не чужою думкою, а фактичним матеріалом – репертуарними списками артиста.

По-друге, кожен виконавець, формуючи свій репертуар, віддає перевагу тим творам, які максимально дозволяють проявитися його музичній індивідуальності. Г. Соколов у зв'язку з цим зауважує: "... я граю тільки те, що люблю, і те, що хочу. Важливо ж не тільки любити, повинен бути гострий інтерес до виконуваної програми" [4, 76]. І оскільки різні твори апелюють до певних виконавчих засобів, виявити через них особливості тезауруса артиста набагато простіше. Наприклад, яскраві віртуозні твори дають можливість проявитися в першу чергу технічній та артистичній складовим тезауруса: "Майстерність піаніста значною мірою залежить від широти й різноманітності його репертуару" [5, 300].

Вибір Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця як інформаційного поля для аналізу у дослідженні зумовлений значною роллю цього змагання в культурному просторі України та отриманню ним світової слави після вступу до Всесвітньої федерації міжнародних конкурсів у 2004 році. Це змагання є найвизначнішою подією у вітчизняній фортепіанній культурі та слугує

своєрідним камертоном для розвитку українських піаністів. Також конкурс має широкий резонанс серед світової музичної спільноти: обговорення на форумах, у пресі та музичних сайтах. Цьому сприяє можливість прослуховувати конкурс в прямому ефірі в інтернеті. Регламент Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця включає в себе три тури – два сольних і фінальний з оркестром. Репертуарна політика конкурсу ґрунтується на традиції, що склалася у другій половині минулого століття: виконання поліфонічного твору, класичної сонати та концертного етюду в першому турі, вільний вибір програми у другому та двох концертів для фортепіано з оркестром у третьому турі.

Репертуарні переваги учасників у всіх пунктах програми дають можливість порівняти виконавські пріоритети конкурсантів.

Вибір класичної сонати на першому турі є красномовним у визначенні особливостей виконавця. Адже природа творчості та мелодійної мови Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена кардинально відмінні. Виконання творів Й. Гайдна вимагає від музиканта знань у галузі австрійського фольклору та уміння передати колорит побутових жанрів, які часто включає композитор до в своїх опусів. Музика В. А. Моцарта ставить перед виконавцем інші задачі, на його фортепіанну творчість накладає сильний відбиток оперний стиль композитора, у фактурі та мелодиці творів використовується наслідування вокальним прийомам та часті зміни характеристик (подібно до персонажів у театральній виставі). Л. ван Бетховен – представник передромантичної традиції у композиції та виконавстві, в його музиці виявляється багато відкритої експресії, при її втіленні яскраво виявляється драматична обдарованість та душевне напруження виконавця.

Вибір віртуозних етюдів дозволяє проаналізувати рівень технічної оснащеності виконавця, бо не всі етюди запропонованих композиторів мають рівнозначні за складністю віртуозні задачі.

Етюди Ф. Шопена та Ф. Ліста висувають найвищі вимоги до піаністичного апарату виконавця. Втім у творах кожного з цих композиторів є своя фактурна специфіка. Фактура етюдів Ф. Шопена потребує гнучкого, легкого та рафінованого піанізму, як правило, з використанні в одному етюді одного основного різновиду техніки, а фактура лістівських етюдів передбачає силовий стиль виконання, зі значною кількістю великої техніки, з використанням усіх регістрів інструменту, з постійними змінами технічних прийомів. Це є значною типологічною відмінністю при аналізі особливостей виконавця.

Етюди-картини С. Рахманінова потребують володіння специфічним типом піанізму – вокально-драматичним. Лише два етюди із сімнадцяти мають яскраво виражений бравурний характер (Es-dur op.33 і D-dur op.39), усі інші являють собою картини драматичних чи сумних душевних переживань, притаманних російській музичній традиції. Їхня технічна складність не лежить на поверхні, як в етюдах Ф. Шопена та Ф. Ліста, де ефектність подолання піаністичних труднощів стає яскравим засобом музичної виразності. В етюдах С. Рахманінова техніка повністю підкоряється музичному образу, в чому й полягає особлива піаністична складність.

Етюди К. Дебюссі потребують рафінованого, витонченого та дуже точного піанізму. Їх обирають виконавці, які досконало володіють звуковою палітрою фортепіано. Основна складність – у поєднанні всіх піаністичних труднощів із легким, майже невагомим звуком та демонстрацією колористичного багатства звучання інструменту.

Етюди О. Скрябіна поєднують в собі різні піаністичні прийоми залежно від конкретного твору. Але в цілому піаністичні завдання в етюдах А. Скрябіна пов'язані зі специфічними рисами авторської індивідуальності: поривчастість, вибуховість, демонічність контрастують із поетичною витонченістю та рафінованою легкістю. Особливість втілення "скрябінських" етюдів полягає саме в органічному поєднанні всіх цих ознак.

Таким чином, будь-який варіант репертуарних переваг виконавця надає широке поле для аналізу його індивідуальних рис. Оскільки конкурсант буде обирати програму, яка оптимально виявлятиме сильні сторони його виконавської майстерності. "Вище сказане дозволяє говорити про принцип ієрархії, на підставі якого повинні взаємодіяти елементи, що складають цілісність виконавця. Кожен із цих елементів в умовній віддаленості та в їх сукупності являє собою унікальність та неповторність особистості виконавця" [2, 65].

Для кращого представлення методу аналізу виконавського тезауруса за допомогою репертуарних уподобань концертанта пропонується порівняльний аналіз виконавських типів лауреатів перших премій на VI, VII, VIII і IX конкурсах пам'яті В. Горовиця.

Програми лауреатів перших премій на аналізованих конкурсах складалися:

Лоренсо Ді Белла, VI конкурс (2005 рік):

- Перший тур: І. С. Бах Прелюдія і фуга d-moll з другого тому ДТК, Л. ван Бетховен Соната №13 op. 27 №1, Ф. Ліст Великий етюд за каприсами Паганіні №2, М. Скорик "Бурлеска";
- Другий тур: Й. Брамс Балади op. 10, Ф. Ліст Спогади про "Норму" В. Белліні, М. Мошковський "Іскорки";
- Третій тур: В. А. Моцарт Концерт для фортепіано з оркестром №20 d-moll KV466, П. Чайковський Концерт для фортепіано з оркестром №1.

Лю Юнь Тянь, VII конкурс (2007 рік) (друга премія, перша не була присуджена):

- Перший тур: І. С. Бах Прелюдія і фуга Cis-dur з другого тому ДТК, Л. ван Бетховен Соната №31 op.110, С. Прокоф'єв Етюд op.2 d-moll, В. Птушкін "Українське каприччіо";

- Другий тур: О. Скрябін Соната-фантазія №2 ор. 19, С. Рахманінов три прелюдії, М. Равель "Нічний Гаспар";

- Третій тур: Л. ван Бетховен Концерт для фортепіано з оркестром №4, Ф. Шопен Концерт для фортепіано з оркестром №2.

Кім Го Вун, VIII конкурс (2010 рік):

- Перший тур: І. С. Бах Прелюдія і фуга G-dur з першого тому ДТК, Й. Гайдн Соната h-moll №47 Hob XVI: 32, Ф. Шопен Етюд ор.10 №1, В. Птушкін "Імпровізація" ;

- Другий тур: Ф. Мендельсон – С. Рахманінов Скерцо з музики до комедії В. Шекспіра "Сон в літню ніч", С. Рахманінов Варіації на тему Шопена, Д. Россіні – Ф. Ліст Увертюра до опери "Вільгельм Телль";

- Третій тур: Л. ван Бетховен Концерт для фортепіано з оркестром №5, С. Рахманінов Концерт для фортепіано з оркестром №2.

Олександр Сінчук, IX конкурс (2012 рік):

- Перший тур: І.С. Бах Прелюдія і фуга D-dur з першого тому ДТК, Й. Гайдн Соната e-moll №53 Hob XVI: 34, О. Скрябін Етюд ор.8 №10, Л. Ревуцький Прелюдія ор. 4 №1;

- Другий тур: Д. Скарлатті дві сонати, Р. Шуман "Арабески", О. Римський-Корсаков – С. Рахманінов "Політ джмеля", С. Рахманінов "Маргаритки", С. Рахманінов п'ять прелюдій;

- Третій тур: В.А. Моцарт Концерт для фортепіано з оркестром №21 C-dur KV 467, П. Чайковський Концерт для фортепіано з оркестром №1.

Як бачимо, в цілому лауреати перших премій у своїх програмах "спираються" на твори, що рідко виконуються в конкурсних прослуховуваннях: "Спогади про "Норму" Белліні" Ф. Ліста, Етюд ор. 2 d-moll С. Прокоф'єва, "Варіації на тему Шопена" С. Рахманінова, "Арабески" Р. Шумана.

Лоренцо Ді Белла підібрав репертуар, що оптимально допоміг йому проявити інтерпретаційну і, меншою мірою, інтонаційно-образну складову свого тезауруса. Соната ор. 27 №1 Л. ван Бетховена складається з чотирьох розділів (умовних частин), які потребують миттєвого емоційного контрасту, які наповнені безліччю мікровідтінків, що дозволяють продемонструвати високий рівень інтонування музичної тканини. Великий етюд за каприсами Паганіні №2 Ф. Ліста є чудовою стилізацією скрипкової манери на фортепіано. Наявність в цьому віртуозному творі дрібних фактурних деталей та інтонаційних подробиць змушує виконавця з фантазією підходити до втілення музичного образу. Опус балад Й. Брамса вимагає від виконавця відтворення архітектоніки всього циклу в цілому, що дає змогу проявитися інтерпретаційній складовій тезауруса концертанта. Великі концерти, обрані конкурсантом для виконання в фіналі, допомагають проявити інтерпретаційні навички виконавця, але так само ці концерти, сповнені дрібних інтонаційних подробиць в фактурі твору, які роблять неможливим гарне виконання цих концертів без володіння інтонаційною складовою тезауруса.

Парафраз на теми з опери В. Белліні "Норма" Ф. Ліста змушує проявити інтонаційно-образну та інтерпретаційну складові одночасно, оскільки послідовність епізодів, з яких складається цей твір, тільки після копіткої інтерпретаторської роботи перетворюється в цілісний твір, а вокальна основа тематизму вимагає майстерного володіння інтонуванням на інструменті. Як бачимо, всі твори, обрані для конкурсу Лоренцо Ді Белла, допомагають проявити його сильні сторони.

У Лю Юнь Тянь розвинені інтонаційно-образна та інтерпретаційна складові тезауруса – ті самі, що й у Лоренсо Ді Белла.

Соната Л. ван Бетховена №31 є однією з найважчих з точки зору побудови цілісності форми твору, і для успішного її виконання необхідна високо розвинена інтерпретаційна складова тезауруса. Соната-фантазія О. Скрябіна і Прелюдії С. Рахманінова дають можливість проявитися інтонаційно-образній складовій тезауруса, оскільки при виконанні твору О. Скрябіна велику роль відіграє звукова палітра артиста, яка безпосередньо пов'язана з рівнем розвитку його тембрального передчування, а вокальна природа творчості С. Рахманінова вимагає інтонаційної опуклості і звукової вивіреності фактури його творів. Так само вибір для виконання у другому турі триптиха М. Равеля "Нічний Гаспар" підтверджує націленість конкурсанта на прояв своїх колористичних здібностей і можливостей.

Вибір концертів говорить про те, що Лю Юнь Тянь тяжіє до музики, зміст якої вимагає тонкого відпрацювання найдрібніших деталей всіх фактурних пластів. Так, концерт для фортепіано з оркестром №4 Л. ван Бетховена є найбільш ліричним твором серед його фортепіанних концертів. Внутрішня глибина і, навіть можна сказати, "інтимність" змісту концерту роблять його цікавим для виконавців, які володіють інтонаційно-образною складовою тезауруса. Другий концерт, обраний учасником для виконання в фіналі, – концерт для фортепіано з оркестром №2 Ф. Шопена так само вимагає від артиста підвищеної уваги до всіх специфічних "шопенівських" мікроінтонацій фактури твору. У цілому репертуарний вибір Лю Сюнь Тянь спирається на твори, які оптимально виявляють різні грані інтонаційно-образної складової тезауруса концертанта, і в той же час ці опуси є п'єсами великої форми і вимагають володіння інтерпретаційною складовою тезауруса.

Конкурсна програма Кім Го Вун оптимально підходить для виконавця, який володіє віртуозною складовою тезауруса. Усі п'єси, вибрані для виконання в першому турі, містять значні технічні труднощі (включаючи Прелюдію і фугу І.С. Баха). Соната h-moll №47 Hob XVI: 32 Й. Гайдна сповнена філігранних і

складних для виконання мелізмів, фінал цього твору вимагає від концертанта майстерного володіння піаністичним апаратом. Етюд ор.10 №1 Ф. Шопена є одним з найскладніших у композитора.

Вибір для виконання у другому турі конкурсу двох найскладніших транскрипцій (Ф. Мендельсон – С. Рахманінов Скерцо з музики до комедії В. Шекспіра "Сон в літню ніч" і Д. Россіні – Ф. Ліст Увертюра до опери "Вільгельм Телль") характеризує виконавицю як яскраво віртуозну, блискучу піаністку. Вибір "Варіацій на тему Ф. Шопена" С. Рахманінова підтверджує бажання конкурсантки, в першу чергу, проявити себе в якості виконавця-віртуоза.

Репертуар учасниці, представлений в фіналі конкурсу, ґрунтується на яскравих, технічно складних творах для фортепіано з оркестром. Хоча ці концерти вимагають від виконавця володіння і інтерпретаційною (опус Л. ван Бетховена), і інтонаційно-образною складовою (опус С. Рахманінова), все ж відмінною рисою цих творів є підвищена віртуозна яскравість і технічний блиск. Як бачимо, Кім Го Вун при виборі репертуару для конкурсу в основному робить акцент на віртуозну складову свого тезауруса.

Репертуарні уподобання Олександра Сінчука говорять про нього як про виконавця з яскраво вираженою інтонаційно-образною складовою тезауруса. Майже всі твори, обрані ним для конкурсу, є мініатюрами, в яких підвищена увага приділяється мікроінтонуванню, звуковому, штриховому і емоційному нюансуванню. Навіть Соната e-moll №53 Hob XVI: 34 Й. Гайдна та Концерт для фортепіано з оркестром №21 C-dur KV 467 В.А. Моцарта за стилем написання швидше камерні твори, ніж концертні, і вимагають від виконавця володіння різними інтонаційними прийомами: мікровідтінками, широкою штриховою палітрою, тембральною різноманітністю і т.ін.

Усі твори, що увійшли до репертуару О. Синчука в другому турі конкурсу, є мініатюрами, які не дають проявитися інтерпретаційній складовій тезауруса і яскраво демонструють всі можливості конкурсанта при володінні інтонаційно-образною складовою тезауруса.

І лише у фіналі конкурсу Концерт для фортепіано з оркестром №1 П. Чайковського вимагав від виконавця рішення серйозних інтерпретаційних завдань. Цей вибір учасника, в першу чергу, пов'язаний з сильним емоційно-образним навантаженням цього твору, що дозволило О. Синчуку проявити провідні складові свого тезауруса, а в другу – з великою популярністю у сучасних виконавців цього концерту.

Висновки. Даний метод аналізу репертуарних уподобань артистів дає можливість найбільш точно визначити їх індивідуальні риси, оскільки, підбираючи свій репертуар, концертант, в першу чергу, вибирає твори, що виявляють його переваги і приховують недоліки.

Безумовно, використання одного лише аналізу репертуарних переваг недостатньо, щоб відобразити цілісну особистість виконавця і, особливо, його стиль. Але цей метод є одним з основних джерел об'єктивної інформації про артиста. При глибинному вивченні репертуарних уподобань виконавця можна простежити етапи його розвитку та музичні смаки в різні періоди життя, що дасть багату інформацію для дослідників.

Професійні складові тезауруса – віртуозна, інтонаційно-образна, інтерпретаційна та артистична – дозволяють більш тонко і різноманітно підходити до диференціації виконавців за типами, а головне – дають можливість диференціювати виконавців не за загальними ознаками, що їх об'єднують, а за їх індивідуальними особливостями, що, в свою чергу, є кардинально новим підходом у порівнянні з іншими дослідженнями виконавських типів.

Література

1. Коган Г. Избранные статьи /Коган Г. – М.: Советский композитор, 1972. – 266 с.
2. Колоней В. Пластическое в фортепианно-исполнительском интонировании.: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.03 / Колоней Валентин Алексеевич. – К., 2004. – 163 с.
3. Кононова М. Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва: дис.. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Кононова Марія Віталіївна. – К., 2009. – 206 с.
4. Тамбовская Н. Две встречи с Григорием Соколовым /Тамбовская Н. – Муз. Академія. – №2. – 2001. – С. 72-82.
5. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – издание второе, дополненное /Фейнберг С. – М.: Музыка, 1969. – 594 с.

References

1. Kogan, G. (1972). Featured article (issue 2). Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
2. Kolonei, V. A. (2004). Plastic in piano-performing modulation. Candidate's thesis. Kyiv [in Russian].
3. Kononova, M. V. (2009). Perfect and reference in the system of musical-performing art. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Tambovskaya, N. (2001). Two meetings with Grigory Sokolov. Muzykalnaya akademiya, 2, 72-82 [in Russian].
5. Feynberg, S. (1969). Pianism as art (issue 2, supplemented). Moscow: Muzyka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.05.2016 р.

UDC 78.071.1:786.2(450)

Stepanova Olesia
a postgraduate student of Kharkiv
State Academy of Culture
Alesya_Bobrik1992@mail.ru

THE EARLY MUZIO CLEMENTI'S SONATAS: AT THE ORIGINS OF LONDON PIANISM

Purpose of the research is to determine the role of M. Clementi in the process of development of the "sounding image of piano " and the scale of his impact on the historical and artistic modernity, It also aims at finding the causes of oblivion of the personality and the works of the composer and pianist in the XIX century and the stages of his heritage Renaissance in the performing art and science of the XX century. The artistic heritage of the composer Muzio Clementi is considered from the point of view how various stages of the history of London's classicism and incipient Romanticism are represented in it. The study emphasizes that the composer predetermined the processes of the stylistic evolution, presented through the prism of the "sounding image of piano". Studying a creative personality and the piano work of the composer allows for the conclusion about the need for a systematic study of the heritage of Muzio Clementi, as a phenomenon of London pianism. **Methodology** of the research. Based on the method of comparative analysis of the Piano Sonata, Op. 2 № 1 and examples of the late sonatas of the composer the research defines a paradigmatic function of Clementi early creative experience. **Scientific originality** is determined by the fact that in Op. 2 № 1 the author reveals the concentrated forms of prototypes of all piano sonatas types, developed in detail in the sonatas of the late period of the composer's work. **Conclusion.** Historical and artistic value of the Sonata Op. 2 № 1 in the history of the development of London pianism is defined as a prognostic, because it shows different types of technical, dynamic and artistic features of piano, developed in the late composer's sonatas. In particular, in Sonata Op. 2 №1 the study identifies some features of bravura, theatrical, pathetic, concert and fantasy types of pianism, implemented in the sonatas Op.7 – 10, Op. 20 – 26, Op. 46 – 50. The research determines a historical and artistic role of the analyzed sonata not only as genre-style matrix of Muzio Clementi's piano works, but also as a kind of dictionary of the piano style of the era. The characteristics of Muzio Clementi pianism are universalism, intellectualism and pragmatism, which define the essence of the piano style of the head of London School.

Key words: piano sonatas, London pianism, universalism, intellectualism, prognostic and diachronic-synchronous methods of composer thinking.

Степанова Олеся Юріївна, *аспірантка Харківської державної академії культури*

Ранні фортепіанні сонати М. Клементі: біля витоків лондонського піанізму

Мета роботи – встановити роль М. Клементі в процесі формування "оригінального образу фортепіано", масштаби його впливу на історико-художню сучасність, причини забуття особистості і творчості композитора й піаніста в XIX столітті, етапи ренесансу його спадщини у виконавському мистецтві та науці XX століття. Творчу спадщину М. Клементі-композитора розглянуто з точки зору відображення в ньому різних етапів історії розвитку лондонського класицизму й романтизму, що зароджувався. Підкреслено, що в композиторській творчості М. Клементі визначені процеси стильової еволюції, представлені крізь призму "звукового образу фортепіано". Дослідження творчої особистості і фортепіанної творчості композитора дало змогу зробити висновок про необхідність системного вивчення спадщини М. Клементі як феномену лондонського піанізму. **Методологія.** На основі методу компаративного аналізу фортепіанної сонати ор. 2 № 1 і зразків пізньої сонатної творчості композитора встановлена парадигматична функція раннього творчого досвіду. **Наукова новизна** зумовлена тим, що в ор. 2 № 1 у концентрованому вигляді виявлені прообрази всіх тих типів фортепіанної сонати, що знайдуть своє розгорнуте втілення в сонатах пізнього періоду творчості композитора. **Висновки.** Історико-художнє значення сонати ор. 2 № 1 в історії формування лондонського піанізму визначено як прогностичне, оскільки в ній представлені різні види технічних, динамічних, художніх можливостей фортепіано, які отримали розвиток у пізніх сонатах композитора. Зокрема, у сонаті ор. 2 № 1 визначено риси бравурного, театрального, патетичного, концертного, фантазійного типів піанізму, що знайшли своє послідовне втілення в сонатах ор.7–10, ор. 20–26, ор 46–50. Визначено історико-художню роль аналізованої сонати не тільки як жанрово-стильової матриці фортепіанної творчості М. Клементі, а й як своєрідного словника фортепіанного стилю епохи. Серед властивостей піанізму М. Клементі: універсалізм, інтелектуалізм, прагматизм, які визначають сутність фортепіанного стилю очільника лондонської школи.

Ключові слова: фортепіанні сонати, лондонський піанізм, універсалізм, інтелектуалізм, прогностичний та діахронно-синхронний методи композиторського мислення.

Степанова Олеся Юрьевна, *аспирантка Харьковской государственной академии культуры*

Ранние фортепианные сонаты М. Клементи: у истоков лондонского пианизма

Цель статьи – установить роль М. Клементи в процессе формирования "звучащего образа фортепиано", масштабы его влияния на историко-художественную современность, причины забвения личности и творчества композитора и пианиста в XIX столетии, этапы ренессанса его наследия в исполнительском искусстве и науке XX века. Творческое наследие М. Клементи-композитора рассмотрено с точки зрения представления в нем различных этапов истории развития лондонского классицизма и зарождающегося романтизма. Подчеркнуто, что в композиторском творчестве М. Клементи предопределены процессы стилевой эволюции, представленные сквозь призму "звукового образа фортепиано". Исследования творческой личности и фортепианного творчества композитора позволило сделать вывод о необходимости системного изучения наследия М. Клементи как феномена лондонского пианизма. **Методология.** На основе применения метода компаративного анализа фортепианной сонаты ор. 2 № 1 и образцов позднего сонатного творчества композитора установлена парадигматическая функция раннего творческого опыта. **Научная новизна** обусловлена тем, что в ор. 2 № 1 в концентрированном виде обнаружены прообразы всех тех типов фортепианной сонаты, что найдут свое развернутое воплощение в сонатах позднего периода творчества композитора. **Выводы.** Историко-художественное значение сонаты ор. 2 № 1 в истории формирования лондонского пианизма определено как прогностическое, поскольку в ней представлены различные виды технических, динамических, художественных возможностей фортепиано, получившие развитие в поздних сонатах композитора. В частности, в сонате ор. 2 № 1 определены черты бравурного,

© Stepanova O., 2016

театрального, патетического, концертного, фантазийного типов пианизма, нашедшие свое последовательное воплощение в сонатах ор.7–10, ор. 20–26, ор 46–50. Определена историко-художественная роль анализируемой сонаты как не только жанрово-стилевой матрицы фортепианного творчества М. Клементи, но и своеобразного словаря фортепианного стиля эпохи. В числе свойств пианизма М. Клементи обозначены универсализм, интеллектуализм, прагматизм, определяющие сущность фортепианного стиля главы лондонской школы.

Ключевые слова: фортепианные сонаты, лондонский пианизм, универсализм, интеллектуализм, прогностический и диахронно-синхронный методы композиторского мышления.

Actuality of the research topic. One of the problems in the modern system of playing piano training is the absence of performing tradition of Muzio Clementi's works, one of the founders of ""sounding image" of piano" [3, 220]. This problematic situation is largely caused by the fact that soon after the death of the famous maestro, his name was quickly forgotten and his works, as the representatives of the Romantic piano art thought, lost their relevance. The evidence of that was the principal absence of the composer's works in the repertoire lists of the great pianists of the era. Nevertheless, Muzio Clementi creative heritage has not only historical but also artistic value. One example is a short-term renaissance of Muzio Clementi's personality and creativity in the first half of the XX century. At that time, the musicologists A. Nikolayev and L. Planting completed the monographic works and again drew attention to the composer. Revival of Muzio Clementi's heritage found its expression not only in research environment, but also in performing environment of the second half of the XX century, when Volodymyr Horowitz began to include the piano works of the London Master into his concert programs. However, at the turn of the XX-XXI centuries researching and performing attention to the Muzio Clementi's personality and work was episodic. Nevertheless, Muzio Clementi's piano work, despite its long-term underestimation in the performing and academic environment, played a paradigmatic role in the establishment of future pianism, refracted in the developed by the Master ""sounding image" of piano" [3]. The study of the composer's predictive method of thinking, which contributed to the creation of innovative shapes and style of London's pianism, is an relevant objective of the modern musicology.

Purpose of the research is to study the Muzio Clementi's early piano sonatas as a source of London pianism development.

Objectives of the research:

- to identify the specifics of the universalism of the creative personality of Muzio Clementi for the purpose to determine the identity of London pianism;
- to determine the reasons for the revival of the personality and creativity of London genius in the second half of the XX century;
- to analyze pianism interpretation in the Muzio Clementi's piano sonata Op. 2 № 1;
- to differentiate the types (to present typology) of London pianism in Muzio Clementi's sonatas.

Object of the research – London pianism and its specificity. Subject of the research – early Muzio Clementi's piano sonatas as a source of London pianism development. Materials of the research – Clementi's sonata Op. 2.

Methods of the research are determined by the necessity for achieving the purpose:

- comparative analysis method, designed for study of the specifics of early London pianism types reflected in the M. Clementi's piano sonatas;
- typological analysis method, introduced for revealing of the prototypes of the M. Clementi's late pianism types, concentrated in the piano sonata Op. 2 № 1;
- intonation analysis method, applied for revealing of the peculiarities of the intonation drama of sonata for piano, Op. 2 № 1.

Main text exposition. It is very hard to overestimate the influence of Muzio Clementi (1752 – 1832) on the formation of piano performing style, interpretation of genres, perfection of the instrument and the ways of development the pianism in the future. For fifty years, M. Clementi created seventy-four sonatas and sonatinas reflecting the process of formation and development of London pianism. The composer and pianist invented the musical language, which became the typical for English classical piano. His sonatas, which provided early formation of pianism, are, in its way, a dictionary of the piano style of the era. Heritage of M. Clementi as the composer presents the different historical stages of London Classicism and the emerging of Romanticism, having reflected and predetermined the stylistic evolution of the processes presented through the prism of the "sounding image of piano." Universalism and intellectualism of the creative personality of the London master promoted his significant impact on the piano art. The composer, conductor, teacher and pianist was also the founder and co-owner of the musical instruments factories and music-publishing companies [4], where he published contemporary composers' works. He was engaged in commercial activities. In 1823, together with Bishop Henry, William Horsley and Samuel Wasly he participated in the drafting and publication of the first major musical encyclopedia ("The Encyclopedia of Music") [9]. He also wrote a work "Introduction to the art of playing the pianoforte", first published in 1801 thanks to which piano playing, before being elite, became more available for amateurs.

According to Nikolayev, thanks to the productive work over the years, playing the role of the founder of the London school, unlike his Viennese contemporaries, M. Clementi and his heritage, inspiring respect of the descendants, were in the "shadow" of recognized geniuses for a long time. His music was little known [7]. Romantics, who formed the brilliant performing manner radically different from the classical one, rebounding from the M. Clementi's achievements, tried to bury the heritage of their predecessor – the genius of the last third of the XVIII century.

Only in the second half of the XX century, a renaissance of personality and creative work of M. Clementi began. The first phase of the revival of M. Clementi's heritage was in 1955, soon after the 200th anniversary of the London maestro. Volodymyr Horowitz, during his creative crisis, devoted himself to the research of composer's piano music, having carried out a series of audio and video recordings of the concerts and solo piano pieces. It should be pointed out, that M. Clementi's music, along with the heritage of his Viennese contemporaries, played a salutary role in the fate of Volodymyr Horowitz, helping to overcome the pianist's crisis state. "The pianist of the century" expressed high opinion of the M. Clementi's work during a television interview in which he mentioned that the familiarity with the M. Clementi's sonatas allowed him to re-evaluate the development of the classical sonata – from clavier style of J. Haydn and W. Mozart to L. Beethoven's piano style. In M. Clementi's music he saw the sprouts of new technology, a new understanding of the instrument and a new instrumental thematic invention. As it is known, V. Horowitz repeatedly performed M. Clementi's works in concerts and recorded his sonatas Op. 14 № 3; 26, № 2; 33 № 3; 34, № 2; 47 № 2 [2]. Performing and recording of the piano sonatas of English classicist by the pianist of such level as V. Horowitz, contributed to the revival of interest in performing of "forgotten pages" of piano music of the past.

The second phase of the revival of M. Clementi's personality and work began "20 years later". It was associated with the 225th birth anniversary of the London classicist and caused by the development of research interest. American Leon Plantinga comprehensively investigated the music and career of M. Clementi and wrote the results of his research in the monograph "Clementi: his life and music", published by Oxford University Press, 1977 [11; 12].

However, it should be noted, that the interest in M. Clementi's heritage was not that long. It did not find any traditions in performing or in academic fields. The name of the composer, as well as his works, gradually disappeared from the posters again. Despite the fact that such musicologists as A. Nikolayev, A. D. Alekseev and L. Plantinga tried to generate interest to the personality and works of London maestro who brought avant-garde changes into sonata classic style (in particular a distinctive feature of the composer's sonata style is monothematicism and melodiousness [8]), the piano work of M. Clementi did not receive a comprehensive understanding in the music science.

Studying the piano works of M. Clementi at the present stage of development of musical science is impossible without establishing some parallels between the composer's personality and his artistic heritage. His piano art could not but reflect all the creative experience of the musician. For example, his vocal style of piano manner noticed by the researchers was stipulated by the fact that since 1777 he was an opera conductor (1777-1780) [7, 21; 6]. The important factors of M. Clementi's creative nature was a peculiar to him rational way of thinking and desire for cognition and development of new achievements in the field of music. When M. Clementi was an opera conductor at the Royal Theatre in Haymarket, he studied recently invented London piano, presented to him by Peter Bekferd. At that time, he did not want to advertise his name and preferred anonymity of his composer's work. He felt himself more as a Kapellmeister, than a composer. He performed his impressions, discoveries and inventions in the cycle of piano sonatas (included into the list of the composer's works – opus 2). Published in 1779, the sonatas were the earliest works of the virtuoso piano style. Opus 2 consists of six sonatas. It was rather strange for the London public seeking entertainment. Odd sonatas (1, 3 and 5) are written for the duo – piano accompanied by violin (or flute). Even sonatas (2, 4, and 6) are solo, intended exclusively for piano [10]. The sonata collection is based on the tonal alternation principle ("pure" piano tone alternation is related to timbre "mixed doubles", where piano is only one of the presented duet instrumental timbres). A. D. Alekseev in his book "The history of piano art" writes:' M. Clementi belonged to the largest virtuosos of his time. His technique was amazingly accurate, hand was fixed and only fingers were flexible, mobile, independent and of incomparable flatness. They sounded piano such a way that the sounds were harmonic and full of ineffable charm' [1]. Some aspects of the virtuoso piano technique and composition in M. Clementi's Op. 2 played a crucial role in the creative development of the performing arts.

Analyzing the pianism of sonatas Op. 2, you can say that much of the techniques introduced by the composer shows the virtuoso style of the sonatas. They are passages in double notes (a wide range of passages, large-scale compositions and complication by an additional sound), scales and arpeggios outlined by stages, rearing up and flowing down an avalanche of octaves, still remaining, more than two hundred years later, the huge engineering achievement, anticipating future development of pianism as a synthesizing phenomenon [10]. Piano basics of piano virtuoso possibilities laid in Op. 2 provided food for thought for generations of composers and musicians. Later, beginning from the late 1790s, M. Clementi wrote Piano Sonatas Op. 33-41, intended exclusively for virtuosos. They are characterized by scale and technical complexity (a wide range, double octave melodies, textured configurations, vertical chord polyphonic ff, the performance of which requires the use of ten fingers [10]).

The first sonata Op. 2 [13] is characterized by contrast thematism. Forming of the sonata is based on the importance of thematic, textural and dynamic contrasts, coinciding with the faces of the musical form. For example, the composer combines the heroic theme of the main party and the passage thematism of binding constructions with a touch "f", and a profile of a side party – with "p". Sonata buildup dynamics is promoted by the passage thematism of binding constructions of the exposition of the first part (17-18; 35-36). However, the principle of contrast comparison of sections of the sonata form demonstrates the importance of the method of mounting drama in its organization. Principle of comparison of episodes based on the positioning of different types of technology (""chain" of similar "links" that fit within a single hand position" [7.70]) promotes the establishment of the mounting drama method.

There is a characteristic of contrast change of artistic images introduced into the work. Some bravura parts of the sonata have virtuosity elements, technical complexity and variety of double notes. The Italian word bravura (bravery, courage, virtuosity) was widely used in the XVIII century in vocal and instrumental music. Later M. Clementi as a musician often performed sonatas with such character (op. 11-13). "In such sonatas the double octaves are usually complicated by secondary audio, dual thirds appear in the left hand or even in batches of both hands simultaneously. A new technique appears – jumps over the arm. The quality of virtuosity also changes. Virtuoso topic as the main feature of the mature bravura sonata becomes characteristic form of its organization. Its simplest type combines relief melody and virtuoso accompaniment, providing a basis for the theme "[8].

Further in Op. 2 you can see the development of melodic character, where bravura theme is replaced by the pathetic tone. Majestic images dominate in these bars of the sonata. Later M. Clementi wrote so-called "pathetic Sonatas" (Op. 46-50), where a special term patético was used [8].

Thus, in the Sonatas of Op. 2, one of the first works for piano, M. Clementi carried out titanic work on understanding of the capabilities of the instrument. In this opus, the highest techniques and typical ranges of the new instrument were concentrated. Along with the interest in writing of new sonata form, M. Clementi had a desire to experiment and expand the form in ways that he had not previously used. As a result, greater structural concentration developed in the following sonatas [10].

Sonatas Op. 2 M. Clementi attracted great attention of contemporaries and brought him fame. Sonatas remained the most famous works of the composer. Returning to this genre in the following decades, the author's revised versions were issued. Texture novelty and virtuoso passages contribute to a sense of density. It is also interesting that music letter was practically devoid of notations, no more than one or two for each movement. Many performers still play these works legato. Without signs, it is less important than the piano performance focused on melodiousness, occupying the first place in M. Clementi's style [10].

Universalism and intellectualism of M. Clementi, as a composer and teacher, led the English school to avant-garde interpretation of the piano style in the classical period. They represent the individuality and creativity of the composer. Clementi's piano sonata, with the Italian temperament of the author, is characterized by a special emotional system, expressed through frequently used musical terms con spirito, agitato, con brío and con fiioco. In Op. 2 the elements of "theater-style" are used. Later there were written sonatas in the same style (Op. 20-26) with characteristic bright chord entry, orchestral texture, sound vocal, melodious tunes and multitopicality [8]. Also in the sonatas form of Op. 2 we can highlight the presence of fantasy and concert styles developed in further author's works.

T. Schukina made a review of M. Clementi's works of 1780s. It shows that the composer had to write piano music for a wide audience, exposing his art in light sonatas to the commercialization by introducing trendy melodic lines. These are sonatas for piano, accompanied by a variety of instruments (flute, violin and cello). Most of these sonatas are undistinguished and written without any apparent effort (Op. 38 and 39 are a set of twelve waltzes for piano, each with a tambourine and triangle). In light sonatas, intended for amateurs, two voices alternate with broader texture, harmony, counterpoint, figurations and virtuoso performance. Alberti bass and breaks octaves of accompaniment remain the characteristic feature of the M. Clementi's style. In his early writing, the bare octaves of the left hand are replaced by the various accompanying textures with increasing melodic material [8].

T. Schukina in her research "Piano Sonata in the Clementi's works and its historical and stylistic parallels" (2006) has presented a historical classification of M. Clementi's piano sonatas. According this classification there are three periods: early (1771-1782, it is represented by the Op 2), mature (1782-1804 it is represented by Op 7-10, 11-13, 20-26, 33-41) and late (1820-1821, it is represented by Op 46-50). During 1804-1820 M. Clementi was engaged in commercial activities and he did not write [8]. This fact accounts for more than 15-year pause in the periodization of his piano sonatas. Chosen periods of the evolution of the piano sonatas in the M. Clementi's works differ in interpretations of genre and style and types of pianism. The researcher stresses that in the early period M. Clementi created Op.2, characterized by the following properties: virtuosity, scale and bravura character [8]. In the mature period his piano sonatas are characterised by bravura character (Op. 11-13), also he wrote sonatas for amateurs, including Viennese sonatas (Op. 7-10) and the sonatas in "theater style" (Op. 20-26) [8]. Finally, according to author's research, late piano sonatas are characterised by pathetic character (Op. 46-50). Also the composer wrote sonatas-transcriptions of his own symphonies and concerts (Op. 33-41) [8].

The analysis of sonatas Op.2 № 1 shows that early period of M. Clementi's piano work is characterized by such properties of the composer's talent as universalism, intellectualism and prognostic method of artistic thinking. In the Sonata Op. 2 № 1 there were focused the features of the variety of styles and passions later developed in those genre examples that represent central and late periods of the composer's piano work. Thus, Sonata Op. 2 № 1 was based on the method of synthesis, because based on the anticipatory reflection it anticipated and summarized in a concentrated and concise way the features and types of pianism later embodied in more expanded form at the following stages of M. Clementi's piano style development.

The role of the first period in the history of the development of M. Clementi's pianism is extremely significant, as the prototypes of the pianism types developed during this period were established in the next phases of the development of his work.

Thus, sonatas of Op. 2 generalize and, at the same time, universally represent all the "tree" of London pianism, just as the "core" contains all the system of backgrounds for future events.

Scientific originality of the research lies in the fact that it first in musicology:

- treats M. Clementi's piano Sonata Op. 2 № 1 as a concentrated prototype of the later composer's sonatas;

- identifies the features of London pianism, one of the founders of which was M. Clementi. They are universalism, intellectualism, pragmatism and prognostic method of thinking;

- indicates the role of M. Clementi's heritage in the formation of "sounding image of the piano".

Conclusion. M. Clementi's sonatas Op. 2 reveal intellectualism and prognostic method of the composer's thinking. London pianism developed by M. Clementi differs in virtuosity, based on the unity of technical and expressive sides, the concert performance, some features of orchestral interpretations of the piano timbre, melody with clearly delineated theme and contrasting accompaniment, motive thematism, a variety of strokes, including legato, which is new for keyboard instruments, an abundance of composer's remarks concerning the dynamics, conceptivity, elegance, diversity and complexity of texture techniques, imaginative contrast and pathetic style.

His predictive method of thinking as a composer and pianist, a founder of a classical form of piano sonata is shown up in the fact that techniques presented in the concentrated form in the Sonata Op.2 № 1 found their expression in the following detailed genre forms. In addition, some features of piano style, found in the early period of M. Clementi's work, found their theoretical confirmation in the work "Introduction to the art of playing piano" [7]. It was the first school in the history of piano art.

If M. Clementi were not a brave innovator, it would be impossible to create London pianism. London virtuoso experimented easily, inventing new ways of piano composing, moving more and more away from the familiar, distinctive harpsichord tradition of sound perception and sound production. Among the techniques of piano theme development due to the technical capabilities of the new instrument, A. Brovnel notes in particular such techniques of processing motive as for example transferring of a melodic element from relief to background (for example, dotted rhythm as an element of the melodic line is transformed into a type of rhythmic pattern in the accompaniment) and isolation from the theme motive to form a new theme on its basis (Sonata Op. 7, № 1) [10]. So in Clementi's work we can see preconditions for development the derivative contrast, widely represented in the works of L. Beethoven. Polyphonic chords as the characteristic feature of texture of a sonata form are some of M. Clementi's inventions. They are played on English pianos with their strong melodious sound.

Taking into account the historical and artistic significance of the piano heritage of the head of the London School, M. Clementi's contribution to the development of pianism deserves both a systematic academic study and developing of stable performance tradition.

Література

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1-2 / А. Д. Алексеев. – М., 1962. – 67 с.
2. Владимир Горовец играет Клементи [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.liveinternet.ru/users/nataliakarelina/post331091794.
3. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. – 2-е изд., доп / Л.Е. Гаккель. – Л.: Сов. композитор, 1990. – 288 с.
4. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя: Підручник / Н.Кашкадамова. – Тернопіль: АСТОН, 2006. – 608 с., нот.
5. Клементи (ноты) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://sf-studio.ru/library/k/clementi.
6. Клементи Муцио [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki.
7. Николаев А. Муцио Клементи / А. Николаев. – М.: Музыка, 1983. – 94 с.
8. ЩукинаТ.В. Фортепианная соната в творчестве Клементи и её историко-стилевые параллели: автореф. дисс. / Т.В. Щукина. – М., 2006. – 197 с.
9. Яковлев М. М. Клементи М. // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, 1974.
10. Brownell A. The English piano in the Classical Period: Its Music, Performers, and Influences (Unpublished Doctoral thesis, City University London)/ A. Brownell// City Research Online. – 2010. – 165 p.
11. Leon_Plantinga [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://en.rfwiki.org/wiki/Leon_Plantinga.
12. Plantinga L. Clementi: His Life and Music / L. Plantinga // Oxford University Press. – 1977. – 346 p.

References

1. Alekseev, A.D. (1962). The history of piano art .Ch. 1-2. Moskwa [in Russian].
2. Vladimir Horowitz plays Clementi. Retrieved from http//www.liveinternet.ru/users/nataliakarelina/post331091794 [in Russian].
3. Gakkel, L. E. (1990). Piano music of the twentieth century. Leningrad: Sov. kompozitor [in Russian].
4. Kashkadamova, N. (2006). History fortepyannoho art. XIX century Ternopil': ASTON [in Ukrainian].
5. Klementi (music). Retrieved from: http://sf-studio.ru/library/k/clementi [in Russian].
6. Klementi Mucio. Retrieved from: https://ru.wikipedia.org/wiki/ [in Russian].
7. Nikolaev, A. (1983). Mucio Klementi. M.: Muzyka [in Russian].
8. Shhukina,T.V. (2006). Piano Sonata in the works of Clementi and its historical and stylistic pas. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva [in Russian].
9. Jakovlev, M. M. (1974). Klementi M. Music encyclopedia. M.: Sovetskaja jenciklopedija [in Russian].
10. Brownell, A. (2010). The English piano in the Classical Period: Its Music, Performers, and Influences. (Unpublished Doctoral thesis, City University London [in English].
11. Leon_Plantinga. Retrieved from: http://en.rfwiki.org/wiki/ Leon_Plantinga / [in English].
12. Plantinga, L. (1977). Clementi: His Life and Music. Oxford University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 15.07.2016 р.

УДК [781.6:784.3.01] (510)

Цао Хе
аспирант кафедры теории музыки и фортепиано
Харьковской государственной академии культуры

СПЕЦИФИКА КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ТРИЛОГИИ ВОКАЛЬНЫХ БАЛЛАД ШАН ДЕИ ПО МОТИВАМ ПРОЗАИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛУ СИНЯ

Цель исследования – установить специфику композиторской интерпретации литературного прообраза в трилогии вокальных баллад-портретов Шан Деи по мотивам прозаических произведений Лу Синя. **Методология** исследования базируется на сравнительном анализе, обусловленном решением задачи выявления специфики композиторской интерпретации литературного первоисточника, жанрово-стилевого анализа, позволяющего определить жанрово-стилевые основы произведений. **Научная новизна** исследования заключается в: установлении жанровой специфики вокальных баллад Шан Деи по мотивам произведений Лу Синя; трактовке трилогии баллад как вокального цикла; осмыслении двухфазного вида художественной интерпретации литературной первоосновы в музыкально-словесном произведении. Двухфазность заключается в предварении композиторского прочтения первоисточника его прозаическим переизложением. Повести Лу Синя "свернуты" Шо Юн Чао в миниатюры, хранящие память монументального прообраза при деактуализации сюжетно-фабульной основы. Возникает союз двух интерпретирующих субъектов – литератора и композитора. О единстве вокального цикла (условно назван "Лу Синь и его герои") свидетельствует принадлежность его "частей" к жанру баллады, имеющей свойства портрета, сквозные смысловые нити. Первые две баллады созданы по мотивам произведений Лу Синя, третья – гимн писателю. Портреты персонажей Лу Синя сменяет образ легендарного писателя. Безумие, представленное в музыкальном портрете Хиан Линь в "скрытом" виде, став "явным" в балладе, передающей образ Ай-Кью, достигает кульминационного воплощения; в финале Лу Синь представлен как борец с безумием, охватившим общество. Объединяет баллады тема "герой и его окружение": от рокового безразличия, приводящего к гибели героини первой баллады, через показ разрушительной агрессивности толпы во второй, Шан Деи переходит к запечатлению восторженного поклонения потомков Лу Синю – "национальной душе" Китая. **Выводы**. Вокальным балладам Шан Деи присущи черты оперности, театральности, выход за пределы традиционных для искусства Китая тематики и семантики, художественное истолкование философской концепции "красота в молчании" в балладе-портрете "Хиан Линь", выражение комического содержания в "Ай-Кью", гимнически-одического – в "Ах, Лу Синь!".

Ключевые слова: двухфазный вид композиторской интерпретации, баллада-портрет, вокальный цикл, китайская aria-buffa, гимнически-одический стиль.

Цао Хе, *аспірант кафедри теорії музики і фортепіано Харківської державної академії культури*

Специфіка композиторської інтерпретації у трилогії вокальних балад Шан Деї за мотивами прозаїчних творів Лу Сіня

Мета дослідження – встановити специфіку композиторської інтерпретації літературного прообразу в трилогії вокальних балад-портретів Шан Деї за мотивами прозових творів Лу Сіня. **Методологія** дослідження базується на порівняльному аналізі, зумовленому вирішенням завдання виявлення специфіки композиторської інтерпретації літературного першоджерела, жанрово-стильового аналізу, що дозволяє визначити жанрово-стильові основи творів. **Наукова новизна** дослідження полягає у: встановленні жанрової специфіки вокальних балад Шан Деї за мотивами творів Лу Сіня; трактуванні трилогії балад як вокального циклу; осмисленні двохфазного виду художньої інтерпретації літературного першоджерела в музично-словесному творі. Двофазність полягає у випередженні композиторського прочитання першоджерела його прозаїчним перевикладенням. Повісті Лу Сіня "згорнуті" Шо Юн Чао у мініатюри, що зберігають пам'ять монументального прообразу в деактуалізації сюжетно-фабульної основи. Виникає союз двох суб'єктів, що інтерпретують – літератора і композитора. Про єдність вокального циклу (умовно названий "Лу Сінь та його герої") засвідчує приналежність його "частин" до жанру балади, яка має ознаки портрету, наскрізні змістовні лінії розвитку. Перші дві балади створені за мотивами творів Лу Сіня, третя – гімн письменнику. Портрети персонажів Лу Сіня змінює образ легендарного письменника. Безумство, представлене у музичному портреті Хіан Лінь у "прихованому" вигляді, стає "дійсним" у баладі, що втілює образ Ай-Кью, й сягає кульмінаційного втілення; у фіналі Лу Сінь постає як борець із безумством, що охопило суспільство. Об'єднує балади тема "герой і його оточення": від фатальної байдужості, яка призводить до загибелі героїні першої балади, крізь показ руйнівної агресивності натовпу – в другій; Шан Деї переходить до втілення захопленого поклоніння нащадків Лу Сіню – "національній душі" Китаю. **Висновки.** Вокальним баладам Шан Деї властиві риси оперності, театральності, вихід за межі традиційних для мистецтва Китаю тематики і семантики, художнє тлумачення філософської концепції "краси в мовчазності" у баладі-портреті "Хіан Лінь", втілення комічного змісту в "Ай-Кью", гімнічно-одичного – в "Ах, Лу Сінь!".

Ключові слова: двофазний вид композиторської інтерпретації, балада-портрет, вокальний цикл, китайська aria-buffa, гімнічно-одичний стиль.

Tsao Khe, *postgraduate of the theory of music and piano chair, Kharkiv State Academy of Culture*

Specific features of the composer's interpretations in the trilogy of Shan Dei's vocal ballads after Lu Sin's prose

Purpose of Article. The goal of the article is to find out the specific features of the composer's interpretations in the trilogy of Shan Dei's vocal ballads after Lu Sin's prose. **Methodology.** The research is based on the method of the comparative analysis, determined by the task to find out the specific characteristics of the composer's interpretation of the literary composition. The author also uses the method of the analysis of genres and styles. **Scientific Novelty.** The

© Цао Хе, 2016

scientific novelties of the research are the consideration of the genre specific features of Shan Dei's vocal ballads after Lu Sin's prose; the interpretation of the literary original text in the music-word composition. The existence of two phases means the leading part of the composer's interpretation of the composition before its republishing. Lu Sin's stories are "wrapped" into the miniatures by Sho Un Chao. They save the memory of the monument icon during the deactualization of the fibulas basis. The unity of two subjects appears. They are a writer and a composer. The unity of the vocal circle (called "Lu Sin and his heroes") is proved by its ballads which are characterized by features of portraits and plot lines too. The first two ballads are the compositions after Lu Sin stories and the last one is the anthem for the writer. The author exchanges the main characters with the famous writer. The madness, represented in a "hidden" way in the music portrait of Hian Lin, comes true in the ballad, which presents the character of Ai-Cew and attends the culmination. In the final scene, Lu Sin plays the role of the fighter against the craziness of the society. The ballads are united by the topic of "the hero and people around him" – form the fatal indifference until the death of the main character of the first ballad. Showing the aggressive behavior of the crowd in the second ballad, Shan Dei describes the adoration of the Lu Sin as the "national soul" of China. **Conclusions.** Shan Dei's vocal ballads have such specific features as an opera, theatrical character, out-traditional approach to the semantics, art interpretation of the philosophical conception of the "silent beauty" in the ballad "Hian Lin", comic context of in the "Ai-Cew", anthem motives in "Oh, Lu Sin!".

Key words: two phases of the composer's interpretation, a ballad-portrait, a vocal circle, Chinese aria-buffa, an anthem-single style.

Актуальность темы исследования. Одним из тех общих свойств, что присущи европейскому и китайскому музыкальному искусству Новейшего времени, является композиторская интерпретация литературно-поэтических первоисточников. В произведениях Шан Деи как образцах современной китайской вокальной лирики взаимодействуют принципы, типичные для композиторской интерпретации литературно-поэтических первоисточников в европейском искусстве, и обусловленные развитием национальных традиций в современной музыке Китая. "Европейский след" в композиторской интерпретации в вокальной музыке Шан Деи обусловлен не только развитием возникшей в национальном искусстве 1920-х годов традиции опоры на европейскую жанрово-стилевую систему. Черты, роднящие вокальную музыку Шан Деи с характерными для европейского искусства основами композиторской интерпретации обусловлены и тем, что Лу Синь, на основе литературных произведений которого написаны вокальные баллады Шан Деи, ввел в китайскую прозу начала XX века принципы, характерные для европейского искусства слова XIX столетия. Обнаружение специфики композиторской интерпретации литературно-поэтического первоисточника в китайской вокальной лирике рубежа XX-XXI столетий – актуальная для европейского и китайского музыковедения исследовательская задача.

Цель исследования – установить специфику композиторской интерпретации литературного прообраза в трилогии вокальных баллад-портретов Шан Деи по мотивам прозаических произведений Лу Синя.

Объект исследования – композиторская интерпретация в китайской вокальной лирике рубежа XX – начала XXI столетий.

Предмет исследования – специфика композиторской интерпретации литературного первоисточника в трилогии вокальных баллад Шан Деи по мотивам прозаических произведений Лу Синя.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые:

- установлена жанровая специфика вокальных произведений Шан Деи по мотивам произведений Лу Синя;
- обозначены черты, позволяющие трактовать баллады-портреты Шан Деи по мотивам прозаических произведений Лу Синя как вокальный цикл;
- вокальные баллады-портреты Шан Деи изучены как двухфазный вид художественной интерпретации литературной первоосновы в музыкально-словесном произведении;
- выявлены пути расширения традиционных для вокального искусства Китая тематики и семантики;
- осмыслена специфика художественного истолкования философской концепции "красоты в молчании" ("беззвучной музыки") в балладе "Хиан Линь";
- определены способы выражения комического в балладе-портрете "Ай-Кью";
- обнаружены особенности гимнического стиля баллады "Ах, Лу Синь!".

Спустя более полувека после окончания эпохи Лу Синя (1881-1936) – универсально одаренного писателя и поэта Новейшего Китая, основоположника китайской современной литературы, Шан Деи – выдающийся композитор рубежа XX—XXI веков – написал три вокальных баллады-портрета, вдохновленных искусством гениального предшественника-новатора. Лу Синь способствовал утверждению в Китае идеологии нового типа, сущность которой обусловлена взаимодействиями с традициями европейской цивилизации. Под влиянием европейских традиций Лу Синь ввел в современную китайскую литературу малые формы (рассказы, очерки, эссе), нетипичные темы (осмеяние разрушительных феодальных правил поведения) и художественные приемы.

Творчество писателя, стоявшего у истоков вестернизации страны [5], когда восхищение европейской культурой воодушевляло политическое и художественное обновление начала XX века, повлияло на развитие новейшей литературы Китая, кристаллизацию эталонов национального искусства XX века. Подобно тому, как влияние Лу Синя на искусство Новейшего Китая не ограничивается литературой, значение его творческого наследия преодолевает временные рамки XX столетия, формируя особенности национального художественного мышления и XXI века.

Личность Лу Синя стала для представителей прогрессивной китайской интеллигенции Новейшего времени олицетворением подвига, служения стране и народу. Принимая непосредственное участие в имеющем политическую окраску "Движении 4 мая", Лу Синь возглавил взаимодействующее с ним "движение за новую литературу". Как один из лидеров политического и художественного движения за обновление китайской культуры он критиковал устаревшие традиции, тормозившие развитие страны, в духе вестернизации интересуясь западной культурой (медициной, точными науками, английским и немецким языкам, литературой).

Вокальные баллады-портреты Шан Деи на прозаические тексты Шо Юн Чао (современника композитора) по мотивам литературных произведений Лу Синя представляют собой особый вид художественной интерпретации литературной первоосновы в музыкально-словесном произведении. Специфика данного вида художественной интерпретации заключается, прежде всего, в ее двухфазности: композиторскую интерпретацию как таковую предваряет прозаическое переизложение литературной первоосновы.

Первая фаза данного интерпретационного процесса предполагает создание писателем, обретающим статус соавтора композитора, нового литературного произведения по мотивам гениальных творений классика Новейшей литературы Китая. Литературное переизложение шедевров Лу Синя отличает ряд характерных свойств. Шо Юн Чао, интерпретируя "объект воспроизведения" (определение Е.Г. Рощенко [3]), не избирает из него какой-либо фрагмент или серию фрагментов, но переосмысливает целостное развернутое прозаическое произведение, осуществляя его "сворачивание" в миниатюру, хранящую память монументального прообраза. В результате новое произведение искусства являет собой мастерское обобщение, концепционное, концентрированное воспроизведение литературного прообраза, сохранившего его центральные художественно-философские идеи при деактуализации и/или минимализации его сюжетно-фабульной основы.

Вторая фаза изучаемого интерпретационного процесса основана на сотворении собственно композиторской интерпретации литературного образца, который сам по себе является результатом целостного творческого переосмысления прозаической первоосновы – творения Лу Синя.

Помимо двухфазности, изучаемый вид интерпретации отличает двойное дистанцирование от литературного первоисточника, его удвоенное отстранение, вызванное наличием интерпретатора-посредника – литератора, переизлагающего "объект воспроизведения" с целью подготовки его "перевода" посредством композиторской интерпретации в музыкальное искусство. Так возникает союз двух интерпретирующих первоисточник творческих личностей (интерпретирующих субъектов) – литератора и композитора.

Отмеченные черты интерпретации произведений Лу Синя в вокальных балладах Шан Деи позволяют провести параллели с интерпретационными процессами, свойственным бытию ряда европейских музыкальных жанров. Например, подобный двухфазный интерпретационный процесс возникает при создании оперы на основе драмы или романа (поэмы, новеллы), содержание которой (-ого) переработано в либретто, или в случае написания композитором песни (баллады, романса) на основе перевода вербального текста на другой язык. Не удивительно, что в вокальных балладах-портретах Шан Деи возникают черты оперности, театральности как свидетельство подобия рассматриваемых двухфазных интерпретационных процессов.

Хотя композитор не обозначает вокальные баллады по мотивам эпических сочинений Лу Синя как вокальный цикл, трактовать балладную трилогию как циклическое произведение позволяет ряд свойственных ему черт. Вокальный цикл в китайской музыке возник в 1930-е годы в творчестве Хуан Цзы [5], образовав жанровую разновидность в структуре национальной традиции.

Трактовать вокальные баллады Шан Деи как условный вокальный цикл позволяет ряд факторов, свидетельствующих о наличии свойств цикличности, циклообразования.

Баллады объединяют общие смысловые нити. Их возникновение обусловлено связями с наследием и творческой личностью Лу Синя. Первые две вокальные баллады созданы на основе художественной интерпретации прозаических произведений Лу Синя, третья – своего рода финал, обобщение содержания цикла, представляет собой гимн (оду) писателю – национальному герою Новейшего Китая. О единстве вокального цикла свидетельствует принадлежность составляющих его "частей" к жанру баллады, имеющей свойства музыкально-поэтического портрета. Два первых образца – портреты персонажей прозы Лу Синя (нежный образ Хиан Линь сменяет трагикомическая зарисовка "знаменитого" в городе Лу "дурака" Ай-Кью), третий – самого легендарного писателя. Так возникает трилогия вокальных баллад-портретов, цикл, который можно назвать "Лу Синь и его герои".

О чертах единства действия в балладно-портретной трилогии свидетельствует тема безумия – одна из основополагающих в творчестве Лу Синя. Если в музыкальном портрете Хиан Линь она выступает в "скрытом" виде – на фоне абсолютного безмолвия, в форме "деменции глаза", то в балладе, передающей образ Ай-Кью, безумие достигает своего кульминационного воплощения, становясь "явным". О мифологизации трактовки темы безумия в китайском вокальном цикле свидетельствует аспектов. Подобно тому, как в европейской мифологии "безумцу отводится функция медиатора", медиирующего "мифологические противоречия" [4, 30], когда "помещенному в центр собственного безумия герою открывается прежде неведомая сакральная информация", в китайских вокальных балла-

дах-портретах "безумие врывается в судьбу человека в рубежные моменты жизни, подчиняя ее действию закона метаморфозы", знаменуя собою "подлинный взрыв бессознательного в бессознательном" [4, 31]. В финальной балладе Лу Синь представлен как бесстрашный борец с безумием, охватившим общество, сражающийся с его "источником" – общественными пороками.

Объединяет баллады-портреты и раскрытие темы "герой и его окружение". От рокового безразличия, окружающего героиню первой баллады, через показ разрушительной агрессивности толпы во второй, Шан Деи переходит к запечатлению восторженного поклонения потомков Лу Синю – "национальной душе" Новейшего Китая.

Логика циклообразования в балладах-портретах основана на переходе из безымянного мира (в первых двух из них имена героев значатся лишь в заголовках, отсутствуя в вербальном тексте) к пробуждению имени собственного в финале, где воззвание "Лу Синь!" входит в художественный текст, придавая балладному действию конкретность, "оживляя" образ национального героя Новейшего Китая.

Общим приемом, объединяющим баллады-портреты, является и череда вопросов от лица автора, обращаемых им как к героям произведений, так и окружающему их миру, в том числе, адресованным и зрителю-слушателю. Наличие подобной связи между автором произведений и слушателями придает балладам портретам жанровые черты драматического монолога.

Логика циклообразования в условном вокальном цикле основана на взаимодействии ряда параметров. Принцип единства находит свое выражение на следующих уровнях художественного текста: жанровой основы – портрет в жанре вокальной баллады (музыкально-поэтические баллады-портреты), обладающей чертами драматического монолога; вербального текста, "освященного" творчеством и именем гения новейшей литературы Китая Лу Синя; подхода к литературному первоисточнику, основанном на переосмыслении и переизложении произведений Лу Синя, предстающих в качестве "объектов воспроизведения". Если при балладном портретировании литературных героев в качестве объекта воспроизведения предстают соответствующие повести автора, то в портрете-балладе Лу Синя – его жизнь и творческое наследие как целостность. В зону композиторской интерпретации в заключительной балладе-портрете вовлечен аналитически-биографический (научно-исследовательский) пласт.

Наряду с принципом единства, в анализируемой трилогии представлен принцип контраста. Так, условный цикл основан на контрасте женского и мужского начал; типов содержания – лирико-философского, комедийно-гротескового, героико-гимнического.

Музыкально-словесный портрет Хиан Линь развивает традицию китайской классический поэзии, для которой характерен принцип запечатления чувства сквозь пейзаж ("пейзаж в эмоциях" [1]). Помимо жанровых черт портрета, вокальная баллада Шан Деи, посвященная раскрытию образа героини повести Лу Синя, обретает жанровые свойства пейзажа. Созданный в музыке портрет Хиан Линь далек от показа бытового окружения героини, свойственного трагической повести Лу Синя. Ее композиторской интерпретации присуща поэтизация образа Хиан Линь, представленного на фоне прекрасного безмолвного зимнего пейзажа, не внемлющего ее страданиям, безучастного к ее смерти в снегах, среди холода и тумана. Величественное спокойствие невозмутимой природы, остающиеся без ответа вопросы монолога "от автора", заведомо обращенные "в никуда" – эти черты баллады-портрета свидетельствуют о преломлении концепции классической китайской философии – красота в молчании. Безучастность природы к страданиям Хиан Линь символизирует безразличие к ней со стороны превративших жизнь героини в ад людей. Скитания одинокой героини, покинувшей мир беспрерывно оскорбляющих ее людей, бредущей средь засыпанных снегом гор, пытающейся найти "путь к небесам", избегнув врат ада, обретают значение пути как воплощения Дао, а сама баллада-портрет – черты философского размышления о смысле жизни и смерти. Трагическая "нота" в оформлении содержания баллады-портрета (например, ритмоформула рока в партии фортепиано в центральном разделе) свидетельствует о присущей ей символике последнего пути. Наряду с воплощением философской традиции запечатления концепции "красоты в молчании", балладе-портрету присуща и романтическая тема сострадания автора своей героине. Так, благодаря воплощению темы авторского сострадания, исторгаемого извне эпического действия произведения, в балладе-портрете преодолевается безразличие к судьбе героини, источаемое окружающим ее человеческим и природным миром. Лишь автору (писателю и композитору) небезразлична судьба всеми отринутой Хиан Линь. Музыкальный портрет Хиан Линь "написан" в лирико-философской манере.

В основу второй баллады-портрета Шан Деи положена повесть Лу Синя "Подлинная история Ай-Кью" (1921 – 1922), основанная на фактах биографии автора. В возрасте 25 лет, увидев в Японии публичную казнь китайского шпиона, был поражен апатией созерцающих ее зрителей. Тогда молодой врач Лу Синь, распознав в безразличии публики проявление массового душевного нездоровья, решил посвятить себя психиатрии, решив, что лечение душевных болезней важнее, чем телесное исцеление. Увлечение медициной и психиатрией позволило Лу Синю диагностировать массовое проявление мании преследования в качестве "болезни века", охватившей его современников. Автобиографические факторы предопределили сущность финальной сцены повести, в основе которой – всеобщее безразличие к публичной казни городского "дурака" Ай-Кью, страдающего слабоумием. Трагедия Финала усугубляется невиновностью Ай-Кью: его "преступление" состояло лишь в том, что он, желая

приобщиться к разгорающейся на его глазах революции, не был допущен к ней (глава "К революции не допустили"). В сцене казни Ай-Кью писатель обрисовывает тотальное безумие, охватившее устрашающе безучастную толпу зрителей. Ай-Кью в сцене казни из комического персонажа превращается в трагический образ, подобный Юродивому, казненному безвинно, поплатившемуся за тот "сон разума", что породил чудовищ (подобно сюжету известной картины Ф. Гойи) в воображении гротексно представленной толпы безумцев.

Помимо автобиографических фактов, повесть "Подлинная история Ай-Кью" отразила систему художественных приоритетов писателя. Здесь проявилось преклонение китайского писателя перед гением Н.В. Гоголя, "Мертвые души" которого Лу Синь перевел на китайский язык. Под влиянием творческого метода Н.В. Гоголя Лу Синь написал первый крупный рассказ на байхуа (новом письменном китайском языке) "Дневник сумасшедшего" (1918), в котором как проявление безумия трактует следование отжившим традициям средневекового Китая в современном обществе, в ироничной, иносказательной форме осуждая их как "людоедские", основанные на самоуничтожении. Спустя около 4-х лет "гоголевская" линия была продолжена в повести "Подлинная история Ай-Кью". В "гоголевских" повестях Лу Синь предстает как мастер иронии, основанной на игре слов и значений. Его восхищение Гоголем и, в частности, "Записками сумасшедшего", сказалось в таких приемах и принципах, как фрагментарная композиция, стилизация "бреда", больного воображения, метод гротеска. Наряду с очевидностью преломления традиций Н.В. Гоголя, повести Лу Синя отличает оригинальность художественной идеи, обусловленной ее развертыванием на национальном материале. Безумие трактовано как способ противостоять основанной на отживших традициях реальности; выздоровление личности – как исцеление общества.

Во второй балладе-портрете воспроизведен образ городского "дурака" Ай-Кью и творимые "знаменитостью" чудачества. Здесь драма как род искусства находит свое воплощение в жанре комедии; комическое реализуется в таких формах, как ирония и гротеск.

Воспроизведение трагикомического содержания в балладе-портрете Ай-Кью осуществлено благодаря опоре в качестве "объекта воспроизведения" на жанрово-стилевой прообраз aria-buffa. Согласно жанровым свойствам aria-buffa, баллада-портрет "городского дурака" основана на традиционном методе воспроизведения комического в музыке: сочетания не сочетаемого, то есть парадоксальной логике. О парадоксальности музыкального языка китайской aria-buffa свидетельствует наличие традиционных для итальянского прообраза жанровых черт. Предназначенная для баритона quasi-оперная "сцена", написана в темпе Allegro с применением синкопированной ритмики (фортепианные прелюдия, интерлюдии, постлюдия), приемов скороговорки, повторов, ситуации осмеяния персонажа, изобразительных приемов (интонаций смеха, ударов палкой, введенных в вокальную партию).

Aria-buffa в силу свойственной ей театрализации может быть трактована как оперная сцена-портрет, в свою очередь представляющая собой череду миниатюрных сцен-портретов, основанных на описании событий "подлинной истории Ай-Кью". Первая из них рисует образ считающего себя счастливым "городского дурака", унижающего слабых и бегущего сильных. Вторая основана на изложении "жизненного кредо" Ай-Кью, представленного в виде философских изречений ("Кто ударил меня, тот мой сын"; "Кто проклинает меня, тот проклинает себя"). Третья отображает сцену избиения и унижения героя ("Он стоял на коленях и пресмыкался"). Четвертая сцена представляет собой оскорбление маленькой монахини, нанесенное ей Ай-Кью ("Он дразнил ее!"). Пятая, наряду с репризными чертами, содержит важные в контексте художественной целостности призывы "Посмотрите на него!", что позволяет сделать вывод о превращении героя в предмет созерцания и поругания толпы.

Наличие отмеченных призывов в заключительном разделе китайской aria-buffa позволяет сделать вывод о том, что она представляет собой портретную характеристику Ай-Кью, составленную "со слов" чуждой ему "толпы", далекой от постижения противоречивый внутреннего мира "безумного" героя. Об этом свидетельствует художественный метод отчуждения в музыке [2], наблюдаемый в остранении портретируемого персонажа от окружающего его мира, от толпы, видящей в нем проявление "чуждого", "чужого" – "дурака". О неоднозначности музыкально-вербальной характеристики Ай-Кью как комического персонажа свидетельствует ряд музыкально-словесных характеристик. Среди них – вопрошание "Он смешен?", оставшееся без ответа (в конце 2 сцены), двойственность трактовки темы смеха (в 4 сцене с "маленькой монашкой"). Обращенный "к публике" вопрос "Он смешон?", однозначный ответ на который невозможен, играет роль авторского комментария в китайской aria-buffa предстает. Смех предстает здесь не только как характеристика героя, подвергающего осмеянию окружающий мир, но и как порожденный толпою, потешающейся над чудачествами "знаменитости", поведение которой не соответствует общепринятым нормам (осмеяние потешающегося), и, в конце концов, уничтожающей его, принося в жертву отвергшей его "революции".

Китайская aria-buffa основана на сопоставлении соотносимых на основе действия закона единства и борьбы противоречий, лишенных общепринятых причинно-следственной связей "реакций" персонажа на события жизни ("запугивал слабых, встретив сильного, убегал"; униженный всеми, Ай-Кью чувствует себя счастливым). Неоднозначность поведения и мысленных выводов героя может быть трактована как проявление в музыкальной драматургии свойственной литературному первоисточнику темы безумия, характеризующей главное действующее лицо повести Лу Синя и окружающий его мир.

В китайской aria-buffa наличествуют черты, позволяющие соотнести ее с театром представления, театром показа. Противопоставление персонажа его окружению, одиночество героя обусловлено его исключительностью. О том, что между героем и его окружением – "пропасть", что "городская знаменитость" предстает в роли всеобщего посмешища, выставленного "на показ", хотя и не на театральные подмостки, но на плаху, на которой при большом стечении публики "распинают дурака" свидетельствуют призывы "Посмотрите на него!" из заключительного раздела баллады-портрета. Не содержат ли эти призывы скрытые параллели с баховскими хорами-turbo "Распни Его!" из Пассионов?

Неоднозначная характеристика позволяет трактовать героя баллады как трагикомический персонаж: в силу неординарности характера и поведения, "дурак" не знает сострадания толпы, обрекающей его на одиночество, изгнание, смерть. Заключительный раздел баллады-портрета соответствует финальным сценам повести Лу Синя, когда беззащитный и безвредный Ай-Кью подвергается унижению и публичной казни как мнимый "революционер" ("мнимость" согласуется с традициями театра показа). В сценах суда и казни он обретает функции трагического героя как безвинно страдающий персонаж, "без вины виноватый"; ему вменяется, как подлинно шекспировскому герою, "трагическая вина". Вместе с тем, здесь возникает мотив ложного величия персонажа, страдающего за "большую идею" – революцию, к которой примкнуть желал, но, по Лу Синю, не был допущен ("К революции не допустили"). Двойственность персонажа, в котором соединены черты гоголевского "маленького человека" и мнимого величия, за что герой несет наказание по всей строгости закона, способствует формированию игровой ситуации в quasi-aria-buffa.

В балладе-портрете отсутствует трагическая развязка повести, где герой из комического персонажа обретает подлинно трагическую высоту как "жертва революции". Однако некоторые "штрихи" к музыкально-словесному портрету Ай-Кью позволяют сделать вывод об отображении развязки повести в quasi- комической арии. Шан Деи, согласно плану Шо Юн Чао, подвергает перестановке события повести Лу Синя, поместив сцену унижения и наказания Ай-Кью ранее сцены с "маленькой монахиней". Тем не менее, само наличие сцены наказания и унижения Ай-Кью свидетельствует о введении в Арию темы неправедного суда над героем, играющей существенную роль в повести. В таком случае призывы "Посмотрите на него!" в репризе Арии следует воспринимать как возгласы толпы, пришедшей поглазеть на публичную казнь "городского дурака", превратившегося в "революционера". О том, что реприза Арии при чертах сходства с экспозицией обретает значение сцены публичной казни героя, свидетельствует свойственная ей динамизация. Образ Ай-Кью из комического превращается в трагический, а Ария обретает трагикомическое содержание.

Для обрисовки героя трагикомедии композитор использовал метод игры, благодаря которому жалкое и недостойное обретает псевдо-величественные (тема ложного величия) масштабы ("знаменитость"). Комедия оборачивается трагедией: героя ли? общества ли?

Третья баллада-портрет "Ах! Лу Синь!", основанная на осмыслении фактов творческой биографии писателя, представляет собой гимн, прославляющий имя классика новейшей литературы Китая – национального героя страны. Это он призвал народ к восстанию ("Движение 4 мая"). Это он – защитник обездоленных и не знающий страха критик чиновников, сразившийся с ними в "злой битве". Это его слово ранит врага, "как кинжал". Это он, вопреки изнурительной болезни, сохранил силу духа, выполнив миссию "спасителя нации от бедствия".

Выводы. Композиторскую интерпретацию литературных первоисточников в балладах-портретах Шан Деи по мотивам прозаических произведений Лу Синя отличает ряд новаторских черт. Прежде всего, это выход композитора за пределы традиционного для китайской вокальной лирики обращения к миниатюрным поэтическим прообразам: композитор интерпретирует масштабные прозаические шедевры Лу Синя, концепционно переизложенные Шо Юн Чао. Композитор преображает традиционный для китайской вокальной лирики отрешенно-философский тон повествования, сообщая первой балладе-портрету черты авторского сострадания и драматического монолога. Новаторским для китайской вокальной музыки Новейшей эпохи является повествование ироническое, базирующееся на переосмыслении жанровых черт aria-buffa. Восприняв черты европейского прообраза, Шан Деи создал его китайский аналог. Гимнический (одический) стиль, характерный для массовой песни Новейшего Китая, является, скорее, исключением в жанровой системе китайской вокальной лирики XX-XXI вв. Шан Деи расширил присущий китайской вокальной лирике образно-стилевой диапазон, введя в нее черты драматического монолога, гротескно-иронический (комедийный) и экстатически-гимнический (одический) типы музыкального высказывания.

Создание новаторских для китайской вокальной музыки XX-XX1 столетий типов музыкальной образности стало возможным, благодаря обращению к европейским жанрово-стилевым прообразам. Важнейшую роль здесь играет оперный стиль сольного высказывания. В балладе-портрете Хиан Линь в качестве такового предстает лирико-философский оперный монолог, в музыкальном портрете Ай-Кью – aria-buffa, при отображении образа Лу Синя – гимн-ода. Если в европейской вокальной лирике оперные влияния традиционны, то в китайской – в силу камернизации и миниатюризации – введение оперных черт является новаторским открытием Шан Деи.

Литература

1. Алексеев В.М. Китайская литература. Избранные труды / Алексеев В.М. – М.: Наука, 1978. – 595 с.
2. Горюхина Н. А. Отчуждение в музыке /Горюхина Н. А. // Українське музикознавство: Зб. наукових праць. — В. 28. – К., 1998. – С. 127–143.
3. Рощенко Е.Г. Историко-социальные типы функционирования музыкально-культурного наследия в композиторском творчестве: автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Рощенко Е.Г. – К., 1988. – 23 с.
4. Рощенко Е.Г. Мифологема безумия: иконотропия urphänomen'a / Рощенко Е.Г. // Аспекти історичного музикознавства II. Проблеми взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наукових праць. – В. 22. – Х.: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2008. – С. 22-32.
5. У Хун Юань. Китайська художня пісня: історія і теорія жанру: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства / У Хун Юань. – Х., 2016. – 24 с.

References

1. Alekseev, V.M. (1978). Chinese literature. Selected works. Moscow:Nauka [in Russian].
2. Horiukhyna, N. A. (1998). Alienation in music. Ukrainske muzykoznavstvo, 28, 127 – 143 [in Russian].
3. Roshchenko, E.H. (1988). Historical-social types of the functioning of the musical-cultural heritage in the composer's compositions. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Russian].
4. Roshchenko, E.H. (2008). Myth of the madness; icon and urphänomenia // Aspekty istorychnoho muzykoznavstva II. Problemy vzaiemodii mystetstvoznavstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 22, 22-32 [in Ukrainian].
5. U Khun Yuan, (2016). Chinese art song: history and theory of the genre. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.06.2016 р.

ЗМІСТ

Культурологія

Карпов В. В. Ukrainian historiography of museum sociology [Українська історіографія соціології музею] 3

Денисюк Ж. З. Репрезентація постфольклору в інтернет-просторі: до типології жанрів 9

Шевченко Л. О. The concept of politeness and the pronominal forms of treatment as its verbal representation in Spanish [Концепт "ввічливість" та займенникові форми звернення як його вербальна репрезентація в іспанській мові] 14

Ідрісова М. А. Мистецтво Кримського ханства в логіці інтервального аналізу 19

Мистецтвознавство

Карась Г. В. Oleksandr Koshytsya choral conducting school as a sociocultural phenomenon [Диригентсько-хорова школа Олександра Кошиця як соціокультурний феномен] 23

Круль П. Ф. Innovation Model of Modern Vocational Music Education [Інноваційна модель сучасної професійної музичної освіти] 28

Рощенко О. Г. Методологічні засади продуктивної наукової школи І.А. Котляревського 31

Ізваріна О. М. Public activities of Petro Sokalskyi (to the 185th anniversary of the birth and the 130th anniversary of the death) [Громадська діяльність Петра Сокальського (до 185-річчя від дня народження та 130-річчя від дня смерті)] 37

Новіков Ю. М. Складо-фактурна організація як домінантна ознака фортепіанного стилю В. Бібіка (на прикладі жанру фортепіанної сонати) 41

Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції "подвійного кодування" у фольклорі 45

Громченко В. В. Особливості жанрової палітри та засобів виразності у сучасних творах для духових інструментів (на прикладі творчості дніпропетровських композиторів) 50

Каблова Т. Б., Тимошенко Л. The spirit of music in harmony of the world as the value of civilization [Дух музики в гармонії світу як цінність цивілізації] 54

Новікова О. М., Прищенко С. В. Germany – Ukraine: socio-cultural approach to the environmental public advertising [Німеччина – Україна: соціокультурний підхід до екологічної соціальної реклами] 57

Стельмах Г. М. Theatrical enterprise as a phenomenon of the modern Belarusian art: characteristics, origins, periods [Театральна антреприза як явище сучасного білоруського мистецтва: ознаки, витоки, періоди] 62

Тулянцев А. А. Балет "Княгиня Ольга" та фольк-опера "Коли цвіте папороть" Є. Станковича на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету 66

Ян І. М. Український аматорський театр Східної Галичини кінця XIX – початку XX ст. 70

Волкова Г. В. Ritual incentives for the formation of genre typologies (through the example of K.Szymanowski's etudes) [Ритуальні стимули формування жанрових типологій (на прикладі Етюдів К.Шимановського)] 76

Дубрівна А. П. Абстрактна знаковість у геометричній орнаментиці української писанки 80

Івановська Н. В. Art as an idea [Мистецтво як ідея] 85

Рябов І. С. Виконавський тезаурус піаніста: метод аналізу 89

Степанова О. Ю. The early Muzio Clementi's sonatas: at the origins of London pianism [Ранні фортепіанні сонати М. Клементі: біля витоків лондонського піанізму] 94

Цао Хе Специфіка композиторської інтерпретації у трилогії вокальних балад Шан Деї за мотивами прозаїчних творів Лу Сіня 99

СОДЕРЖАНИЕ

Культурология

Карпов В. А. Украинская историография социологии музея 3

Денисюк Ж. З. Репрезентация постфольклора в интернет-пространстве: к типологии жанров 9

Шевченко Л. А. Концепт "вежливость" и местоименные формы обращения как его вербальная репрезентация в испанском языке 14

Идрисова М. А. Искусство Крымского ханства в логике интервального анализа 19

Искусствоведение

Карась А. В. Дирижерско-хоровая школа Александра Кошица как социокультурный феномен 23

Круль П. Ф. Инновационная модель современного профессионального музыкального образования 28

Рощенко Е. Г. Методологические основы продуктивной научной школы И. А. Котляревского 31

Изварина Е. Н. Общественная деятельность Петра Сокальского (к 185-летию со дня рождения и 130-летию со дня смерти) 37

Новиков Ю. М. Фактурно-составная организация как доминантный признак фортепианного стиля В. Бибика (на примере жанра фортепианной сонаты) 41

Афонина Е. С. Код и культурно-исторические традиции "двойного кодирования" в фольклоре 45

Громченко В. В. Особенности жанровой палитры и средств выразительности в современных произведения для духовых инструментов (на примере творчества днепропетровских композиторов) 50

Каблова Т. Б., Тимошенко Л. Дух музыки в гармонии мира как ценность цивилизации 54

Новикова Е. Н., Прищенко С. В. Германия – Украина: социокультурный подход к экологической социальной рекламе 57

Стельмах А. М. Театральная антреприза как явление современного белорусского искусства: признаки, истоки, периоды 62

Тулянцев А. А. Балет "Княгиня Ольга" и фольк-опера "Когда цветет папоротник" Е. Станковича на сцене Днепропетровского академического театра оперы и балета 66

Ян И. Н. Украинский аматорский театр Восточной Галичины конца XIX – начала XX в. 70

Волкова Г. В. Ритуальные стимулы формирования жанровых типологий (на примере Этюдов К. Шимановского) 76

Дубривна А. П. Абстрактная знаковость в геометрической орнаментике украинской писанки 80

Ивановская Н. В. Искусство как идея 85

Рябов И. С. Исполнительский тезаурус пианиста: метод анализа 89

Степанова О. Ю. Ранние фортепианные сонаты М. Клементи: у истоков лондонского пианизма 94

Цао Хе Специфика композиторской интерпретации в трилогии вокальных баллад Шан Деи по мотивам прозаических произведений Лу Синя 99

CONTENTS

Culturology

Karpov V. Ukrainian historiography of museum sociology 3

Denysyuk Zh. The representation of post-folklore in the internet space: the typology of genres 9

Shevchenko L. The concept of politeness and the pronominal forms of treatment as its verbal representation in Spanish 14

Idrisova M. Art of the Crimean khanate in logic of the interval analysis 19

Art Criticism

Karas H. Oleksandr Koshytsya choral conducting school as a sociocultural phenomenon 23

Krul P. Innovation Model of Modern Vocational Music Education 28

Roschenko O. Methodological basis of the productive scientific school of Ivan Kotlyarevsky 31

Izvarina O. Public activities of Petro Sokalskyi (to the 185th anniversary of the birth and the 130th anniversary of the death) 37

Novikov Yu. The texture-composite organization as a dominant character of piano style of V. Bibik (through the example of fortepiano sonata genre) 41

Aphonina O. Code and cultural and historical tradition of "double coding" n folklore 45

Hromchenko V. Some features of genre palette and means of expression in the contemporary compositions for wind instruments (through the example of Dnepropetrovsk composers' works) 50

Kablova T., Timoshenko L. The spirit of music in harmony of the world as the value of civilization 54

Novikova O., Pryshchenko S. Germany – Ukraine: socio-cultural approach to the environmental public advertising 57

Stelmakh A. Theatrical enterprise as a phenomenon of the modern Belarusian art: characteristics, origins, periods 62

Tulyantsev A. Ballet "Princess Olga" and folk opera "While a fern is blooming" E. Stankovich on stage of the Dnipropetrovsk academic theatre of opera and ballet 66

Yan I. Ukrainian amateur theatre of Eastern Galicia at the end of XIX – the beginning of XX centuries 70

Volkova G. Ritual incentives for the formation of genre typologies through the example of K.Szymanowski's etudes) 76

Dubrivna A. The abstract signs in geometric ornamentation of Ukrainian Pysanky 80

Ivanovska N. Art as an idea 85

Riabov I. Pianist performing thesaurus: the method of analysis 89

Stepanova O. The early Muzio Clementi's sonatas: at the origins of London pianism 94

Tsao Khe Specific features of the composer's interpretations in the trilogy of Shan Dei's vocal ballads after Lu Sin's prose 99

ВИМОГИ ДО ПУБЛІКАЦІЙ

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались.**

Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 17.30) **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 204, тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua.**

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. До відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. **Правила цитування:**

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;
- вторинне цитування не дозволяється;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. **Індекс УДК.**

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

3. **Контактна інформація**: номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати". Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат,** і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи**, **методологія**, **наукова новизна**, **висновки.**

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" *(Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).*

Наприклад:

Антропологічна компонента природи держави

В.В.Хміль, Т.В. Хміль

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів обґрунтування етичних моральних норм як основи для громадянського втручання в життя держави. Криза певних соціальних теорій та моделей розвитку суспільств не завжди враховує місце та роль держави в соціальних, політичних та духовних перетворень. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі стосовно антропологічної компоненти в соціальних відносинах, що надаються певними типами державних утворень з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширення уявлень про еволюцію свободи людини в різних історичних типах держав. Порівняльний аналіз розвитку держав та місця в них свободи людини надає можливість глибше усвідомити антропологічну детермінанту, яка поступово підпорядковує та бере під свій контроль державні інституції, що необхідні для гуманізації зовнішніх умов буття людини, а також виявити напрямки розбудови держави та простір для самодіяльності людини як "від чого" так і "для чого" необхідна свобода особистості. **Висновки.** Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на моральній складовій держави дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення держави з загальнолюдськими цінностями. Держава, розбудовуючи себе на моральних загальнолюдських принципах просувається до свого самознищення, як силового поля влади.

Ключові слова: парадигма антропологічності, держава, громадянське суспільство, етика, мораль, постлібералізм.

6. **Вимоги до основного тексту:**

– "постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження**. **Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., Дніпропетровськ – Д., Харків – Х., Одеса – О., Донецьк – Дн., Москва – М., Санкт-Петербург – СПб., Ленінград – Л., Мінськ – Мн.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style)**. Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (http://translit.kh.ua/#passport);
- для транслітерації російського тексту латиницею – систему Держдепартаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнового автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book)
- http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії:
http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf

Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: "..."; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: "«...»".
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю.
9. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Наукове видання

В І С Н И К

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

H E R A L D

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

3’2016

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 28.09.2016. Підп. до друку 28.09.2016. Формат 60х84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 13,02. Облік.-вид. арк. 15,47. 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