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

3'2017

Київ – 2017

УДК 050:(008+7)

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :
наук. журнал. – К. : Міленіум, 2017. – № 3. – 200 с.

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

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

Редакційна колегія

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

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 1 від 30 серпня 2017 р.)

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Свідоцтво КВ № 19938-9738ПР від 17.05.2013 р.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017

© Видавництво "Міленіум", 2017

Культурологія

УДК 008:379.8

Петрова Ірина Владиславівна
доктор культурології, професор,
завідувач кафедри культурно-дозвіллєвої
діяльності Київського національного
університету культури і мистецтв
petrovaiw@gmail.com

РЕНЕСАНСНА КОНЦЕПЦІЯ ДОЗВІЛЛЯ ЗА ТВОРАМИ ПЕТРАРКИ

Метою дослідження є аналіз теоретичних рефлексій дозвілля й дозвіллєвих практик у творах Петрарки, який утвердив важливий для культури Відродження ідеал споглядального дозвілля на природі. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методів аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення, а також у використанні термінологічного, ідейно-змістового й історичного підходів. Це дало змогу розкрити особливості формування ренесансної моделі дозвілля, що зароджується на перехресті теологічної та антропоцентричної ціннісних координат. **Наукова новизна** полягає у тому, що у вітчизняній культурології вперше здійснено спробу сформувати концепцію ідеального дозвілля епохи Ренесансу (за творами Петрарки) й обґрунтувати її особливості. Охарактеризовано засади, що становлять основу ренесансного дозвілля, серед яких: пізнання Бога, пізнання самого себе та інших; віра у силу розуму й можливості людського удосконалення, обов’язковою умовою чого є "спокійна ясність душі" й розвиток власної гідності та людяності; поєднання моральної, релігійної та соціальної складових у процесі формування особи. **Висновок**. Доведено, що ідеалом ренесансного дозвілля є дозвілля, присвячене літературним та науковим заняттям; дозвілля, присвячене філософському споглядання й духовному самовдосконаленню. Обґрунтовано, що умовами споглядального дозвілля є: усамітнення, яке дарує людині щастя і спокій, утримуюче в своїй основі радісне дозвілля (водночас міський спосіб життя ґрунтується на безрадісній праці); "внутрішня" свобода й наявність вільного часу; наявність друга, який лише прикрашає усамітнення, не порушуючи його; інтелектуально насичені заняття, не обмежені зовнішніми обставинами; "підготовленість" та здатність людини до усамітненого життя. Сенс такої самотності й такого способу життя полягає у досягненні людиною щастя, що неможливо без дозвілля й свободи.

Ключові слова: дозвілля, вчене дозвілля, усамітнене життя, свобода, споглядання.

Петрова Ирина Владиславовна, *доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой культурно-досуговой деятельности Киевского национального университета культуры и искусств*

Ренессансная концепция досуга за произведениями Петрарки

Целью исследования является анализ теоретических рефлексий досуга и досуговых практик в произведениях Петрарки, который сформулировал важный для культуры Возрождения идеал созерцательного досуга на природе. **Методология** исследования заключается в применении методов анализа, синтеза, сравнения, обобщения, а также в использовании терминологического, идейно-содержательного, исторического подходов. Использование таких методов позволило раскрыть особенности формирования ренессансной модели досуга, которая зарождается на перекрестке теологической и антропоцентрической ценностных координат. **Научная новизна** заключается в том, что в отечественной культурологии впервые предпринята попытка сформировать концепцию идеального досуга эпохи Ренессанса (по произведениям Петрарки) и обосновать ее особенности. Охарактеризованы принципы, составляющие основу ренессансного досуга, среди которых: познание Бога, познание самого себя и других; вера в силу разума и возможности человеческого совершенствования, обязательным условием для чего является "спокойная ясность души" и развитие собственного достоинства и человечности; сочетание нравственной, религиозной и социальной составляющих в процессе формирования личности. **Вывод.** Доказано, что идеалом ренессансного досуга является досуг, посвященный литературным и научным занятиям; досуг, посвященный философскому созерцанию и духовному самосовершенствованию. Обосновано, что условиями созерцательного досуга являются: уединение, которое дарит человеку счастье и спокойствие, имея в своей основе радостный досуг, в то время как городской образ жизни основывается на безрадостном труде; "внутренняя" свобода и наличие свободного времени; наличие друга, который украшает уединение, не нарушая его; интеллектуально насыщенные занятия, не ограниченные внешними обстоятельствами; определенный уровень "подготовки" и способность человека к уединенной жизни. Смысл такого одиночества и такого образа жизни заключается в достижении человеком счастья, невозможного без досуга и свободы.

Ключевые слова: досуг, ученый досуг, уединенная жизнь, свобода, созерцание.

Petrova Iryna, *Doctor of Culture Studies, Professor, head of the Department of culture and leisure activity of Kyiv National University of Culture and Arts*

The Renaissance leisure conception through the works of Petrarch

Purpose of the research is to study theoretical reflections of leisure and leisure practices in the works of Petrarch, who found the important for Renaissance culture ideal of contemplative outdoor leisure. A **methodology** of the research consists in using methods of analysis, synthesis, comparison, generalization as well as terminological, ideological-substantial and historical approaches. It gave a chance to reveal the features of formation of Renaissance model of leisure that emerges at the crossroads of theological and anthropocentric integral coordinates. **Scientific novelty** lies in the fact that in the national culturology it is the first attempt to form the Renaissance conception of perfect leisure (through the works

© Петрова І. В., 2017

of Petrarch) and to justify its features. The study characterizes the principles, which form the basis of Renaissance leisure, among them there are knowledge of God, knowledge of myself and others; belief in intellective power and opportunities of human improvement, the necessary condition for which is "calm clearness of soul" and development of the own dignity and humanity and combination of moral, religious and social constituents of the process of formation of personality. **Conclusion.** It has been proved that ideal of Renaissance leisure is leisure devoted to literary and science study and philosophical contemplation and spiritual self-perfection. The paper explains that conditions of contemplative leisure are solitude that gives person happiness and calm having a joyful leisure in its base, while urban style of life is based on dull work; "internal freedom" and availability of free time and friend, who makes solitude bearable without disturbing it; intellectually full lessons not limited by any external conditions; certain level of "preparation" and ability of personality to solitary life. A sense of such solitude and style of life consists in achieving human happiness that is impossible without leisure and freedom.

Keywords: leisure, scientific leisure, solitary life, freedom, contemplation.

Актуальність теми дослідження. В епоху Відродження відбувається активне формування нової моделі дозвілля, що зароджується на перехресті двох ціннісних координат – теологічної та антропоцентричної, відображаючи процес становлення людини епохи Ренесансу, людини "нового" типу, з її моральними можливостями й обов'язками, свободою вибору й особистісними обмеженнями, відчуттям власної значимості та гідності.

Вміння цінувати час, повага до праці, раціоналізм, засудження неробства й марнотратства супроводжуються любов'ю до земного життя, оптимізмом, допитливістю, повагою до світського знання й розуму. Релігійно-догматичні, схоластичні ідеали християнства "доповнюються" філософським вільнодумством, піднесенням духовного людського кохання, зростанням значимості суспільного визнання і земного щастя.

Першим гуманістом епохи Відродження, який не лише усвідомив глибоку невідповідність між середньовічними нормами моралі й реальними людськими потребами, а й обґрунтував проблему дозвілля в антропоцентричному контексті, був поет, мислитель, філософ Ф. Петрарка (1304–1374).

Стан наукової розробки проблеми. Формування сприйняття людини як високодуховної особистості, відродження античної культури, усвідомлення активної політичної та громадянської позиції, потяг до життєвої свободи й духовної незалежності – питання, які вивчають М. Абрамсон, Л. Баткін, Л. Брагіна, М. Бровко, О. Горфункель, М. Гуковський, Н. Ревякіна, Ю. Сабадаш, Р. Хлодовський та інші вчені.

Водночас навіть побіжний аналіз праць, присвячених творам Петрарки, доводить – значна частка його поглядів проаналізована лише частково й не введена до наукового обігу, а деякі позиції філософа – зокрема його погляди на дозвілля – залишаються за межами уваги вітчизняних культурологів. Виняток становлять хіба що окремі дослідження науковців, наприклад, М. Гершензона, який стверджував, що Петрарка "з презирством ставився до залежностей придворного життя, любив дозвілля й свободу" [2, 16] та В. Дільтея, який досліджував аксіологію ренесансної людини й, у першу чергу, проаналізував ціннісні трансформації особистості за творами Петрарки [4]. Тому метою нашого дослідження є аналіз концепції дозвілля у творах Петрарки, який, свідомо вибудовуючи реалії власного життя і осмислюючи навколишній світ, утвердив важливий для культури Відродження ідеал споглядального дозвілля на природі.

Виклад основного матеріалу. Світ, змальований поетом у його трактатах, сонетах, листах, діалогах, був світом мирської культури, світом ренесансної людини, яка цікавилася поезією, філологією, історією (передусім, античною). У творах філософа особливо відчутний ідейний і творчий вплив римських мислителів Цицерона й Сенеки, а також апологета християнства Святого Августина. Поєднання Петраркою середньовічного аскетизму й життєрадісного вільнодумства відображає усю складність, неоднозначність і суперечливість ренесансної епохи. З презирством сприймаючи щоденні турботи і клопоти, цінуючи насолоду від усамітнення, Петрарка втілив свій ідеал дозвілля, переконаний, як і Цицерон, у тому, що "про дозвілля варто турбуватися не менше, ніж про заняття" [5, 63].

У праці "Про усамітнене життя" Петрарка змальовує два діаметрально протилежні життєві стилі – серед людського натовпу й міської метушні та на самоті. Життя на самоті, синонімічне свободі духу, вивільняє людину від буденних клопотів й турбот, створюючи можливості для внутрішнього самовдосконалення та розвитку. "Усамітнення робить людей безтурботними і спокійними, місто ж – збудженими, заклопотаними і метушливими" [5, 68]. Проте, якщо усамітнене життя в основі своїй має радісне дозвілля, то міський спосіб життя ґрунтується на безрадісній праці.

Людина зайнята (Occupatus) постійно перебуває у стані смутку, неспокою, невдоволення собою та навколишніми, адже, переобтяжена справами й проханнями клієнтів, уночі страждає від безсоння, а дні витрачає на тривожні турботи й непотрібні заняття. Похмура, бліда, роздратована, хвора, розлючена, вона відчуває відразу й до себе, і до оточуючих (ворогів, прихильників, рабів). І дяку отримує належну: "сусіди її ненавидять, співгромадяни нею обтяжені, родичі або ж бояться, або ж висміюють. В усіх вона викликає підозру й ніхто їй не довіряє" [5, 78]. Та й моральні якості така особа має відповідні: відсутність переконань, принципів, прив'язаності, супроводжується життєвою глупотою [5, 114]. Від подібних напастей та бід може вберегти лише "задоволення усамітненого життя" [5, 122], коли людині зайнятій не доведеться жити у страхові, невизначеності й невідомості перед завтрашнім днем та перед майбутнім, які залежать не від неї, а від численних випадковостей, але задовольнятися сьогоденням, не відкладаючи на іншу днину ті доброчесні справи, які можна зробити сьогодні [5, 122]. Характеристика людини зайнятої, змальована Петраркою, нагадує нам заклики Сенеки, який зневажливо ставився не лише до високих посад, до завжди "зайнятих" політичних діячів, які прагнуть працювати довше, ніж можуть, до торговців, яких виганяють з Базиліки, лише "спускаючи на них собак". Засуджуючи дозвілля свого часу як таке, що

зводиться до одного – удосконалення у розпусті, Сенека доходить висновку: ніхто з тих, хто дбає про задоволення своїх бажань, не знає справжнього дозвілля і, навпаки, на справжнє дозвілля може претендувати лише людина, яка усвідомлює його цінність і має можливість "заглибитись у себе" [8].

Людина усамітнена (Solitarius), переконаний Петрарка, перебуває у душевному спокої, використовуючи час не лише для споглядання неба й зірок, але й на здійснення "чесних справ" і "приємного читання", адже свобода передбачає можливість йти за духовним покликанням. І з цим станом "не можуть зрівнятися ніякі радощі міського жителя, ніякі звеселяння, ні навіть надмірна пишнота правителів" [5, 70]. Адже замість неперервного міського клопоту людина усамітненна знаходить спокій, замість гамору винагороджується тишею, замість натовпу відроджує себе саму – і як гостя, і як товариша, і як оповідача [5, 73]. Вона не має заздрощів, ненависті, страху й зайвих бажань; не вимагає влади, багатств чи громадського визнання; "її ночі безтурботні, дні спокійні, а застілля безпечні" [5, 74]. Лише живучи в усамітненні, у людини зароджуються високі й блаженні думки та відбувається спілкування з Богом, який є "скрізь і завжди" [5, 95]. У людини усамітненої, "якій заздалегідь відомо, що вона повинна зробити, у якої раз і назавжди розподілений час не лише на декілька годин наперед, але й на все життя, ні день, ні ніч, не бувають занадто довгими: найчастіше вони коротші, аніж хотілось би" для завершення благородних звершень [5, 123]. Порівняємо із Сенекою, який переконує, що справжнім може бути лише те дозвілля, що присвячене філософії та самовдосконаленню: "Тільки ті люди, у кого є час для мудрості, мають дозвілля; тільки вони одні й живуть. Вони зберігають нерозтраченими не тільки свої роки: до відведеного їм часу вони додають і решту, роблячи своїм набутком усі роки, що минули" [8].

Людина зайнята (Occupatus) "то увесь день спить, то бенкетує, то, перебуваючи у пригніченому стані духу, вирішує усілякі непрості й неприємні справи, формуючи всередині себе не людяність, а ненависть – до людей, до навколишнього світу, до занять, до самої себе" [5, 99]. Неперервні бенкети, розкоші, видовища, непомірні насолоди, зманіженість, роблять її залежною від вина, "млявою від сну, загнаною справами", нездатною "без нарікань та бурчання" прожити ні хвилини [5, 124].

Людина усамітнена (Solitarius), навпаки, увесь час проводить із користю: "прославляє Господа, займається цікавими й важливими справами, роздумує про нові, згадує про старі, а після трудів використовує час для відпочинку й благопристойних утіх" [5, 75]. Ця думка знову перегукується із думкою Сенеки, який радив жити "згідно з природою", споглядати те, що створив Бог, пізнавати самого себе завдяки власній безпеці, скромності, мужності, відмові від слави, багатства, влади й високих посад. Досягнути життєвого блага, яким було "життя у дозвіллі", можна, читаючи, роздумуючи про добро і зло, спілкуючись з друзями, "живлячи розум" новими знаннями, "перетравлюючи їх", тобто засвоюючи їх душею і розумом [7]. Водночас до такого "прекрасного дозвілля" й "необхідного відпочинку", людина має бути "підготовлена", адже усамітнене життя для осіб, не здатних присвятити себе "вченим заняттям", сприймається як вигнання, в'язниця, заслання. Такі люди "просто німіють, не вміючи розмовляти з книгою або розмірковувати із самим собою" [5, 85]. Погоджуючись із думками Сенеки й Цицерона про щастя мати "вчене дозвілля", Петрарка розглядає його як запоруку "світла душі й радості життя". Розуміючи, що не кожна людина здатна його досягти, мислитель радить "дослухатися" до голосу природи для того, щоб визначити, який спосіб життя – чи то міський, чи то сільський, чи будь-який ще – відповідає покликанню й характеру людини. Адже не кожен здатен "звеличитися благочестям або ж ученістю й заслужити визнання й любов нащадків прекрасно використаним дозвіллям" [5, 111].

Петрарка стверджує: для тих, хто має дар усамітнення, життя на самоті сприймається як "батьківщина, свобода, насолода", що створює передумови для розвитку душі, досягнення "божественної плідності розуму", забезпечує вільним часом для занять науками, є джерелом мистецтв та наук [5, 102].

У межах дихотомії "життя споглядальне (vita contemplative) й життя активне громадянське (vita active)", "середньовічний аскетизм і гуманістична життєрадісність", "схоластика й гуманізм", "відкидання радощів земного буття та визнання краси світу й людини", Петрарка вибудовує концепцію ідеального дозвілля, закликаючи:

1. Пізнати Бога і, водночас, пізнати самого себе та інших. Самопізнання мислитель розглядає як таке, яке "ніколи не пізно" почати розвивати (заради самого себе, заради суспільства, заради земного життя). Тому кожна людина повинна "подумати над тим, якою її створила природа і якою вона може зробити себе" [5, 85].

2. Вірити у силу розуму й можливості людського удосконалення, обов'язковою умовою для якого є "спокійна ясність душі". І найчастіше цей дарунок Бога дістається лише тим, хто селиться усамітнено. Наслідуючи Квінтіліана, поет звеличує розумову працю як потребу і як покликання, адже "неробство завжди може знайти виправдання… проте даремно очікувати часу, коли ми будемо бадьорими, веселими й вільними від усіх турбот. Нехай розум шукає усамітнення скрізь – у натовпі, під час подорожування і навіть під час застілля" [5, 89], створюючи в умовах міського гамору умови для усамітнення, яке є "священне, природне, чесне й найчистіше із усіх справ людських" [5, 89]. Усамітнення нікого не зрадить, нікому не збреше, нічого не спотворить, нічого не приховає, довіряючи лише власній совісті та маючи єдиного свідка – Бога [5, 90]. Усамітнення дарує людині щастя і спокій, будучи неприступною цитаделлю від усіх життєвих негараздів [5, 90]; дозволяє поєднувати корисне з приємним, роблячи відпочинок діяльним, а працю – спокійною [5,105].

3. Пам'ятати про те що, гідність і людяність людини як якості, закладені в неї не народженням, а природою, але їхній розвиток відбувається лише "завдяки самому собі", "завдяки власним зусиллям".

4. Поєднувати моральну, релігійну й соціальну складові формування особи. Так, соціальний аспект зводиться до діяльності на благо своєї країни й суспільства: "Якщо у мене буде така можливість, я охоче підкорю власні інтереси суспільним, зроблю усамітнення корисним не лише собі, але й світу" [5, 81], пам'ятаючи про те, що щастя людини – це не її пишномовні слова, а мовчазні справи. Тут доцільно згадати погляди Цицерона, який визнає корисним для держави лише otium пізнавальний, бо пізнавальна діяльність має державні інтереси. А "…нехтувати знаннями в державних справах мудрій людині не слід, бо вона повинна оволодіти усім, чого не знає, але що колись-таки може знадобитися" [10, 34]. Цицерон стверджував, що заняття філософією і літературою мають не просто заповнювати дозвілля (otium) освіченого римлянина, а й бути критерієм оцінювання державної діяльності (negotium).

На думку Петрарки, справжнього щастя й найвищої істини буття людина може досягнути лише звернувшись до релігії, до Бога як невичерпного джерела благочестя, дякуючи Господу за удосконалення власної душі, яка "з кожним днем стає краще й краще" [5, 77], за тиху радість, прекрасні надії й благочестиві почуття, за совість чисту, богобоязненну й спокійну [5, 78]. Петрарка закликає жити й померти так, "щоб і те, і інше було лише заради Бога" [5, 99]. Звертаємо, водночас, увагу й на зворотній зв'язок – "доброчесності душі, передусім, помірність, додають здоров'я тілу" [5, 79] і не зайвим є до глибокої старості зберігати не лише душу спокійною, а й тіло здоровим [5, 100]. Розвинути, "зростити" у собі гідність, доброчинність і доблесть (virtus) можна завдяки поезії, філософії, наукам.

5. І найголовніше – людина, яка не має свободи й дозвілля, не має істинних результатів своїх життєвих зусиль, а тому приречена на нещастя [5, 80]. Якщо у трактаті "Про усамітнене життя" Петрарка обґрунтовує ідеал дозвілля, присвяченого літературним та науковим заняттям, то у праці "Про монашеське дозвілля" наполягає на філософському споглядданні.

6. Формулюючи свій життєвий ідеал, поет писав: "Не терпіти нужду і не мати надлишку, не командувати іншими і не підкорятися – ось моя мета" [9, 71]. Проте, додавав, що для можливості правильного використання свого дозвілля, окрім усамітнення (чи то у сільській місцевості, чи то у місті серед людської метушні), не варто забувати про дружбу й нехтувати присутністю друзів. Наявність друга, "який ніколи і ні в чому не зрадить, ніколи не збреше, заради якого ти здатен на все, без якого дозвілля втрачає будь-яку приємність, від якого надходить допомога й захист у тяжку годину, істинна радість в час удачі" [5, 111], лише прикрашає усамітнення, не порушуючи його.

Мислитель також закликає бути вдячним нашим предкам, завдяки яким можна вивчати науки й писати те, чим скористаються нащадки. "Їм ми нічим не можемо віддячити, тож нехай нами керує вдячність до нащадків – зробимо для них усе можливе: розкриємо незнайомі імена, воскресимо забуті, відновимо зруйноване часом і передамо до рук правнуків" [5, 100].

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що у вітчизняній культурології вперше здійснено спробу сформувати концепцію ідеального дозвілля епохи Ренесансу (за творами Петрарки) й обґрунтувати її особливості. Охарактеризовано засади, що становлять основу ренесансного дозвілля, серед яких: пізнання Бога, пізнання самого себе та інших; віра у силу розуму й можливості людського удосконалення, обов'язковою умовою для чого є "спокійна ясність душі" й розвиток власної гідності та людяності; поєднання моральної, релігійної та соціальної складових у процесі формування особи.

Висновки. Ф. Петрарка пропагує otium, як можливість дозволити собі інтелектуально насичені заняття, не обмежені зовнішніми обставинами. Однак досягти такого дозвілля можливо лише за наявності певних умов: життя на самоті; вивільнення людини від щоденних клопотів і турбот; душевний спокій, "спокійна ясність душі", умови для занять філософією; відповідна "підготовленість" людини для філософських та літературних занять; наявність друга.

Порівнюючи сільське і міське життя, поет доходить висновку, що лише усамітнення робить людину спокійною і врівноваженою: "Я завжди мав потяг до усамітнення: про нього мріяла моя душа, повторювали мої вуста. Хіба ж може змінитися настрій зараз, коли я опинився у бажаному місці? Хіба ж можна очікувати від мене чогось іншого, окрім прославляння усамітненого й спокійного життя?" [5, 64]. Сенс такої самотності й такого способу життя полягає у досягненні щастя, яким є не накопичення матеріальних багатств і слава, а спокій і спасіння душі. При цьому наголосимо: поет не пропагував відлюдництва, а лише закликав цінувати дозвілля і свободу.

Література

1. Антология философии Средних веков и эпохи Возрождения / Сост. С. В. Перевезенцев. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 448 с.

2. Гершензон М. Франческо Петрарка / М. Гершензон // Петрарка Ф. Сама Любовь: Стихи и проза. – М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. – 320 с.

3. Гуманистическая мысль итальянского Возрождения / [Сост., авт. вступ. ст., отв. ред. Л.М. Брагина] ; М. : Наука, 2004. – 358 с.

4. Дильтей В. Воззрение на мир. Исследование человека со времен Возрождения и Реформации. Очерк 1. Постижение и исследование человека в XV и XVI веках [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://progvek.com/classik/dilthey/ocherk1.

5. Петрарка Ф. Сочинения философские и полемические / Франческо Петрарка ; пер., коммент., указ.: Н. И. Девятайкина. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1998. – 479 с.

6. Сабадаш Ю. С. Гуманізм як феномен італійської культури : Монографія / Сабадаш Ю. С. – К. : ДАКККіМ, 2008. – 316 с.

7. Сенека Л. А. Моральні листи до Луцілія / Луцій Анней Сенека ; [пер. з латин. А. Содомора]. – К. : Основи, 1995. – 604 с.
8. Сенека Л. А. О скоротечности жизни / Л. А. Сенека // Историко-философский ежегодник'96. – 1997. – С. 16-40.
9. Хлодовский Р. И. Франческо Петрарка и гуманизм Треченто / Р. И. Хлодовский // История всемирной литературы : в 9 т. Т.3. / АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1983. – 1985. – С. 68–77.
10. Ціцерон М. Т. Про державу. Про закони. Про природу богів / М. Т. Ціцерон. – К. : Основи, 1998. – 476 с.

References

1. Perevezentsev, S. V. (2001). Anthology of philosophy of Middle Age and Renaissance. Moscow: OLMA-PRESS [in Russian].
2. Gershenzon, M. & Petrarka, F. (2000). The love: poems and prose. Moscow: EKSMO-Press [in Russian].
3. Bragin, L. M. (2004). Humanistic think of Renaissance in Italy. Moscow: Nauka [in Russian].
4. Diltey, V. View on the world. Human study from the time of Renaissance and Reformation. Essay 1. Human comprehension and study in 15-16th centuries. Retrieved from: http://progvek.com/classik/dilthey/ocherk1
5. Petrarka, F. (1998). Philosophical and polemical poems. Moscow: "Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya" [in Russian].
6. Sabadash, JU. S. (2008). Humanism as a phenomenon of Italian culture. Kiev: DAKKIM [in Ukrainian].
7. Seneka, L. A. (1995). The moral letters to Lutsilia. Kiev: Osnovy [in Ukrainian].
8. Seneka, L. A. (1997). About the transience of life. Historical and philosophical yearbook, 96, 16-4 [in Russian].
9. Khlodovskiy, R. I. (1983). Francesco Petrarca and Trecento's humanism. Moscow: Nauka [in Russian].
10. Ciceron, M. T. (1998). About state. About laws. About character of gods. Kiev: Osnovy [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 5.06.2017 р.

UDC 130.2=111

Smolina Olha
Doctor of Science in Culture Studies,
assistant professor, professor of chair of philosophy
of Volodimir Dahl East Ukrainian National University
laprimavera555@gmail.com

"DAYTIME" AND "NIGHT" CULTURES IN P. FLORENSKY AND G. FLOROVSKY'S CONCEPTS

The purpose of the article is to reveal the essence and to carry out comparative analysis of the culture typologies of the same name ("daytime" and "night"), proposed by P. Florensky and G. Florovsky. The **methodology** is based on the comparative-analytical, hermeneutical and semantic approaches. The **scientific novelty** of the work is that such investigation of similarities and differences of the same culture typologies of these thinkers is carried out for the first time, just as for the first time their concepts are combined into a single typology, including the latter in the context of existing approaches to the typology of culture. **Conclusions:** P. Florensky's concept is broader both in terms of the scope of the material covered, and in the scale of the conclusions drawn on its basis. G. Florovsky's concept has a local character and does not go beyond the characteristics, stable in the church-Christian culture: the "day" ("light") of Christianity and the "night" of paganism. For G. Florovsky, the criterion for distinguishing between "daytime" and "night" types is the correspondence of the culture to the Orthodox Christian, ascetic, and actually hesychast tradition. For P. Florensky, however, such a criterion is the basic type of culture reflection, the closeness of culture to a widely understood religious-mystical consciousness or, on the contrary, scientific-rational one. For P. Florensky, the "daytime" and "night" cultures are the equivalent types. G. Florovsky, however, believes that the "night" culture should be changed by the "daytime" culture. At the same time, Florovsky's concept can, in a certain sense, be an integral part of Florensky's concept, if the "daytime" culture is left in the treatment of Fr. Paul, and the "night" culture (in Fr. Paul understanding) is represented in two components: a) Christian-religious (Florovsky's "daytime" culture); b) Mytho-magical (Florovsky's "night" culture). United in such a way typology of "daytime / night" culture of Florensky / Florovsky can be included in the context of the rhythm of apollonian and Dionysian types of culture, as well as broadly defined periods of "baroque" and "classicism" in culture.

Key words: typology of culture, "daytime" culture, "night" culture, P. Florensky's concept of culture, G. Florovsky's concept of culture, religious modernism, religious conservatism.

Смоліна Ольга Олегівна, *доктор культурології, доцент, професор кафедри філософії Східноукраїнського національного університету ім. Володимира Даля*

"Денна" та "нічна" культури в концепціях П. Флоренського і Г. Флоровського

Мета дослідження полягає у розкритті сутності та порівняльному аналізі "денної" та "нічної" типологій культури, запропонованих П. Флоренським і Г. Флоровським. **Методологія** дослідження базується на компаративно-аналітичному, герменевтичному та семантичному підходах. **Наукова новизна** полягає в тому, що виявлення подібностей і відмінностей однойменних типологій культури зазначених мислителів здійснюється вперше. Також вперше здійснюється об'єднання їх концепцій у єдину типологію з включенням останньої в контекст існуючих підходів до типології культури. **Висновки**. Концепція П. Флоренського є ширшою як за обсягом охопленого матеріалу, так і за масштабом зроблених на його основі висновків. Концепція Г. Флоровського має локальний характер і не

© Smolina O., 2017

виходить за межі усталених у церковно-християнській культури характеристик: "день" ("світло") християнства та "ніч" язичництва. Для Г. Флоровського критерієм виокремлення "денного" і "нічного" типів є відповідність культури православно-християнській аскетичній, фактично ісихастській традиції. Для П. Флоренського таким критерієм є базовий для культури тип рефлексії, близькість культури до релігійно-містичного або, навпаки, науково-раціонального її типу. Для П. Флоренського "денна" і "нічна" культури є рівнозначними типами. Г. Флоровський вважає, що "нічна" культура повинна бути змінена "денною" культурою. Водночас концепція Г. Флоровського може у певному сенсі бути складовою концепції П. Флоренського, якщо "денну" культуру залишити в трактуванні о. Павла, а "нічну" культуру (в розумінні о. Павла) подати у вигляді двох її складових: а) християнсько-релігійної ("денна" культура Флоровського); б) міфо-магічної ("нічна" культура Флоровського). Об'єднана таким чином типологія "денної / нічної" культури Флоренського / Флоровського може бути включена в контекст ритмічності аполлоніївського і діонісійського, а також періодів (якщо розуміти їх широко) "бароко" та "класицизму" в культурі.

Ключові слова: типологія культури, "денна" культура, "нічна" культура, концепція культури П. Флоренського, концепція культури Г. Флоровського, релігійний модернізм, релігійний консерватизм.

Смолина Ольга Олеговна, *доктор культурологии, доцент, профессор кафедры философии Восточно-украинского национального университета им. Владимира Даля*

"Дневная" и "ночная" культуры в концепциях П. Флоренского и Г. Флоровского

Цель работы заключается в раскрытии сущности и сопоставительном анализе одноименных типологий культуры (типов "дневного" и "ночного"), предложенных П. Флоренским и Г. Флоровским. **Методология** исследования базируется на компаративно-аналитическом, герменевтическом и семантическом подходах. **Научная новизна** работы заключается в том, что выявление сходств и отличий одноименных типологий культуры указанных мыслителей осуществляется впервые. Также впервые осуществляется объединение их концепций в единую типологию с включением последней в контекст имеющихся подходов к типологии культуры. **Выводы.** Концепция П. Флоренского шире как по объему охватываемого материала, так и по масштабу сделанных на его основе выводов. Концепция Г. Флоровского имеет локальный характер и не выходит за рамки устойчивых в церковно-христианской культуре характеристик: "день" ("свет") христианства и "ночь" язычества. Для Г. Флоровского критерием выделения "дневного" и "ночного" типов является соответствие культуры православно-христианской, аскетической, фактически исихастской традиции. Для П. Флоренского таким критерием является базовый для культуры тип рефлексии, близость культуры к широко понимаемому религиозно-мистическому или, напротив, научно-рациональному сознанию. Для П. Флоренского "дневная" и "ночная" культуры есть равнозначные типы. Г. Флоровский считает, что "ночная" культура должна быть изменена "дневной" культурой. Вместе с тем, концепция Г. Флоровского в определенном смысле может быть составной частью концепции П. Флоренского, если "дневную" культуру оставить в трактовке о. Павла, а "ночную" культуру (в понимании о. Павла) представить в виде двух ее составляющих: а) христианско-религиозной ("дневная" культура Флоровского); б) мифо-магической ("ночная" культура Флоровского). Объединенная таким образом концепция "дневной / ночной" культуры Флоренского / Флоровского может быть включена в контекст ритмичности аполлониевского и дионисийского, а также широко понимаемых "барокко" и "классицизма" в культуре.

Ключевые слова: типология культуры, "дневная" культура, "ночная" культура, концепция культуры П. Флоренского, концепция культуры Г. Флоровского, религиозный модернизм, религиозный консерватизм.

Topicality. Typologicalization of culture is, as it is well known, one of the topical and problematic issues of culture studies. Among the existing numerous approaches to its solution the selection of "day" and "night" types of culture by Fr. P. Florensky and Fr. G. Florovsky attracts attention. Despite the extensive literature about both extraordinary thinkers, a comparative analysis of their concepts has not been conducted yet. It remains unclear how similar or, on the contrary, dissimilar manifestations of the culture Fr. Paul and Fr. George was referring to the types of "daytime" and "night" cultures. It is necessary to find out if this typology can be brought to some "common denominator" and used to explain the cultural processes. The solution of these problems is the goal of this article.

Main part. First, let us consider the semantic content of distinguished types that the thinkers offer.

Thus, P. Florensky describes the "daytime" culture as a blooming time corresponding to the 7th and 6th, 14th and 15th centuries of European history. It is the "age of refinement and over-refinement", the predominance of rationality and scientific outlook. Philosophy, in his opinion, is a product of the "daytime" consciousness, it "is a matter of the cutting clarity of daylight" [3, 74].

"Night" culture in P. Florensky's interpretation is an archaic culture corresponding to the period of the Western European Middle Ages. The image of the night is used here not in the meaning of the ignorance darkness, but in the sense of being open to the "night soul". This is the "night of archaism". This time is "foreign cultural", "one's own culture", "one's own way". This period is characterized by disgust from rationality, religious interests' revival, a growing fascination with mysticism, disenchantment in natural science as a system of understanding and voices of doubt at the address of humanism [3, 74, 92].

As the equivalents of the "daytime" and "night" cultures, P. Florensky uses the concepts of "renaissance" and "medieval" cultures [2, 38-39]. The type of "renaissance" one corresponds to the "daytime" type and is characterized by fragmentation, subjectivity, abstraction, and superficiality. On the contrary, the type of "medieval" or "night" culture is characterized by organicity, objectivity, concreteness, and self-assembly [2, 38-39].

It should also be noted that the idea of P. Florensky's two cultures is included in his broader concept of rhythm and cyclicity in culture as a whole. He writes about his views: "The governing theme of Florensky's cultural and historical views is the denial of culture as a process that is united in time and space, with the consequent negation of the evolution and progress of culture" [2, 38]. The types of "daytime" and "night" cul-

tures appear as alternating parts of a single cultural cycle, each "daytime" stage associated with the "day"-part before it, and each "night" stage, respectively, with the preceding "night" one.

G. Florovsky, on the contrary, develops his typology on the local material of Russian culture. He gives the following "difference of spiritual and soul lines" in the types he singles out. The bearer of the "daytime" culture is a minority (a bookish or a cultural minority). This is a culture of spirit and mind; this is also an "intelligent" culture [4, 3]. It should be noted that in this case G. Florovsky argues in the context of hesychast anthropology, i.e. in distinction of the reason – the soul – the spirit – the mind (which is understood as the image of God in a human person).

G. Florovsky calls "night" culture the "second culture". This is a kind of syncretism, in which local pagan "experiences" fuse with the wandering motifs of ancient mythology and the Christian imagination. This is "boiling and turbulent lava", "a region of dreaming and imagination", and "syncretic "fables"". This second life proceeds under a snag and does not often break through it to the historical surface. […] "The "night" imagination takes too long and too stubborn shelter and eludes the "mind" test, verification and purification" [4, 3].

Obviously, for P. Florensky, the "daytime" and "night" cultures are "equilibrium", the types both having the right to existence. G. Florovsky, however, believes that the "night" culture should be changed (verified, tested, purified) by the "daytime" culture.

P. Florensky, distinguishing the types of culture by analogy with the change of the time of a day (day / night) or the states of the human organism (sleeping / wakefulness), includes the cultural process in the objective-planetary and anthropological context. G. Florovsky, on the other hand, under the "night" culture understands the vestiges of "prehistoric", i.e. the pre-Christian past of Rus', paganism that does not want to leave the historical stage and mimics, "melding" with a new Christian worldview. Consequently, the "night" culture is anti-historical, superfluous, "an area of dreaming and imagination".

Specifying his conclusions, G. Florovsky writes: "The flaw and weakness of the ancient Russian spiritual development consists partly in the inadequacy of the ascetic temper (and no longer in the excessive asceticism), in the insufficient "spirituality" of the soul, in excessive "soulfulness" or "poetry", in spiritual informality of mental elements. If you like, in the spontaneity ... […] we must distinguish: it is not a question of insufficient "scientific" rationalism, – the decomposition of "spirituality" by reason or by rational doubt is again a disease and not less than the dreaminess itself. It is a matter of spiritual sublimation and the transformation of the soulful into the spiritual through the "mind" asceticism, through the ascent to the mind vision and contemplation ... The path does not come from "naivety" to "consciousness", and not from "faith" to "knowledge" and not from credulity to distrust and criticism" [4, 3-4].

Hence it is obvious that the type of culture analogous to the type of the "renaissance" ("daytime") culture of P. Florensky (with inherent rationality, logical clarity and scientific outlook), is considered by G. Florovsky as an illness and, according to a low level of its importance, is placed on one level with his (G. Florovsky) type of "night" (actually pagan) culture.

If attempt to reconcile the types of "daytime" and "night" cultures, singled out by P. Florensky and G. Florovsky, we obtain the following table:

Author	Types of culture		
P. Florensky	Daytime (renaissance) culture	Night (medieval) culture	
G. Florovsky	It is not considered separately, generally is named as an "illness"	Night (pagan)	Daytime (Christian)

According to Fr. John Meyendorff "Fr. George applies to everything once and forever accepted by him the patristic or Byzantine normativity, which for him is the only Orthodox one" [4, VIII].

Thus, the "night" culture of P. Florensky actually is a repository of both "night" and "daytime" cultures in the interpretation of G. Florovsky. Why did Fr. Paul choose the definition of "night" to designate the medieval type of culture? Perhaps, the romantic-poetic tradition influenced it, night image poeticization in the works of the Symbolists that was in the part of the intelligentsia to which P. Florensky was close. Perhaps this is also due to the concept of the unconscious (as a "night" consciousness), gradually maturing in the psychological and philosophical studies of the XIX and XX centuries. P. Florensky, according to his recollections, experienced himself a number of visions, insights, as an inexplicable manifestation of the "night" consciousness [1]. At the same time, in the Christian tradition, the night image is not associated with negative characteristics only. Night in Christianity is at the same time the holy nights of Christmas and Resurrection, a night of prayer, contemplation and insight. In a number of monasteries (Athos, for example) the night is the time of the conciliar liturgical prayer, while the day is intended for physical labor.

P. Florensky and G. Florovsky have different approaches to the understanding of the phenomenon of culture. Thus, for P. Florensky, culture is a system of means for revealing some basic and unconditional value [2, 39]. Florensky considered that "the basic law of the world […] is the law of Chaos in all areas of the Universe. The Logos opposes the world – the beginning of entropy. Culture is a conscious struggle against the world's equalization: the role of culture is the isolation, as a delay in the equalizing process of the Universe, and the increase of potential difference in all areas, as a condition of life, by contrast with equality – that is death. Faith defines a cult, and a cult is a world outlook, from which culture follows" [2, 39].

It should be noted that the idea of equality / inequality of potentials is also contained in G. Florovsky's works: "The equation of spiritual potentials is not a testimony to the vital activity and viability of historical formations" [4, 3]. A similar idea of culture as the beginning that confronts the equation is contained in N. Berdyaev's work "Philosophy of Inequality". Apparently, idea was "in the air", and was a reaction of thinkers to the spreading of communist ideology.)

Thus, the core of culture for P. Florensky is a cult based on faith. That is, the culture is religious by nature. At the same time, "and this is very revealing for Florensky, he speaks not of religions, but of religion, which, however, assumes countless forms" [7].

The cult is necessary, as it provides the connection between worlds – earthly and heavenly, phenomenal and noumenal. Speaking about the role of the cult in the life and work of P. Florensky, S. Horuzhy writes: "According to his deepest conviction, the whole supreme essence of a man is connected with this possibility of his – and, therefore, the duty – to see another world, to enter it with the help of a cult. […] There is a removal of barrier spoiling between the phenomenon and the noumenon, healing of the ontological reality in the cult, so it is not just debugging, but first of all fixing the connection of the worlds. Following the church tradition, Florensky calls this debugging-fixing as the reality sanctification and recognizes in it the essence, the existential mission of the cult" [5, 539].

P. Florensky sees the practical filling of the cult not only in Christian worship, but also admits other historical ways of human connection with the "other world" as the cult: "Florensky in his "Watersheds of Thought" resolutely asserts that magism is "a universal", "common to all mankind" and an enduring feature inherent, in particular, to the Christian religion. Along with and in analogy with magic he defends the occultism; he aspires to treat both phenomena in his own way, broader than usual – and to combine them with Christianity" [5, 541-542].

In the work by G. Florovsky "The Ways of Russian Theology" the term "culture" is one of the most common. Thus, the author speaks of "church culturality", of a shift of culture to the north after the Mongol-Tatar invasion, of "cultural indifference", "cultural uplift", "verbal culture", "Orthodox culture", of "external culture and culturality", of "Cultural creativity pathos", "cultural splendor and gloss", "cultural work", "church-cultural orientation", "cultural-historical point of view", "religious culture", etc.

Although G. Florovsky does not define the notion of "culture", but basing on the general context of the work and the author's assessments, we can assume that his understanding of culture is expressed in the following lines: "it is the matter of spiritual sublimation and the transformation of the soulful into the spiritual through the "mind" asceticism, through an ascension to the mind vision and contemplation ... [...] there is a path from spontaneous lack of will to a strong-willed responsibility, from the whirling of thoughts and passions to asceticism and the concentration of spirit, from imagination and reasoning to the wholeness of spiritual life, experience and is vision, from the "psychic" (that is, the sensual – O.S.) to the "pneumatic" (that is, the spiritual – O.S.). And this way is difficult and long, the path of mind and inner achievement, the path of an invisible historical making ..." [4, 4].

G. Florovsky contrasts the notions of "culture" and "civilization". Characterizing the Russian clergy in the eighties of the nineteenth century, he notes that it has "a peculiar lack of freedom in dealing with cultural values: a naive inclination toward the external civilization and a lack of inner habit for living "in culture", in the atmosphere of creative tension" [4, 424]. Therefore, for G. Florovsky "to live in culture" means to live in the atmosphere of creative tension. The Church's separation from the culture means its distancing from intense spiritual life, theological and world-orientated search.

Summarizing we can say that G. Florovsky understands culture as spiritual creativity, which is a synonymous to theological creativity. Creation is making. It can not be replaced by enlightenment or learning: "It was necessary to learn theologizing not from the learned tradition or inertia only, and not only out of curiosity, but from the vivid church experience and from the religious need for knowledge" [4, 364]. Speaking about culture, G. Florovsky contrasts culture with "interrogation".

Thus, for G. Florovsky, culture has the same characteristics as the culture of monasticism (asceticism, concentration of spirit, mind vision, contemplation). Or in other words: from the position of G. Florovsky, the culture of monasticism and, more broadly, ascetic culture, acquires a universal character as a means of spiritual revival of the Church and society.

This analysis of P. Florensky's and G. Florovsky's understanding of culture allows us to conclude that Fr. George's position is more consistent with the official church-Christian doctrine. Fr. Paul's ideas have more philosophical freedom; represent a line of religious modernism in the frames of the Orthodox tradition.

At the same time, there is an opposite opinion on this issue. Thus, E. Ivanova believes, that it is G. Florovsky's work "The ways of Russian Theology" that provoked a negative attitude towards the works of Fr. Paul [6, 614]. A distinctive feature of G. Florovsky's views, according to E. Ivanova, is not only jealousy about the purity of Orthodoxy, but also nihilism inherent in the modernistic moods: "After all, Florovsky declares a mistake nothing more than a three hundred-year experience in the development of Russian theology, which he offers to reject with the purpose to start creating some new theology according to his program. [...] a similar attitude to predecessors cannot be found analogous in the patristic tradition, with which Florovsky connects his hopes, but in the culture of Russian modernism. [...] In addition, much in Florovsky's book – its polemical passion, the author's predilections, the methods of polemics themselves – characterizes him as one of the fig-

ures of the Russian religious Renaissance. [...] For the above reasons, Florovsky, to a much greater extent than Florensky, can be called a representative of Russian philosophical modernism" [6, 615]. On the other hand E. Ivanova considers that the specific nature of P. Florensky's ideas is understandable only in the context of the tasks of his time: "The path he found was in keeping with the objective needs of the time [...] Florenski's search, in contact with academic theology and combined in his personality with a high sense of responsibility for his words and deeds, allowed [...] conservatives to see in him their future" [6, 617].

On this issue, it should be noted that a certain polemical passion and predilection are also inherent in P. Florensky's works. At the same time, the ideas of both thinkers solved the tasks of their time, such as the popularization of Orthodoxy, the "return to the roots", the purification of the dogma from distortions and later layers. The dissimilarity of the thinkers' positions only emphasizes the originality of their ideas, erudition and freedom of thought.

Scientific novelty and conclusions:

1. P. Florensky's concept is broader both in terms of the volume covered in the chronological and topological plan of the material, and in the scale of the conclusions drawn on its basis. G. Florovsky's concept has a relatively local character and does not go beyond the characteristics are stable in the church-Christian culture: the "day" of Christianity and the "night" of paganism.

2. For G. Florovsky, the criterion for distinguishing between the "day" and "night" types is the conformity of the culture to the Orthodox Christian, ascetic, and in fact hesychast tradition. The true culture for him is in fact identical with the ascetic feat of the orthodox monasticism, the "culture of holiness". For P. Florensky, however, such a criterion is the basic type of culture reflection, the closeness of culture to a widely understood religious-mystical or, on the contrary, scientific-rational consciousness.

3. By the types of "daytime" (and renaissance) and "night" (medieval) culture P. Florensky denotes two main equivalent directions, two lines in culture. Interrupting the stage of the opposite line, each of them continues its previous stage. G. Florovsky, on the other hand, considers the "night" (pagan) culture as anti-historical in the conditions of spreading the "daytime" (Christian) culture. The first one must be tested and defeated by the second one.

4. At the same time, G. Florovsky's concept can be, in a certain sense, an integral part of P. Florensky's concept, if the "daytime" culture is left in the interpretation of Fr. Paul, but the "night" culture (in the Fr. Paul's understanding) is represented in two components:

a) Christian-religious (Florovsky's "daytime" culture);

b) Mytho-magical (Florovsky's "night" culture).

5. The combined typology of the "day / night" of Florensky / Florovsky culture can be included into the context of the rhythm of Apollonian and Dionysian types, and also in widely understood "baroque" and "classicism" stages in culture.

Література

1. Андроник (Трубачев). Жизненный путь священника Павла Флоренского: к 135-летию со дня рождения [Электронный ресурс]/ Андроник (Трубачев), игумен. – Режим доступа: http://www.stsl.ru/news/all/zhiznennyy-put-svyashchennika-pavla-florenskogo.

2. Флоренский П. Сочинения в 4 т.: Т. 1. / Павел Флоренский, свящ. – М.: Мысль, 1994. – 806 с.

3. Флоренский П. Сочинения в 4 т.: Т. 2. / Павел Флоренский, свящ. – М.: Мысль, 1996.– 882 с.

4. Флоровский Г. Пути русского богословия / Георгий Флоровский, протоиерей. – Paris: YMCA-PRESS, 1983. – 600 с.

5. Хоружий С.С. Философский символизм П.А. Флоренского и его жизненные истоки /Хоружий С.С. // Флоренский: Pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1996. – С. 525-557.

6. Иванова Е.В. Наследие о.Павла Флоренского: а судьи кто? /Иванова Е.В. // Флоренский: Pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1996. – С. 609-624.

7. Кожурин А.Я. Философия культуры П.А. Флоренского [Электронный ресурс]/ А.Я.Кожурин. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/text/kozhurin-aya/filosofiya-kultury-pa-florenskogo.

References

1. Andronik (Trubachev). The Life Path of Priest Pavel Florensky: on the 135th Anniversary of his Birthday. Retrieved from http://www.stsl.ru/news/all/zhiznennyy-put-svyashchennika-pavla-florenskogo [in Russian].

2. Florensky, P. (1994). Works in 4 volumes. Vol.1. Moscow: Myisl [in Russian].

3. Florensky, P. (1996). Works in 4 volumes. Vol.2. Moscow: Myisl [in Russian].

4. Florovsky, G. (1983). The ways of Russian theology. Paris: YMCA-PRESS [in Russian].

5. Horuzhiy, S.S. (1996). P.A. Florensky's philosophical symbolism and its life sources. Florensky: Pro et contra. St. Petersburg, 525-557 [in Russian].

6. Ivanova, E.V. (1996). The legacy of Father Paul Florensky: who are the judges? Florensky: Pro et contra. St. Petersburg, 609-624 [in Russian].

7. Kozhurin, A. Ya. Philosophy of Culture of P.A. Florensky. Retrieved from http://anthropology.ru/ru/text/kozhurin-aya/filosofiya-kultury-pa-florenskogo [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.05.2017 р.

УДК 385.1(477):008

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

ІМПОРТНО-ЕКСПОРТНІ ОПЕРАЦІЇ НА РИНКУ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Мета дослідження полягає у виявленні динаміки функціонування процесу ввезення та вивезення культурних цінностей та його залежності від внутрішніх та зовнішніх чинників. **Методи дослідження.** Вибір дослідницьких стратегій у вивченні динаміки імпортно-експортних операцій на ринку культурних цінностей залежав від поточної інформації. Основою вибору методів студіювання стали засади системності та комплексного підходу. Використано метод документального аналізу і синтезу, порівняльного аналізу, що дало змогу простежити у часовому вимірі розвиток ринку культурних цінностей на основі студіювання імпортно-експортних операцій. Використання вказаних методів сприяло отриманню власних теоретичних результатів. **Наукова новизна** полягає у постановці й розробці актуальної теми, яка в науковому вимірі не одержала всебічного й об'єктивного висвітлення та досліджується вперше. Обґрунтовано ідею, що результати та стан імпортно-експортних операцій можуть слугувати одними із складових у вивченні динаміки функціонування ринку культурних цінностей, виявленні тенденцій його розвитку. **Висновки.** Функціонування ринку культурних цінностей є складовою частиною державної політики в галузі культури і стосується приватної її частини. У правовому полі ринок культурних цінностей не має належного нормативного забезпечення. Діяльність органів влади у секторі імпортно-експортних операцій з культурними цінностями в частині класифікації предметів не узгоджена. Констатується, що динаміка таких операцій залежить від попиту на предмети колекціонування, який, у свою чергу, формується не тільки під впливом культурно-мистецьких тенденцій, а й залежить від суспільно-політичних та економічних процесів розвитку суспільства.

Ключові слова: колекції, культурні цінності, імпорт, ввезення, експорт, вивезення, ринок, попит, динаміка, функціонування.

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

Импортно-экспортные операции на рынке культурных ценностей

Цель исследования состоит в изучении динамики функционирования процесса ввоза и вывоза культурных ценностей и установлении их зависимости от внутренних и внешних факторов. **Методы исследования.** Выбор исследовательских стратегий в изучении динамики импортно-экспортных операций на рынке культурных ценностей зависел от текущей информации. Основой выбора методов послужили принципы системности и комплексного подхода. Использован метод документального анализа и синтеза, сравнительного анализа, что позволило проследить во временном измерении развитие рынка культурных ценностей на основе изучения импортно-экспортных операций. Использование указанных методов исследования способствовало получению собственных теоретических результатов. **Научная новизна** исследования заключается в постановке и разработке актуальной темы, которая в научном измерении не получила всестороннего и объективного освещения и исследуется впервые. Обосновано идею, что результаты и состояние импортно-экспортных операций могут служить одними из составляющих в изучении динамики функционирования рынка культурных ценностей, выявлении тенденций его развития. **Выводы**. Функционирование рынка культурных ценностей является составной частью государственной политики в области культуры и касается частной ее стороны. В правовом поле рынок культурных ценностей не имеет надлежащего нормативного обеспечения. Деятельность органов власти в секторе импортно-экспортных операций с культурными ценностями в части классификации предметов не согласована. Констатируется, что динамика таких операций зависит от спроса на предметы коллекционирования, который, в свою очередь, формируется не только под влиянием культурных тенденций, но и зависит от общественно-политических и экономических процессов развития общества.

Ключевые слова: коллекции, культурные ценности, импорт, ввоз, экспорт, вывоз, рынок, спрос, динамика, функционирование.

Karpov Victor, *Doctor of Historical Sciences, head of department of postgraduate and doctoral studies of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Import-export operations in the market of cultural valuables

The purpose of the study is to identify the dynamics of the functioning of the process of import and export of cultural property and its dependence on the effects of internal and external factors. **Research methods.** The choice of research strategies of the study of the dynamics of import-export operations in the market of cultural valuables dependeds on the available current information. The basis of the choice of study methods were the principles of systematic and integrated approach. The research methodology involve using the method of documentary analysis and synthesis and comparative analysis, which allowed to trace the development of the market of cultural valuables over time on the basis of study of import-export operations. The use of these methods of research contributed to obtaining the own theoretical results. The **scientific novelty** of the obtained results consists in the formulation and development of an actual topic, which in scientific terms has not receiveds comprehensive and objective coverage and is investigated for the first time. The idea is based on the fact that the results and the state of import-export operations can serve as one of the components in the study of the dynamics of the functioning of the market of cultural valuables and the identification of trends of its development. **Conclusions.** Functioning of the market of cultural valuables is an integral part of state policy in the field of culture and concerns its private part. In the legal field, the market of cultural property does not have the proper regulatory support. Activity of the authorities in the sector of import-export opera-

© Карпов В. В., 2017

tions with cultural valuables in terms of classification of objects is not coordinated. It is stated that the dynamics of such operations depends on the demand for collectibles, which in turn is formed not only under the influence of cultural and artistic tendencies, but also depends on the socio-political and economic processes of social development.

Keywords: collections, cultural valuables, import, export, market, demand, dynamics, functioning.

Актуальність теми. Дослідження динаміки вивезення та ввозу культурних цінностей є продовженням інтересу до вивчення ринку культурних цінностей, визначення його складових частин та чинників, що його формують та впливають на розвиток. Вивчення проблеми експертної діяльності в галузі культури і пов'язаної з цим оціночної діяльності ставить на порядок денний питання руху культурних цінностей, їх обігу в якості товарного значення як в Україні, так і за її межами, адже цей ринок має глобальний характер. Враховуючи той факт, що у такій постановці питання обігу культурних цінностей в Україні не вивчалося, вбачається актуальним студіювання окремих частин цього явища, зокрема проведення імпортно-експортних операцій.

Аналіз досліджень та публікацій. Аналізують основні законодавчі та нормотворчі документи, які регламентують переміщення культурних цінностей через державний кордон України В. Бітаєв, В. Шульгіна, С. Шман [2]. Дисертаційне дослідження С. Шман [11], присвячене культурологічним аспектам державної експертизи культурних цінностей, також містить положення, що розкривають правовий характер переміщення та руху культурних цінностей. Вказані автори пов'язують свої дослідження правових основ імпортно-експортних операцій з культурними цінностями виключно у контексті їх експертної оцінки та визначення оціночної вартості, проте не досліджують становлення ринку культурних цінностей, а також у такому контексті питання ввозу та вивезення.

Ринкові відносини у сфері обігу культурних цінностей у полі зору вченого Б. Платонова. Він присвятив праці питанням колекціонування культурних цінностей та основам оціночної діяльності. Також Б. Платонов подає методи порівняльного аналізу та модель трьох активів у аналізі прибутковості творів мистецтва [7]. Багато уваги проблемам експертизи та оцінки культурних цінностей приділяє В. Індутний [3]. Постановку питання про виникнення ринку експертних послуг у царині культури та формування нової парадигми культурної індустрії здійснив В.Карпов [5].

Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей з позицій митної експертизи досліджує О. Калашнікова [4]. Дослідження цікаве тим, що, крім систематизованого аналізу та міждисциплінарного підходу до проблеми атрибуції та експертизи предметів історичного та культурного значення, визначення методики встановлення вартості творів мистецтва, наводяться нормативно-правові основи правового регулювання переміщення культурних цінностей через митний кордон України. За визначенням Т. Артюх [1], споживча цінність коштовностей як товару формується і розвивається в системі загальнолюдських цінностей і має відповідну ієрархічну структуру, яка ґрунтується на структурі потреб, ціннісних орієнтаціях і відносинах.

Загалом у більшості дослідників, які вивчають проблеми розвитку галузі культури, спостерігається інтерес, пов'язаний здебільшого із питанням оцінки культурних цінностей, і менше – із виникненням ринку загалом та у цьому контексті імпортно-експортних операцій зокрема.

Мета дослідження полягає у вивченні процесу ввозу (імпорту) та вивозу (експорту) культурних цінностей через державний митний кордон України, визначення його динаміки, тенденцій функціонування і залежності від впливів внутрішніх та зовнішніх чинників та правового забезпечення руху предметів.

Виклад основного матеріалу. Правовою основою імпортно-експортних операцій у царині культурних цінностей слугують вимоги Митного кодексу України [6]. Зокрема, відповідно до статті 69 зазначеного кодексу товари при їх декларуванні підлягають класифікації, тобто у відношенні товарів визначаються коди класифікаційних групувань, зазначених в українській класифікації товарів зовнішньоекономічної діяльності. До стадії декларування культурні цінності мають пройти процедуру оформлення дозволу на їх вивезення. Ця процедура регламентована Міністерством культури України. Стан правового забезпечення процесу ввезення та вивезення уже розглядався в контексті аналізу державної політики у сфері надання послуг з експертизи культурних цінностей [5].

Загалом імпортно-експортні операції на ринку культурних цінностей пов'язані із потребою поповнення колекцій або їх реалізації з метою отримання прибутку як в Україні так і на закордонних ринках. Хоча деякі дослідники стверджують, що інвестування у твори мистецтва є найбільш ефективним і практично відповідає грошовим інвестиціям, все ж доведено, що таке уявлення про потенціал колекціонування культурних цінностей є хибним. Тільки для незначної частки творів можна очікувати ефективності від інвестування, і у довготривалій перспективі [8, 86].

Державна фіскальна служба наводить дані щодо кількості вивезених з України та ввезених до України культурних цінностей [10]. Декларування культурних цінностей здійснюється виключно за кодами Української класифікації товарів зовнішньоекономічної діяльності в якій зазначені такі коди щодо культурних цінностей:

9701 – картини, малюнки та пастелі, повністю виконані вручну; колажі;
9702 – оригінали гравюр, естампів та літографій;
9703 – оригінали скульптур і статуеток;
9704 – марки поштові чи гербові, поштові знаки гашені, поштовий папір, крім 4907;
9705 – колекції та предмети колекціонування;
9706 – предмети антикваріату віком понад сто років.

Здійснивши порівняльний аналіз класифікації, визначеної у Порядку проведення державної експертизи культурних цінностей та розмірів плати за її проведення, затвердженого Кабінетом Міністрів України [9] та Державної фіскальної служби, викладеної в Української класифікації товарів зовнішньоекономічної діяльності, виявимо відсутність їх взаємозв'язку та відмінність за категоріями. Таку відмінність помітимо і у самому Порядку проведення державної експертизи – класифікація предметів експертизи відрізняється від класифікації об'єктів державної експертизи при визначенні розмірів плати за надані послуги з експертизи. Отже, можемо зазначити, що у сегменті контролю за переміщенням культурних цінностей через митний кордон нормативна база державних відомчих установ що здійснюють цей процес неузгоджена та функціонує відокремлено та не утворює систему.

За кодом 9701 до якого відносяться картини, малюнки та пастелі, повністю виконані вручну і колажі у 2016 році було імпортовано культурних цінностей на суму 955 тисяч дол. США, а експортовано на 146 тисяч дол. США. За півроку поточного 2017 року динаміка різко змінилася і імпорт склав 217 тис. дол. США, а експорт 6 368 тис. дол. США. Зазначимо, що ціни наводяться за експертною оцінкою (Рис. 1).

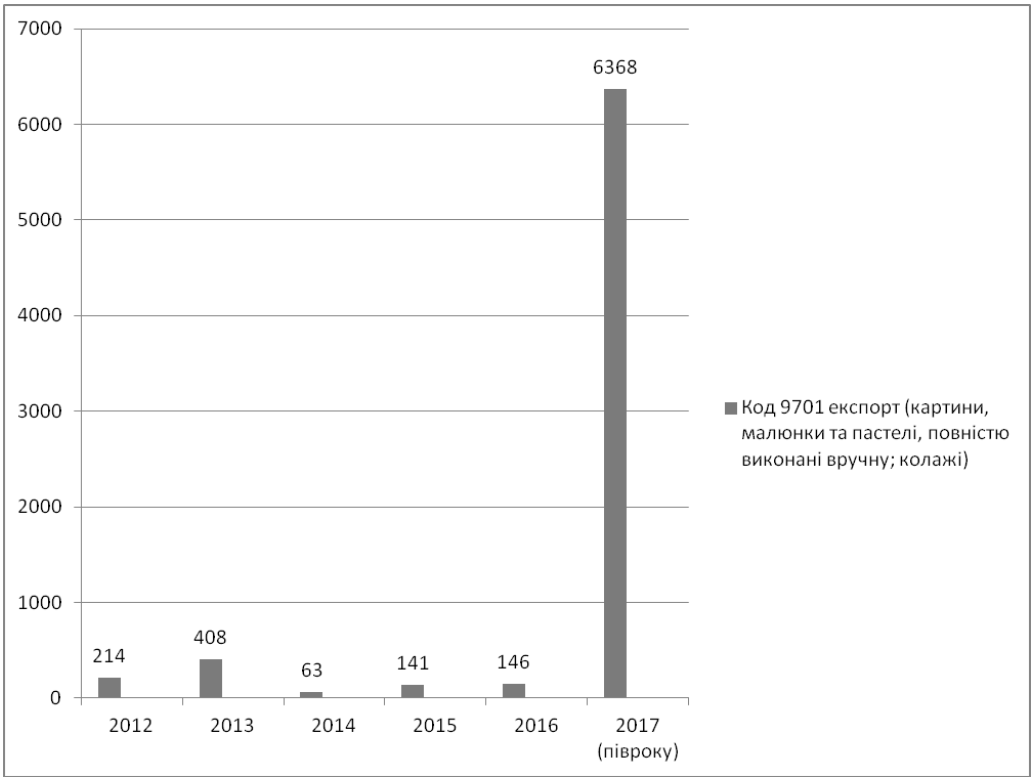

Рис. 1. Динаміка показників експорту картин, малюнків та пастелей, виконаних вручну

Оригінали скульптур і статуеток у 2016 році було ввезено на суму 57 тис. дол. США, а вивезено на 27 тис. дол. США. У 2017 році така тенденція продовжилася – було завезено за півроку предметів на суму 26 тис., а вивезено на одну тисячу дол. США. Марки тільки вивозяться – у 2016 році на 9 тис., а у 2017 на 8 тис. за півроку. Колекції та предмети колекціонування у 2016 році було завезено на суму 103 тис. дол. США, а експортовано на одну тисячу і тенденція ввезення переважає також і у 2017 році – імпортовано предметів на суму 17 тисяч і нічого не вивезено за півроку. Це стосується й предметів антикваріату віком понад 100 років. Такі предмети тільки завозяться. У 2016 році на суму 191 тис. дол. США, а у 2017 році всього на 4 тис. дол. США. Переміщення гравюр, естампів та літографій в останні роки не відбувається.

За останні п'ять років відбувалася стагнація експортно-імпортних операцій з культурними цінностями. З 2013 року відбулося різке падіння ринку і хоча спостерігається певне його пожвавлення в останні два роки все ж до обсягів 2013 року ще далеко. Зокрема, якщо у 2012 році було імпортовано картин на суму 4 793 тис. дол. США, у 2013 році на 17 308, а вже у 2014 на 7 956 і 2015 році – всього на 330 тис. дол. США. Така ж ситуація і з скульптурами – у 2012 році ввезено на суму 900 тис., у 2013 на 2250, а вже 2014 – 200 і 2015 – 37 тис. дол. США (Рис.2).

Дослідження динаміки імпортно-експортних операцій на ринку культурних цінностей є неповним без відомостей про надання дозволів на вивезення творів. Міністерство культури не формує базу даних про кількість вивезених предметів та їх оціночну вартість і тому здійснити порівняльний аналіз руху культурних цінностей неможливо. На відміну від Державної фіскальної служби України, яка надала вичерпну інформацію у стислі строки, отримати інформацію з даного питання від Мінкультури на момент публікації матеріалу не вдалося [12].

Проте навіть із такими обмеженнями вдалося розкрити офіційну частину динаміки імпортно-експортних операцій з культурними цінностями, яка свідчить про зниження попиту і падіння ринку.

Зниження попиту на культурні цінності пояснюється загальним падінням економіки країни в результаті зовнішнього агресивного впливу на суспільно-політичні та економічні процеси в державі та внутрішніх трансформацій, які призвели до перерозподілу руху грошових потоків відповідно до ситуації. Різкий ріст показників експорту картин цьому надає підтвердження – відбувається переведення товару у форму грошових коштів, що продиктовано потребою власників.

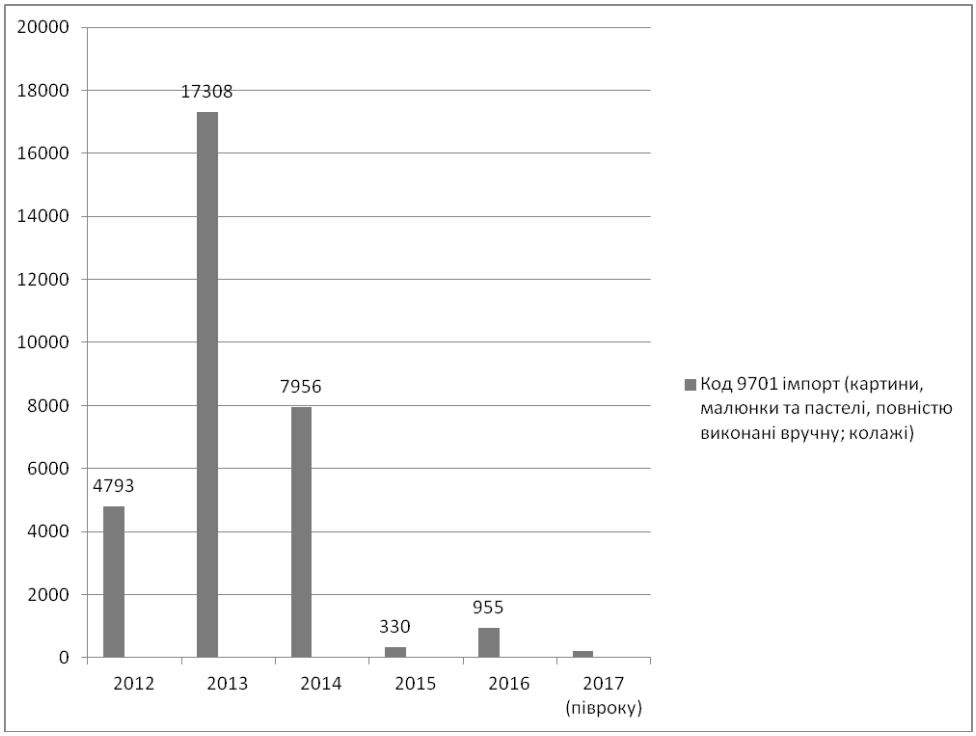

Рис. 2. Динаміка показників імпорту картин, малюнків та пастелей, виконаних вручну

Наукова новизна роботи полягає у постановці і розробці актуальної теми, яка в науковому вимірі не одержала всебічного й об'єктивного висвітлення та досліджується вперше. Обґрунтовано ідею, що результати та стан імпортно-експортних операцій можуть слугувати одним із складових у вивченні динаміки функціонування ринку культурних цінностей, виявленні тенденцій його розвитку.

Висновок. Функціонування ринку культурних цінностей є складовою частиною державної політики в галузі культури і стосується приватної її частини. У правовому полі ринок культурних цінностей не має належного нормативного забезпечення. Діяльність органів влади у секторі імпортно-експортних операцій з культурними цінностями в частині класифікації предметів не узгоджена. Динаміка таких операцій залежить від попиту на предмети колекціонування, який, у свою чергу, формується не тільки під впливом культурно-мистецьких тенденцій, а й залежить від суспільно-політичних та економічних процесів розвитку суспільства. Очевидно, що різке зростання кількості вивезених картин пояснюється попитом на українське мистецтво за кордоном та лібералізацією політики щодо експорту культурних цінностей з боку центрального органу виконавчої влади у сфері культури.

Література

1. Артюх Т.М. Діагностика та експертиза коштовностей: [підручник] /Артюх Т.М.. – К.: Київ. нац. торг.-екон. ун-т, Альтпрес, 2003. – 448 с.; іл.. 40 с.; Артюх Т. М. Товарознавча експертиза ювелірних коштовностей. Теорія і практика: Монографія / Артюх Т.М. – К.: Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2005. – 303 с.

2. Бітаєв В.А. Методичні засади експертного дослідження культурних цінностей: [навч.-метод. посібник]/ Бітаєв В.А., Шульгіна В.Д., Шман С.Ю.. – К.: НАКККІМ, 2010. – 128 с.

3. Індутний В. В. Дистрибутивна теорія оцінки пам'яток культури / В. В. Індутний // Коштовне та декоративне каміння. – 2008. – С. 2-18; Індутний В. В. Оцінка культурних цінностей / В. В. Індутний, Е. В. Чернявська, С. М. Шкляр. – К. : АЯКС ПРІНТ, 2006. – 608 с.; Індутний В. В. Оцінка пам'яток культури / В. В. Індутний. – К. : СПД Моляр С. В., 2009. – 537 с.; Індутний В. В. Проект "Протокол цивілізацій", як основа єдиної інтернаціональної системи паритетної оцінки пам'яток культури // Охорона культурної спадщини: аспекти соціокультурної взаємодії: матеріали науково-практичної конференції в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтва 5 – 6 червня 2014 року. – К. : НАКККіМ. – 2014. – с.116; Індутний В. В. Формула Ральфа Хартлі й прогнозування вартості пам'яток культури / В. В. Індутний // Культура і сучасність. – 2014. – № 1. – С. 70-77; Індутний В.В. Атрибуція та експертиза портрета Івана Мазепи з колекції Національного музею історії України / Індутний В.В., Походяща О.Б. // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: матеріали Міжн. н.-практ. конф., м. Київ … / редкол.: В.Г.Чернець (голова) та ін. – К.: НАКККІМ, 2017. – С.105-114.

4. Калашникова О. Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей: [підруч.] / О. Л. Калашникова. – К. : Знання, 2006. – 497 с.; Калашникова О.Л. Методика идентификации культурных ценностей в Таможенной службе Украины // Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток. Тези доповідей V Міжнародної науково-практичної конференції. – К., 2005. – С. 125; Калашнікова О. Л. Ідентифікація та вартісна оцінка культурних цінностей: [навч. посіб.] / О. Л. Калашнікова. – К., 2006. – 287 с.

5. Карпов В. Державна політика у сфері надання послуг з експертизи культурних цінностей / Карпов В. // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. – К.: Міленіум, 2017. – № 2. – С.19–26.

6. Митний кодекс України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http: // zakon.rada.gov.ua/laws/show/4495-17.

7. Платонов Б. О. Колекціонування культурних цінностей / Б.О. Платонов. – К.: НАКККіМ, 2016. – 108 с.; іл.; Платонов Б. О. Модель трьох активів – ефективний інструмент оцінювача при аналізі вартості культурних цінностей / Б. Платонов // Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2013. – №2. – С. 96-102; Платонов Б. О. Новації в навчанні оцінювачів культурних цінностей. Модель трьох активів / Б. О. Платонов. – К., 2013; Платонов Б. О. Основи оціночної діяльності / Б. О. Платонов. – К.: НАКККіМ, 2013. – 227 с.; Платонов Б. О. Оцінка культурних цінностей – методи порівняльного підходу / Б. Платонов // Оціночна діяльність. – 2011. – №3-4, 12. – С. 68-71.

8. Платонов Б. Аналіз прибутковості творів мистецтва // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. – К.: Міленіум, 2017. – № 1. – С.86 – 90.

9. Постанова Кабінету Міністрів України "Про затвердження Порядку проведення державної експертизи культурних цінностей та розмірів плати за її проведення" від 26 серпня 2003 р. № 1343 – Електронний ресурс [Режим доступу]: http: // zakon.rada.gov.ua/laws/show/1343-2003-п.

10. Про розгляд запиту // Лист Державної фіскальної служби України від 19.06.2017 № 7809/Г/99-99-07-03-01-14 / поточний архів автора.

11. Шман С.Ю. Культурологічні аспекти державної експертизи культурних цінностей в сучасній Україні: дис. … канд. культ.: 26.00.01 / Шман Світлана Юріївна; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2013. – 192 с.

12. Щодо надання інформації // Лист Міністерства культури України від 03.07.2017 № 548/26-1/55-17 / поточний архів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

References

1. Artyuk, T.M. (2003). Diagnostics and expertise of jewels. K.: Kyyiv. nats. torh.- ekon. un-t, Al'tpres [in Ukrainian]; Artyuk, T.M. (2005). Commodity expert examination of jewelry. Theory and practice. K.: Kyyiv. nats. torh.- ekon. un-t [in Ukrainian].

2. Bitaev, V.A., Shulgina, V.D., Shman, S.Yu. (2010). Methodological principles of expert research of cultural values. K .: NAKKKIM [in Ukrainian].

3. Indutny,V. V. (2008. Distributive theory of cultural monuments estimation. Precious and decorative stones, 2-18) [in Ukrainian]; Indutniy, V.V. (2006). Evaluation of cultural values. K.: AJAKS PRINT [in Ukrainian]; Indutniy, V.V. (2006). Score cultural attractions. K.: SPD Molir S.V. [in Ukrainian]; Indutniy, V.V. (2014 Project "Protocol of civilizations" as the basis of a united international system of parity assessment of cultural monuments / Protection of cultural heritage: aspects of socio-cultural interaction: materials of a scientific and practical conference at the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts on June 5-6, 2014), p. 116. K.: NAKKKiM [in Ukrainian]; Indutniy, V.V. (2014). Formula Ralph Hartley and forecasting the value of cultural monuments. Kul'tura i suchasnist', 1, 70-77 [in Ukrainian]; Indutniy, V.V. (2014). Indutny, V.V., Pokhodyacha, O.B. (2017 Attribution and expertise of the portrait of Ivan Mazepa from the collection of the National Museum of Ukrainian History. Museums and Restoration in the Context of Preserving the Cultural Heritage: Materials Int. n.-pract Conf., Kyiv, Ukraine ... / redcologist: V.G. Chernets (head), etc. K.: NAKKKIM), pp. 105-114 [in Ukrainian].

4. Kalashnikova, O. L. (2006). Basics of art criticism and valuation of cultural values. K. : Znannya [in Ukrainian]; Kalashnikova, O.L. (2005 Methodology of identification of cultural values in the Customs Service of Ukraine. Problems of conservation, conservation, restoration and examination of museum sights. Abstracts of the V International Scientific and Practical Conference), p. 125. K. [in Ukrainian]; Kalashnikova, O. L. (2006). Identification and cost estimation of cultural values. K. [in Ukrainian].

5. Karpov, V. (2017). State policy in the field of rendering services for the examination of cultural values. Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstva: nauk. zhurnal. K.: Milenium, 2, 19 – 26 [in Ukrainian].

6. Customs Code of Ukraine. Retrieved from: zakon.rada.gov.ua/laws/show/4495-17 [in Ukrainian].

7. Platonov, B. (2016). Collection of cultural values. K.: NAKKKim [in Ukrainian]; Platonov, B. (2013). A model of three assets is an effective valuator tool when analyzing the value of cultural assets. Kul'tura i suchasnist'. K.: Milenium, 2, 96-102 [in Ukrainian]; Platonov, B. (2013). Novices in the training of appraisers of cultural values. Model of three assets [in Ukrainian]; Platonov, B. O. (2013). Fundamentals of valuation activity K.: NAKKKim [in Ukrainian]; Platonov, B.O. (2011). Evaluation of cultural values – methods of comparative approach. Otsinochna diyal'nist', 3-4, 68-71 [in Ukrainian].

8. Platonov, B. (2017). Analysis of the profitability of works of art. Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstva. K.: Milenium, 1, 86 – 90 [in Ukrainian].

9. Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine "On Approval of the Procedure for Conducting State Examination of Cultural Values and Fees for its Implementation" dated August 26, 2003 No. 1343. Retrieved from: http: // zakon.rada.gov.ua/laws/show/1343-2003-п. [in Ukrainian].

10. On consideration of the request. Letter of the State fiscal service of Ukraine dated June 19, 2017 No. 7809 / G / 99-99-07-03-01-14 . Current author's archive [in Ukrainian].

11. Shman, S.Yu. (2013). Cultural Aspects of State Examination of Cultural Values in Contemporary Ukraine. Extended abstract of candidate's thesis. K. [in Ukrainian].

12. Щодо надання інформації // List of the Ministry of Culture of Ukraine dated on 07/3/2017? 548 / 26-1 / 55-17 / current archives of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 25.07.2017 р.

УДК 351.9:008

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

МОВНЕ ПИТАННЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ МЕХАНІЗМУ ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ

Метою дослідження є аналіз перспектив надання статусу другої державної мови англійській мові, враховуючи особливості державної політики в сфері культури. **Методологія** дослідження полягає у розкритті основних проблемних аспектів, пов'язаних із наданням англійській мові статусу державної мови в Україні, та ґрунтується на комплексному використанні системного і структурного підходу, логіко-юридичного та діалектичного методу, а також методів аналізу і синтезу. **Наукова новизна** полягає в тому, що сформовано логіко-структурну доказову базу щодо доцільності та необхідності надання англійській мові статусу державної мови в Україні. Доведена необхідність опанування англійської мови державними службовцями. Обґрунтована необхідність поширення англійської мови в якості інструменту оптимізації міжнародних політичних і зовнішньоекономічних відносин. **Висновки.** Встановлено, що актуальність проблеми надання англійській мові статусу державної є важливою з точки зору продовження інтеграції України у світову спільноту, розширення її економічних і дипломатичних зв'язків, створення умов для вільного обміну досвідом у різних сферах суспільних відносин. Зроблено висновок щодо доцільності запровадження для англійської мови статусу державної через низку аргументів, які стосуються необхідності вивчення її різними категоріями громадян.

Ключові слова: державна політика, державна мова, українська мова, англійська мова, євроінтеграція.

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

Языковой вопрос сквозь призму механизма государственного управления в сфере культуры

Целью работы является анализ перспектив предоставления статуса второго государственного языка английскому языку, учитывая особенности государственной политики в сфере культуры. **Методология** исследования заключается в раскрытии основных проблемных аспектов, связанных с предоставлением английском языку статуса государственного языка в Украине. Методология исследования основана на комплексном использовании системного и структурного подходов, логико-юридического и диалектического метода, а также методов анализа и синтеза. **Научная новизна** работы заключается в том, что сформирована логико-структурная доказательная база целесообразности и необходимости предоставления английскому языку статуса государственного языка в Украине. Доказана необходимость освоения английского языка государственными служащими. Обоснована необходимость распространения английского языка в качестве инструмента оптимизации международных политических и внешнеэкономических отношений. **Выводы.** Установлено, что актуальность проблемы предоставления английскому языку статуса государственного является важной с точки зрения продолжения интеграции Украины в мировое сообщество, расширения ее экономических и дипломатических связей, создания условий для свободного обмена опытом в различных сферах общественных отношений. Сделан вывод о целесообразности введения для английского языка статуса государственного благодаря ряду аргументов, касающихся необходимости изучения его различными категориями граждан.

Ключевые слова: государственная политика, государственный язык, украинский язык, английский язык, евроинтеграция.

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

Language issue through the prism of mechanism of public administration in the sphere of culture

The purpose of article is to analyze the prospects for granting the status of the second state language to the English language, taking into account the peculiarities of state policy in the sphere of culture. **Research methodology** is to disclose main problematic aspects associated with provision to the English language the status of official state language in Ukraine. The methodology of the research is based on the integrated use of the systemic and structural approach, logical-legal and dialectical methods as well as method of analysis and synthesis. The **scientific novelty** of the work is that it develops logical and structural evidential base of expediency and necessity of giving the English language the status of the state language in Ukraine. The research proves the need for studying the English language by public officers. It justifies the necessity of spreading English as an instrument of optimization of international political and foreign economic relations. **Conclusions.** The work has established the importance of the problem of giving to the English language the status of the state language in terms of continuation of Ukraine's integration into the world community, expansion of its economic and diplomatic ties and creation of conditions for free exchange of experience in various spheres of social relations. It has made a conclusion about the expediency of introducing the status of the state language into English language because of a number of arguments, concerning the need for studying it by different categories of citizens.

Keywords: state policy, state language, Ukrainian language, English language, eurointegration.

Актуальність теми дослідження. Уже усталена сентенція "мовне питання" набуває в українському соціумі дедалі більшої актуалізації та розширює своє сутнісне призначення. Мовне питання із суто культурологічної категорії перетворюється в об'єкт політичних спекуляцій, хоча доцільніше було б змістити акцент у бік перетворення його в об'єкт державного управління. На сьогодні державно-

© Червякова О. В., 2017

управлінський вплив поширюється на встановлення пріоритетів, мети, завдань мовної політики та механізмів її реалізації, перетворюючи культурологічну проблему в проблему державного управління. Це засвідчує важливість мови, і зокрема тієї, яка набуває статусу державної, для процесів забезпечення самого державотворення, а також національної безпеки.

Мовне питання тривалий час ставало наріжним каменем конфлікту та розмежування в українському суспільстві, а невдала, несистемна та недалекоглядна державна політика лише погіршувала ситуацію і поглиблювала протистояння. Мова завжди мала більше ніж цивілізаційне чи соціокультурне значення, вона виступала в якості зв'язуючого елементу всіх суспільних процесів, як всередині українського соціуму, так і зв'язку України із зовнішнім світом. У цьому контексті актуалізується питання дослідження правового статусу державної мови та пошуку можливостей розширення такого статусу на нові мови. Враховуючи стратегічні пріоритети розвитку країни, такою мовою повинна стати англійська, що є мовою міжнародного спілкування.

Ступінь наукової розробки теми. Проблеми мовної політики держави як складового елемента політики в сфері культури, зокрема в контексті визначення державного статусу мов, набули поширення у працях багатьох вітчизняних вчених, зокрема І.Г. Балабкіна, О.В. Бусол, Т.О. Марусин, І.В. Ніколайчук та ін. Однак питання надання англійські мові статусу другої державної в Україні на сьогодні не досліджувалося. Більше того, не досліджувалися навіть альтернативні засоби проведення державної політики щодо вирішення питання мови – ні з культурологічних, ні з державно-управлінських позицій.

Метою статті є аналіз перспектив надання англійській мові статусу другої державної, враховуючи особливості політики держави в сфері культури.

Виклад основного матеріалу. Мова завжди виступала в якості ідентифікуючої ознаки нації, її культурним детермінантом і елементом самоідентифікації, визначення її місця в цивілізаційному вимірі. Але у сучасному світі мова перетворюється із суто культурологічного чи соціального поняття в елемент ідентифікації держави. В статусі державної мови вона стає об'єктом державного регулювання та державної політики. При чому в якості останнього мовне питання може розглядатися в контексті як соціальної, так і культурної політики, і обов'язково – в контексті політики національної безпеки. Усі ці площини та сфери державно-управлінського впливу не суперечать а доповнюють одна одну, тим самим розширюючи можливості органів державної влади ефективно впливати на мовні питання.

Державна мова є не лише об'єктом державного управління чи державної політики, а й важливим елементом її практичного втілення і реалізації. Про це зокрема засвідчує Концепція державної мовної політики, затверджена Указом Президента України від 15.02.2010 року № 161/2010. Основна мета цієї Концепції полягає у створенні таких умов розвитку мови та культури, які дадуть змогу не лише поширювати і популяризувати їх, але і перетворять на елемент національної самосвідомості; забезпечить єднання соціуму навколо спільних цінностей, якими є мова та культура, що через неї відображається [9].

Основна увага в реалізації державної політики у сфері мови полягає у забезпеченні розвитку української мови як державної мови та як елементу національної єдності українського суспільства. Про це засвідчує і норма ст. 10 Конституції України, яка визначає, що "державною мовою в Україні є українська мова. Держава забезпечує всебічний розвиток і функціонування української мови в усіх сферах суспільного життя на всій території України" [5]. Конституція України також містить низку найбільш визначальних норм з точки зору вирішення питання мови. Йдеться про обов'язок держави гарантувати "вільний розвиток, використання і захист російської, інших мов національних меншин України" та сприяти "вивченню мов міжнародного спілкування" [5].

Держава абсолютно традиційно для світової практики визначила статус державної мови, а також залишила можливість для розвитку, вивчення, поширення та застосування у суспільному житті країни інших мов. Більше того, українське законодавство створило певні передумови для потенційного наділення статусом державної мови й інших мов. Про це зокрема свідчить відсутність імперативності та заборони на надання такого статусу іншим мовам як в законодавстві, так і у відповідних мовних нормативно-правових актах.

Більше того, аналізуючи норми Закону України "Про засади державної мовної політики" від 03.07.2012 року № 5029-VI можна побачити, що статус державної мови означає, що "державна мова – закріплена законодавством мова, вживання якої обов'язкове в органах державного управління та діловодства, установах та організаціях, на підприємствах, у державних закладах освіти, науки, культури, у сферах зв'язку та інформатики тощо" [8]. Цей термін визначає лише ознаки правового статусу мови, яка їм наділяється, але він не містить обов'язкової прив'язки до української мови як до єдино можливої державної мови. Хоча не слід підходити вільно до трактування та розуміння законодавства і акцентувати увагу на тому, що надання статусу державної мови це питання надзвичайно просте і вирішення його лежить виключно в законодавчій площині. Насправді завдання державної політики щодо мови дещо ширші, ніж завдання стосовно визначення статусу державної мови. Так, відповідно до вже згадуваного закону, державна мовна політика на сучасному етапі її практичної реалізації спрямована на забезпечення вільного та всебічного розвитку української мови в усіх сферах суспільних відносин. Вживання української мови має бути самоідентифікатором українського суспільства, а не лише представників української нації [8].

Оскільки держава будується суспільством, то цілком логічним є завдання державної влади на об'єднання суспільства навколо певних елементів системи самосвідомості громадян. Закон України

"Про засади державної мовної політики" від 03.07.2012 року № 5029-VI повторює положення Конституції і закріплює за українською мовою статус державної, але в той же час на законодавчому рівні відбувається розширення можливостей для застосування інших мов. Наприклад у Європейській хартії регіональних мов або мов меншин, ратифікованої Законом України № 802-IV від 15.05.2003 року зазначається обов'язок держави дбати про розвиток регіональних мов та мов національних меншин, що проживають на її території [16]. З точки зору статусу останніх, російська мова є важливою для українського суспільства, але з огляду на стратегічний розвиток України та задекларований курс на європейську інтеграцію, її розвиток не є раціональним та утилітарним. Російська агресія змушує по-новому сприймати РФ в якості геополітичного сусіда, як державу, від якої надходить найбільше загроз для України, а тому розвивати культурні зв'язки з такою країною не раціонально, оскільки це суттєво може зашкодити національній безпеці України.

Натомість вбачається доцільним розвивати культурні та політичні зв'язки із кранами ЄС, і в цьому контексті набуває нового значення питання державної мови і зокрема другої державної мови. З цих позицій утилітарність російської мови дорівнює "0", а ось утилітарність англійської мови – як мови міжнародного спілкування – суттєво зростає, що дає підстави для започаткування нового наукового громадського та політичного дискурсу щодо надання саме англійській мові статусу другої державної мови.

Власне з позиції міжнародних відносин, об'єктивність та необхідність володіння англійською мовою пояснюється і тим, що при реалізації міжнародних або зовнішньоекономічних відносин, дипломатичні контакти (листування, підготовка документів і матеріалів, вірчих грамот, нот тощо) – все відбувається англійською мовою, або мовою цієї країни. Ключовою тезою тут є те, що використання англійської мови є універсальним. Саме тому при складанні такого документу, а також при практичній реалізації дипломатичних відносин, важливим є розуміння, вільне володіння та глибинне знання англійської мови саме як універсального засобу дипломатичного спілкування. Тому для її вивчення необхідним є запровадження на рівні держави відповідних освітніх програм та акценту на вивчення саме англійської мови, що можна досягнути також і через надання їй статусу державної мови.

Європейська хартія регіональних мов або мов меншин, на відміну від вітчизняного законодавства, містить важливу норму стосовно необхідності гарантування державою розвитку офіційних мов поряд із мовами нацменшин або регіональних мов. Статус "офіційної мови" не закріплено в українському законодавстві, але аналіз норм права ЄС та закордонного досвіду в сфері регулювання мовних питань дає змогу зробити висновок відносно того, що до таких мов відносяться мови, зокрема, міжнародного спілкування.

Посилаючись на Рішення Конституційного Суду України від 14.12.1999 року № 10-рп/99 (справа про застосування української мови), можна побачити, що Суд у пункті 3 мотивувальної частини зазначив, що положення Конституції України зобов'язують застосовувати державну – українську мову як мову офіційного спілкування посадових і службових осіб при виконанні ними службових обов'язків, у роботі й у діловодстві органів державної влади тощо. Офіційна мова – це мова, якій державою надано статус обов'язкового засобу спілкування в публічних сферах суспільного життя [14]. З огляду на це, можна дійти висновку, що офіційними мовами є мови, які є засобами спілкування в публічних сферах, а також у сферах міжнародних відносин і публічного управління в рамках однієї країни. В цьому контексті, безсумнівно, такого статусу повинна набути англійська мова. Більше того, слід зауважити, що хоча на сьогодні Україна вважається поліетнічною державою, вона має одну державну мову. Традиційно дискусія стосовно вирішення мовного питання стосується надання статусу другої державної мови російській мові. Але при цьому будуть дотримані права лише однієї національної меншини, інші ж етноси будуть ще більше культурологічно та етнічно відмежовані від єдиного українського соціуму.

Більше того, як зазначає І.В. Ніколайчук, "універсальні й збалансовані положення ООН про мови, пакети рекомендацій міжнародних експертних комісій, які вивчають стан забезпечення мовних прав громадян у державах із різним рівнем економічного, культурного розвитку та неоднаковою соціальною структурою, мають сьогодні для України лише характер орієнтира-рекомендації, а не доконечного припису чи вимоги" [7].

Отже, у вирішенні питання мови в Україні необхідно відходити від традицій та стереотипів закладених світовою практикою. Україна потребує власної моделі державної політики щодо мови, як окремого напряму державної культурної політики, оскільки мова не лише є засобом комунікації, але й інструментом іміджевого позиціонування України.

Культурно-мовний чинник у становленні української політичної нації є принциповим питанням. Українська політична нація будується на основі цінностей корінного українського етносу, його мови, символіки, звичаїв, традиційних атрибутів державності [1, 124]. Але одним із цивілізаційних орієнтирів української нації є інтеграція до єдиного європейського суспільства, оскільки традиційно всі форми державності, що існували на українських землях ідентифікували себе із західною цивілізацією, а не з азійськими народами. Саме з цих позицій вирішуючи проблему мовної політики доцільно розпочати процес щодо надання англійській мові статусу державної мови.

Що стосується культурного чинника, то тут слід згадати, що 2016 рік був оголошений Роком англійської мови в Україні. З огляду на це, доцільно говорити про суттєве підвищення інтересу українців до англійської мови, актуалізації питання її вивчення в контексті розширення культурного світогляду та

збагачення власної культури за рахунок традицій англомовних країн, також за рахунок перекладу українською англомовних видань і навпаки. Останнє вимагає високого рівня володіння англійською мовою, але при цьому суттєво популяризує власну українську культуру та традиції в світі, підвищує знання та обізнаність світової спільноти щодо України. Позиціонуючи себе у світі, Україна тим самим також закріплює і свій позитивний імідж. З цього приводу доктор наук з державного управління О.М. Чечель зазначає, що імідж країни – це відповідний процес створення та поширення бренду країни за допомогою міжнародних ЗМІ [15], переважна більшість з яких є англомовними.

На користь саме такого вирішення питання мови можна навести такі аргументи:

- по-перше, з огляду на стратегічні перспективи набуття Україною членства в ЄС і постійного просування до більш тісних форматів взаємодії з НАТО, так чи інакше, але наша держава повинна використовувати англійську мову для міжнародних контактів. При цьому таке використання виходитиме за суто політичний формат відносин, оскільки передбачатиме поширення торговельної документації, інформаційних матеріалів тощо, а для більшої оперативності їх легалізації в Україні, отриманні необхідних дозволів на ведення господарської діяльності – необхідно зменшити час на переклад та ратифікацію відповідних документів;

- по-друге, англійська мова є мовою міжнародного спілкування і все частіше виступає в якості єднаючого чинника культурних процесів у глобальному вимірі. Прикладом може бути нещодавнє проведення конкурсу Євробачення – 2017 у Києві;

- по-третє, англійська мова є найпоширенішою іноземною мовою, яку вивчають в Україні, що дозволяє говорити про наявність підґрунтя для поширення сфер її вжитку не лише в політичному, а й у суспільному житті: в сферах культури, відносинах всередині громадянського суспільства тощо.

Експерти запевняють, що саме англійська мова, обов'язкова для всіх, може стати трампліном для успіху України. Тому такого статусу доцільніше надати не російській, а саме англійській мові, яка значно поширеніша у світі та потрібніша українцям [3]. Більше того, як зазначає О.В. Бусол, "мова міжнародного спілкування (як свого часу латина), англійська мова сьогодні є каналом для залучення українського народу до цивілізаційного прогресу, що відбувається в усіх сферах життя людей" [2].

Наведені точки зору лише підтверджують актуалізацію питання про надання англійській мові статусу державної мови нарівні з українською. Крім того, варто зазначити, що вже подавалися й офіційні петиції на електронний ресурс Адміністрації Президента України стосовно цієї проблеми: Петиція № 22/003232-еп "Про надання англійській мові статусу державної мови", петиція № 22/003482-еп "Про визнання англійської мови другою державною мовою". Не дивлячись на те, що обидві петиції не набрали необхідної кількості голосів для перетворення їх у повноцінні законопроекти, слід звернути увагу на надзвичайну увагу з боку громадськості до питання надання саме англійській мові статусу державної мови.

До речі, говорячи про сферу публічного управління, зауважимо на тому, що на сьогодні абсолютно необхідним і доцільним є запровадження в якості обов'язкової вимоги для обіймання посади державного службовця щонайменше категорій "А" та "Б" знання англійської мови на рівні В2, що є аналогом незалежного користувача [4, 24].

Включення такої вимоги в перелік необхідних пояснюється низкою обставин, зокрема:

- англійська мова є переважною мовою ділового листування та документації, обмін якою відбувається в процесі участі України в міжнародних інтеграційних процесах. Відтак знання англійської мови суттєво спростить процес узгодження багатьох питань на шляху такої інтеграції, а крім того – дасть змогу більш чітко донести українським дипломатам власну позицію стосовно того чи іншого питання;

- володіння англійською мовою на рівні В2 суттєво скоротить витрати державних установ на переклад документів, а відтак – збільшить швидкість та оперативність реагування на них з боку відповідальних державних службовців;

- використання в роботі державними службовцями англійської мови дасть змогу розширювати міжнародне співробітництво, і зокрема – в контексті обміну досвідом та стажуванні закордоном.

У цьому контексті доцільно провести паралель із процесом підготовки наукових і науково-педагогічних працівників і здобувачів ступеня доктора філософії та доктора наук. Так, відповідно до діючих вимог, для вступу в аспірантуру (ад'юнктуру) вищого навчального закладу необхідним є складення вступного іспиту (випробування) в тому числі з іноземної мови в обсязі, який відповідає рівню В2 Загальноєвропейських рекомендацій з мовної освіти [10].

Окрім того, освітньо-наукова програма аспірантури (ад'юнктури) має включати з-поміж складових, що передбачають набуття аспірантом (ад'юнктом) достатніх компетентностей, представлення та обговорення результатів своєї наукової роботи іноземною мовою [10]. Подібна вимога була прописана у "Порядку присвоєння вчених звань науковим і науково-педагогічним працівникам". Зокрема, для отримання вченого звання доцента, професора, старшого дослідника необхідною умовою була наявність сертифікату відповідно до Загальноєвропейської рекомендації з мовної освіти (на рівні не нижче В2) саме з англійської мови. [11]. І хоча потім перелік іноземних мов був розширений до "мов країн Європейського Союзу" [12], через надзвичайну поширеність саме англійської мови більшість здобувачів використовують саме англійську мову, що також опосередковано свідчить про необхідність запровадження її в якості державної мови.

Висновки. Підводячи підсумки дослідження можливості та доцільності запровадження англійської мови в якості другої державної мови в Україні, слід зауважити, що це визнана мова міжнародного

спілкування. Саме це, а також інтеграція нашої держави в ЄС і світове торговельно-економічне співтовариство вже саме по собі актуалізує особливий статус англійської мови. З огляду на ментальні, культурні, етнічні та соціальні детермінанти англійська мова є нетиповою для української нації та держави в якості надання їй статусу державної мови. Однак виходячи з принципу історизму та геополітичного раціоналізму, саме англійська мова повинна набути статусу державної мови поряд із українською, оскільки це відповідатиме стратегічним пріоритетам розвитку України.

Що стосується політико-правового закріплення статусу державної мови за англійською, тут слід звернути увагу на той факт, що на сьогодні не існує критеріїв віднесення тієї чи іншої мови до так би мовити кандидатів на набуття статусу державної. Крім того, як такий статус державної мови повинен бути переглянутий на законодавчому рівні, оскільки на сьогодні відбувається підміна поняття "державна мова" та "національна мова". Український соціум переживає важкий період становлення та гуртування і саме мова розглядається як один із елементів зміцнення міжкультурних та міжсоціальних зв'язків. Державна мова повинна втілювати в собі офіційний статус влади та виконувати представницьку функцію щодо держави, політичної влади, нації.

Важливо також зазначити, що мовне питання на сьогодні залишається предметом політичних дискусій та, частіше за все, виступає в якості елементу спекуляцій як політичних сил, так і окремих представників громадянського суспільства. Так чи інакше, але питання державної мови є питанням, що відноситься до сфери національної безпеки держави, а тому підходити до вибору мови, якій слід надати статус державної для України необхідно виважено та ґрунтовно, враховуючи передовсім стратегічні пріоритети та геополітичні умови розвитку української державності.

Література

1. Балабкіна І.Г. Державна мова як засіб формування національної свідомості українського суспільства / І.Г. Балабкіна // Теорія держави і права. – № 3. – 2016. – С. 120-125.

2. Бусол О.В. Перспективи законодавчого закріплення англійської мови як мови міжнародного спілкування в Україні / О.В. Бусол [Електронний ресурс] Центр досліджень соціальних комунікацій НБУВ – Режим доступу: http://nbuviap.gov.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=531:movi-mizhnarodnogo-spilkuvannya-v-ukrajini-3&catid=71&Itemid=382.

3. Васюнець Н.О. За другу державну – за... англійську! / Васюнець Н.О. [Електронний ресурс] Експрес – Режим доступу: http://expres.ua/main/2014/04/28/105605-drugu-derzhavnu-angliysku.

4. Загальноєвропейські Рекомендації з мовної освіти: вивчення, викладання, оцінювання / наук. ред. С.Ю. Ніколаєва. – К.: Ленвіт, 2003. – 273 с.

5. Конституція України від 28.06.1996 № 254к/96-ВР [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/254к/96-вр.

6. Марусин Т.О. Державна мовна політика в Україні останнього десятиліття / Т.О. Марусин // Журнал Універсам. – №3-4. – 2015. – С. 257-258

7. Ніколайчук І.В. Дві державні мови – це дві держави в Україні / І.В. Ніколайчук // Світ. – № 15-16. – 2016.

8. Про засади державної мовної політики: Закон України від 03.07.2012 № 029-VI [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/5029-17.

9. Про Концепцію державної мовної політики: Указ Президента України від 15.02.2010 № 61/2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/161/2010.

10. Про затвердження Порядку підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у вищих навчальних закладах (наукових установах): Постанова Кабінету Міністрів України від 23 березня 2016 р. № 61 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/261-2016-п.

11. Про затвердження Порядку присвоєння вчених звань науковим і науково-педагогічним працівникам: Наказ Міністерства освіти і науки від 14.01.2016 року № 13 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/z0183-16 .

12. Про внесення змін до Порядку присвоєння вчених звань науковим і науково-педагогічним працівникам: Наказ Міністерства освіти і науки від 06.02.2017 року № 174 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/z0245-17/paran28#n28.

13. Про оголошення 2016 року Роком англійської мови в Україні: Указ Президента України №641/2015 від 16.11.2015 року 261 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/641/2015.

14. Рішення Конституційного Суду України від 14.12.1999 року № 0-рп/99 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/v010p710-99.

15. Чечель О.М. Державне управління в економічній сфері : навчальний посібник / О. М. Чечель. – Вінниця : Нілан-ЛТД, 2015. – 268 с.

16. Юридичні аспекти мовного питання в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://wz.lviv.ua /blogs/pylyp_pylypenko/127835.

References

1. Balabkina, I.G. (2016), State language as a means of forming the national consciousness of Ukrainian society, Theory of state and law. No. 3, pp. 120-125. [in Ukrainian].

2. Busol, O.V., Prospects of Legislative Assertion of English as a Language of International Communication in Ukraine, Center for Social Communication Studies of NBUU], Retrieved from: http://nbuviap.gov.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=531:movi-mizhnarodnogo-spilkuvannya-v-ukrajini-3&catid=71&Itemid=382 [in Ukrainian].

3. Vasyunets, N.O., For the second state – for... English!], Retrieved from: http://expres.ua/main/2014/04/28/105605-drugu-derzhavnu-angliysku. [in Ukrainian].
4. Nikolaeva, S.Yu. (2003), All-European Recommendations on Language Education: Study, Teaching, Evaluation. K .: Lenvit. [in Ukrainian].
5. The Constitution of Ukraine dated of June 28, 1996 No. 254k/96-VR, Retrieved from: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/254к/96-вр [in Ukrainian].
6. Marousin, T.O. (2015), State Language Policy in Ukraine of the Last Decade, Universe Journal. No 3-4, pp. 257-258. [in Ukrainian].
7. Nikolaichuk, I.V. (2016), Two State Languages are Two States in Ukraine, World. No 15-16. [in Ukrainian].
8. On the Principles of the State Language Policy: Law of Ukraine dated of July 03, 2012, No. 5029-VI, Retrieved from: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/5029-17. [in Ukrainian].
9. On the Concept of the State Language Policy: Decree of the President of Ukraine dated of February 15, 2010, No. 161/2010], Retrieved from: http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/161/2010. [in Ukrainian].
10. On Approval of the Procedure for Preparing Graduates of Higher Education for Doctor of Philosophy and Doctor of Science in Higher Educational Establishments (Scientific Establishments): Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated of March 23, 2016, No. 261, Retrieved from: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/261-2016-п. [in Ukrainian].
11. On Approval of the Procedure for Awarding of Scientific Degrees to Scientific and Scientific-pedagogical Workers: Order of the Ministry of Education and Science dated January 14, 2016, No. 13, Retrieved from: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/z0183-16. [in Ukrainian].
12. On Amendments to the Procedure for Awarding Scientific Degrees to Scientific and Scientific-pedagogical Workers: Order of the Ministry of Education and Science dated February 6, 2017, No. 174, Retrieved from: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/z0245-17/paran28#n28. [in Ukrainian].
13. On the announcement of 2016 as the Year of English in Ukraine: Decree of the President of Ukraine No. 641/2015 dated of November 16, 2015, 261, Retrieved from: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/641/2015. [in Ukrainian].
14. Decision of the Constitutional Court of Ukraine dated of December 14, 1999 No. 10-rp/99, Retrieved from: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/v010p710-99. [in Ukrainian].
15. Chechel, O.M. (2015), State administration in the economic sphere: Textbook. Vinnytsya : "Nilan-Ltd". – 268 p. [in Ukrainian].
16. Legal aspects of the linguistic issue in Ukraine, Retrieved from: http://wz.lviv.ua/blogs/pylyp_pylypenko/127835. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.06.2017 р.

УДК 351.9:008

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

ІДЕОЛОГІЧНИЙ КОМПОНЕНТ У СИСТЕМІ ДЕРЖАВНОГО УПРАВЛІННЯ РОЗВИТКОМ СФЕРИ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ

Метою дослідження є визначення ступеня впливу ідеологічного компонента в системі державного управління розвитком сфери культури в Україні. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні методів діалектики, формально-логічного та структурного аналізу, а також на застосуванні аксіологічного методу і методу синтезу. **Наукова новизна**. Доведено значущість державного управління в сфері культури за умови концентрації уваги на впровадженні ідеологічного фактора в суспільне життя через різні політичні, соціальні, економічні механізми тощо. Зроблено **висновок**, що державне управління в сфері культури має стратегічний характер, оскільки дане поняття входить у площину державного управління, яке саме по собі має стратегічний характер. Встановлено, що державну політику в сфері культури свідомо відмежовують від цензури та інших способів суто політичного впливу політичного керівництва держави, однак сама ідеологія виступає одним із проявів такого впливу.

Ключові слова: державне управління в сфері культури, державна політика в сфері культури, ідеологія, публічно-політичні процеси, суспільний розвиток.

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

Идеологический компонент в системе государственного управления развитием сферы культуры в Украине

Целью работы является определение степени влияния идеологического компонента в системе государственного управления развитием сферы культуры в Украине. **Методология** исследования основывается на использовании методов диалектики, формально-логического и структурного анализа, а также на применении аксиологического метода и метода синтеза. **Научная новизна** работы заключается в том, что доказана значимость

© Чечель О. М., 2017

государственного управления в сфере культуры при концентрации внимания на внедрении идеологического фактора в общественную жизнь через различные политические, социальные, экономические механизмы и т.д. Сделан **вывод** о том, что государственное управление в сфере культуры имеет стратегический характер, поскольку данное понятие входит в плоскость государственного управления, которое само по себе имеет стратегический характер. Установлено, что государственную политику в сфере культуры сознательно отделяют от цензуры и других способов сугубо политического влияния политического руководства государства, однако сама идеология выступает одним из проявлений такого влияния.

Ключевые слова: государственное управление в сфере культуры, государственная политика в сфере культуры, идеология, публично-политические процессы, общественное развитие.

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

Ideological component in the system of public administration of development of cultural sphere in Ukraine

The purpose of article is to determine the degree of influence of the ideological component in the system of public administration of development of cultural sphere in Ukraine. The **methodology** of the study is based on the use of the method of dialectics, formal logic and structural analysis, as well as the application of the axiological method and the method of synthesis. **Scientific novelty** of the work consists in the fact that the significance of public administration in the sphere of culture has been proved with the focus on the implementation of the ideological factor in public life through various political, social, economic mechanisms, etc. **Conclusions**. It has been concluded that the state administration in the sphere of culture has a strategic character, since this concept is a part of public administration, which in itself has a strategic character. It was established that state policy in the sphere of culture is deliberately separated from censorship and other methods of purely political influence of the political leadership of the state, but ideology itself is one of the manifestations of such influence.

Keywords: public administration in the sphere of culture, state policy in the sphere of culture, ideology, public-political processes, social development.

Актуальність теми дослідження. Ідеологія завжди залишалася основним базисом формування політичного курсу країни. Панування сукупності тих чи інших цінностей, створення нових пріоритетів розвитку, становлення світоглядних орієнтирів – все це спрямовувалося на забезпечення політичної стабільності та суспільної єдності, що, в свою чергу, виступало певним підґрунтям для створення належних умов системи національної безпеки. Ідеологія – це своєрідний актив політичної влади, використовуючи який вона може досягати як суто власних цілей, так і формувати могутню державу. Але сама по собі ідеологія – це сукупність певних тез, постулатів, світоглядних моделей розвитку суспільства. Для її впровадження в практичне життя необхідна відповідна активна позиція держави, створення механізмів та інструментів, а головне – варто розуміти, що ідеологічний компонент є притаманним будь-якій сфері державного управління.

На нашу думку, найбільшого впливу і найбільшого ефекту ідеологічний компонент в своєму практичному втіленні досягає саме в системі державного управління розвитком сфери культури. Культурологічний світогляд напряму впливає на самоідентифікацію нації та на суспільнотворчі процеси всередині будь-якого соціуму. А відтак, держава повинна приділяти більше уваги реалізації саме політики в сфері культури, яка ґрунтувалася б на ідеологемах, прийнятних або проголошуваних політичною владою країни.

Ступінь наукової розробки теми. Проблематика реалізації державної ідеології в сфері державної культурної політики знайшла відображення в працях таких вчених, як: О.С. Батищева, Д.І Дзвінчук, І.Г. Ігнатенко, В.В. Карлова, А.І. Луцький, Л.Л. Максимяк, В.І. Малімон, О.В. Немчук, В.Г. Чернець та ін.

Метою статті є визначення ступеня впливу ідеологічного компонента в системі державного управління розвитком сфери культури в Україні.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи ступінь впливу ідеології на державну культурну політику, а також відзначаючи місце ідеологічного чинника в цій сфері державно-управлінського впливу слід навести кілька параметричних застережень щодо подальшого дослідження взаємозв'язку державної політики в сфері культури та пануючої ідеології:

- до уваги береться реально пануюча в суспільстві ідеологія, а не та, цінності якої прагнуть втілити або намагаються імплементувати політичні партії та групи впливу. Для України пануючою ідеологією на сьогодні є ліберальна демократія;

- не слід ототожнювати державну політику в сфері культури з державною ідеологічною політикою. Нами розглядається лише вплив ідеології на державну політику в сфері культури та місце ідеології в процесі практичної реалізації такої політики;

- важливо розуміти, що ідеологія містить в собі вихідний базовий набір системних для будь-якого суспільства цінностей, реалізація яких не обов'язково відбувається в повній мірі. Ідеологія може змінюватися, тому слід акцентувати увагу і на механізмах зворотного впливу державної політики в сфері культури на ідеологію;

- доцільно розмежувати ідеологію і систему цінностей, оскільки остання формується під впливом різних ідеологем, але сама по собі не здатна сформулювати нову ідеологію суспільного розвитку. Система цивілізаційних цінностей, яка сприймається суспільством, в тому числі і в сфері культури, є результатом процесу державного-управлінського впливу, в тому числі і на ідеологічному рівні.

Отже, варто спершу визначити сутність державної політики в сфері культури або державної культурно політики, а вже потім через дослідження сутності ідеологічного компоненту розкрити меха-

нізм впливу останнього на таку політику держави. Доцільно зауважити і на тому, що сучасний стан розвитку ідеологічного сприйняття суспільством тих або інших орієнтирів розвитку не буде розглядатися нами через призму механізму дії суспільної свідомості. Основний акцент слід зробити саме на механізмах державного управління, в тому числі і на рівні державного впливу на процеси формування орієнтирів розвитку світоглядних процесів в суспільстві.

Зокрема, І.Г. Ігнатенко зауважує на тому, що "свій відбиток на культурну політику наклали ідеологічні й культурні трансформації українського суспільства. Основними тенденціями розвитку сучасної соціокультурної ситуації в українському суспільстві стали: поглиблення інтеграції вітчизняної культури в європейський і світовий культурний простір; зменшення участі держави в підтримці культурної сфери в нових ринково-економічних умовах; посилення розриву в рівні культурного розвитку між окремими регіонами держави" [4]. В свою чергу, на думку В.В. Карлової, така ситуація є притаманна для суспільства яке "перебуває на порозі глобалізаційних зрушень з тим, щоб у подальшому змінити власну формацію" [5, 17].

Говорячи в цьому контексті про Україну, слід зауважити на декількох вихідних умовах, які найбільше впливають на формування ідеологічного компоненту суспільного розвитку та державної політики в сфері культури:

- розрив традиційних відносин із Росією, що спричинило певний культурний вакуум для частини населення України в силу втрати культурологічних зв'язків;
- перебування України в стані фактичної війни з Росією, при чому війни загарбницької по відношенню до України, що патріотично впливає на ідеологію та культурний розвиток української нації;
- переформатування відносин із Європейськими країнам, відновлення історичних зв'язків України та Європи, що відбивається на зміні цивілізаційних цінностей української нації.

Саме в таких умовах відбувається сьогодні державне управління у всіх без виключення сферах, і в сфері культури також.

Загалом, як зазначають Н.Р. Нижник та В.М. Олуйко, "державне управління в галузі культури здійснюється в межах норм Конституції України, а саме з врахуванням положень ст. 54, відповідно до якої громадянам гарантується свобода літературної, художньої, наукової і технічної творчості, захист авторських прав, інтелектуальної власності, моральних і матеріальних інтересів, що виникають у зв'язку з інтелектуальною діяльністю у вказаній галузі. Державна політика в галузі культури виключає централізоване управління творчою діяльністю, застосування цензури тощо" [2, 228]. Отже фактично держава позбавлена прямого впливу на процеси розвитку культури, при чому не лише культури в розумінні системи світоглядних принципів, ментального та естетичного сприйняття реальності, але і сфери культури як інституційного втілення соціокультурних процесів (закладів образотворчого, театрального, художнього мистецтва). Що правда останні держава повинна утримувати, адже гарантує розвиток культури, без вказівки на вектор чи напрям такого розвитку. Така позиція видається дещо не характерною для сутності відносин у сфері державного управління, коли суб'єкт управління (яким є держава) через управлінські інструменти та механізми впливає на об'єкт (заклади культури). До речі саме заклади культури відповідають за формування культурного вектору розвитку нації та держави в цілому. А сам механізм такого впливу держави з поміж іншого проявляється у фінансуванні діяльності цих закладів і утриманні їх персоналу тощо. Тобто, з одного боку, держава витрачає кошти на культурну сферу, а з іншого – фактично позбавлена впливу на її розвиток, що видається неприйнятним з точки зору новітньої формації суспільства споживання.

Д.І. Дзвінчук та О.В. Немчук вказують на те, що "вплив суб'єктів управління реалізацією державної культурної політики має розповсюджуватися на всі структурні елементи ієрархічної системи сфери культури, які в процесі ринкової взаємодії між собою, забезпечуватимуть потреби ринку у відповідній культурній продукції" [3, 219]. Тобто держава повинна засобами відповідного політико-правового інструментарію впливати на розвиток культурного середовища суспільства. В цьому контексті представляють інтерес підходи до розуміння сутності та змісту державної політики в сфері культури як самостійної наукової категорії (табл. 1).

Відтак, аналізуючи змістовне наповнення категорії "державне управління в сфері культури" та пов'язуючи його з ідеологічним компонентом, слід звернути увагу на декілька висновків:

- по-перше, державне управління в сфері культури має стратегічний характер, оскільки всі наведені поняття входять у площину державного управління, яке саме по собі має стратегічний характер. Це означає, що держава, не маючи можливості імперативного впливу на розвиток культурних процесів, визначає лише їх орієнтири, що цілком ув'язується з пануванням окремої ідеології в суспільстві, в рамках якої ці пріоритети й орієнтири встановлюються;
- по-друге, не дивлячись на відсутність імперативного впливу державна політика в сфері культури ґрунтується на цілій низці інструментів і механізмів, поєднання яких забезпечує її цілісність та змістовність впливу на суспільні процеси в сфері культури;
- по-третє, державну політику в сфері культури свідомо відмежовують від цензури та інших способів суто політичного впливу політичного керівництва держави, однак сама ідеологія виступає одним із проявів такого впливу.

Таблиця 1

Підходи до визначення державної політики в сфері культури

Автор, джерело	Державна політика в сфері культури – це
ЮНЕСКО [17]	напрям державно-управлінського впливу, метою якого є створення умов для вільного доступу всіх без виключення громадян держави, осіб без громадянства, іноземців до культурного життя держави та участі в ньому
Концепція державної культурної політики України [6, 29-30]	комплекс операційних принципів, адміністративних і фінансових видів діяльності та процедур, які забезпечують основу дій держави в галузі культури
Л.Л. Максимяк [8, 15]	один із ключових елементів стратегії соціально-економічного розвитку держави та суспільства, який сприяє зміцненню національної ідентичності, мовному і культурному розмаїттю в межах інформаційного суспільства, що забезпечує популяризацію культур в єдиному культурному просторі
В.І. Малімон [9, 12].	діяльність, що передбачає формування концептуальних уявлень про місце і роль культури в суспільному житті, виявлення пріоритетних цілей розвитку культури, створення відповідних програм розвитку культури, реалізацію програм за допомогою розподілу різних видів ресурсів
О.М. Семашко [13, 209–210]	обґрунтована суспільною необхідністю та призначенням система поглядів щодо ролі держави в доведенні культурного життя та уявлення про пріоритети культурного розвитку до належного, з точки зору державної політики, рівня
І.А. Столяров [14, 26].	спосіб управління процесами культурного будівництва і планування розвитку культурного середовища суспільства
С.А. Чукут [15, 72–73].	діяльність інститутів держави, яка спрямовується на досягнення такого рівня культурного розвитку суспільства, що відповідає загальним світовим культурним тенденціям
Ю.В. Якимець [16, 70].	організована та цілеспрямована діяльність публічної адміністрації, спрямована на створення сприятливих умов національно-культурного розвитку, збереження національно-культурної спадщини, задоволення інтелектуальних і духовних потреб людини шляхом застосування нормативно визначеної (установленої) системи заходів

Останнє засвідчує, що у разі впливу ідеологічного чинника на процес розробки та практичної реалізації державної політики в сфері культури, остання матиме характер м'якого імперативу, що несвідомо імплементується в усі сфери суспільного життя через інструмент сприйняття суспільством пропонованих політичним керівництвом системи цивілізаційних цінностей і національної ідеї. З цього приводу Ю.В. Якимець зазначає, що політика держави в сфері культури є невід'ємною частиною загального розвитку суспільства, важливим чинником соціально-економічного розвитку кожної країни. Саме тому мета такої політики полягає в тому, щоб "завести" природний механізм функціонування культури, насамперед, через організацію та стимулювання культурного життя різного рівня – аж до сім'ї й окремої особи, на основі зближення суспільних сил, партій, суб'єктів культури [16, с70]. В свою чергу, Л.Л. Максим'як акцентує вагу на тому, що "…у сучасному світі культура набуває нового змісту, а цивілізаційні тенденції розвитку сфери культури відображають нове бачення культури, яка в сучасному суспільстві є об'єктом державної підтримки, тісно взаємопов'язана з соціально-економічною діяльністю та займає ключову позицію у формуванні стратегій соціально-економічного розвитку, набуває нового змісту, який полягає в тому, що культура сприяє регіональному місцевому розвитку" [8, 15]. Все це дає змогу говорити про культуру, як про унікальну сферу життєдіяльності, суспільного буття, що так чи інакше але в своєму розвитку підпорядковується певним процесам впорядкування її загальнодержавним тенденціям і стратегіям розвитку. В цьому контексті виникає необхідність говорити про ідеологічний вплив влади, як окремого публічно-політичного інституту, на процеси культурного розвитку. Саме тому є слушною думка В.І. Малімона, який акцентує увагу на тому, що "…багатоаспектність культурної політики впливає на організаційно-функціональну структуру державного регулювання розвитку культури, яка в свою чергу, має представляти багаторівневу систему інститутів влади та управління у взаємодії з органами місцевого самоврядування, інститутами громадянського суспільства, діяльність яких спрямована на вирішення проблем функціонування та розвитку культури" [9, 11]. Як наслідок єдиним зв'язуючи всі ці інституції елементом може і стає ідеологія. Вона проходить наскрізним стрижнем, пов'язуючи між собою програми діяльності всіх публічних органів управління.

Доводячи дану тезу, слід зазначити, що "ідеологія – це сукупність систематизованих ідейних поглядів, уявлень тієї чи іншої соціальної групи, які висловлюють і захищають їх інтереси та цілі, це одностороннє, соціальне заінтересоване відображення дійсності. Отже, головне призначення ідеології постає в вираженні і захисті інтересів окремих соціальних груп і класів" [12]. У цьому контексті ідеоло-

гічні детермінанти слід сприймати з точки зору напрямів і цілей державної політики в сфері культури, тобто ідеологія визнається спрямовуючим вектором загального розвитку всього інституційного механізму держави. Це можливо за умови, що основу інституцій державного управління складає одна політична сила або формує в ній стійку більшість. З точки зору сучасних політичних реалій можна говорити про наявність певного коаліційного балансу основних стратегічних поглядів на подальші процеси розвитку держави. Тут слід зазначити, що сучасна ідеологія багато в чому породжується загальносуспільними тенденціям, і зокрема тенденціями цивілізаційного розвитку. В цьому контексті говорячи про вплив ідеологічного фактору на державну політику в сфері культури слід звернути увагу на наступне. Як зазначає А.І. Луцький, сам по собі "ідеологічний чинник скеровує розвиток демократії, практичного забезпечення і функціонування законодавчих інститутів, вільних ринкових відносин, парламентаризму тощо. Це сприяє появі нового типу громадянина та, згодом, громадянського суспільства. Але на сьогодні вплив цього чинника відображається через ідеологічний відрив суспільства від попереднього політичного устрою, від попереднього культурологічного простору, від ментальних та аксіологічних детермінант суспільства, притаманних йому в попередні періоди" [7]. Погоджуючись із дослідником, слід звернути увагу на те, що подібний вплив ідеологічного чинника на процеси становлення суспільства розкривається багато в чому в системі координат державного управління та політико-правового забезпечення такого становлення. Отже, ідеологія формує пріоритети державної політики та стандарти державного управління. Вихідним для цього процесу є суспільне сприйняття та потреба нової якості управлінських інструментів, що може бути забезпечено виключно в процесі зміни системи суспільних цінностей. Це впливає на ідеологічні детермінанти політичної влади, і, в свою чергу, змінюється під їх впливом.

"Культурне середовище справляє значний вплив на характер і формотворчі властивості політичного процесу. Ефективність цієї взаємодії саме і фіксується засобами державної політики в сфері культури. Ідеологія як невід'ємна системна характеристика політики являє щонайменше змістоутворюючий компонент політики оскільки складає собою теоретично вивірені знання про цілі, шляхи та засоби формування політичних відносин, політичні наміри тих чи інших владних політичних сил та засоби їх досягнення" [11]. Саме це і робить унікальність існування ідеологічного чинника в сфері державної політики в галузі культури, розкриваючи в такий спосіб дуалістичну природу ідеології та взаємозв'язок її з державою, політичною владою та суспільством. Так розуміння впливу ідеологічного чинника на державотворчі процеси, зокрема в сфері культури, дає всі підстави стверджувати про необхідність реального впливу держави на культурний розвиток суспільства. Такий вплив є необхідним, оскільки суспільство формує власну систему цінностей як раз в культурному середовищі, до якого входять всі без виключення фактори зовнішнього впливу.

З цих позицій "відмова від централізованого державного регулювання сфери культури для України вбачається недоцільною, що, однак, не означає відмови від принципів і позитивних аспектів концепції культурно-політичного процесу. Для цього основним питанням державної політики в царині культури має стати впровадження громадського характеру управління, що полягає у відмові від державної монополії на вирішення всіх глобальних питань функціонування розвитку культурного життя й участі в ньому громадян і громадських структур на паритетних засадах із органами державної влади" [4].

Однак, на нашу думку, держава повинна впливати на процеси культурного розвитку саме через ідеологічний чинник, який не має імперативного управлінського прояву, натомість є стратегічним інструментом реалізації державної політики на всіх її рівнях.

Висновки. Підводячи підсумки аналізу механізму взаємодії та впливу ідеологічних компонентів на державну політику в сфері культури, можна зауважити, що загальний висновок повинен підводити нас до розуміння ідеології як континууму в якому відбувається реалізації державної політики. Жоден із напрямів державного управління не може здійснюватися поза ідеологічним вектором стратегічного розвитку, оскільки ідеологія це певна центральна системоутворююча ланка, на яку орієнтується політичне керівництво країни при розробці засад державної політики в різних сферах.

Особливість державного управління в сфері культури, що полягає у неможливості застосування імперативного впливу з боку держави на культурні процеси в суспільстві, відкриває для ідеологічного чинника сприятливі умови реалізації. Саме ідеологія виступаючи певним орієнтиром суспільно утворюючих процесів повинна інтегруватися в культурологічне середовище з метою набуття ролі спрямовуючого вектора розвитку культури суспільства. На відміну від державної політики, ідеологія сприймається через усвідомлення суспільством та особистістю власного місця в цивілізаційних процесах, а тому вона виступає в якості внутрішнього мотивуючого стимулу, аніж державно-управлінські механізми, що сприймаються в якості імперативного тиску. Саме тому держава повинна приймати активнішу участь в процесі становлення та поширення пануючої ідеології.

Окрім того, слід зауважити на тому, що з точки зору культурної політики держави, ідеологія здатна одночасно виступати і як орієнтиром розвитку, так і елементом застереження проти тих чи інших напрямків культурного розвитку суспільства. Ідеологія може не сприймати певні форми мистецького прояву або культурні акценти, розставлені тенденційно, як такі що сприймаються в процесі культурологічного обміну між державами, націями тощо. Відтак ідеологічний чинник може виступати і як своєрідний культурологічний фільтр, виконуючи фактично, але в більш м'якій формі функцію цензури.

Загалом ми доходимо основного висновку, що державна політика в сфері культури не здатна імперативно впливати на процеси культурного розвитку суспільства. Натомість держава здатна впли-

вати на формування панівної ідеології та її втілення в будь-яких, в тому числі культурологічних процесах. Саме в цьому контексті у фактичній реалізації державної політики в будь-якій сфері через створення належного підґрунтя для поширення в такій сфері ідеологічних імперативів і засад розвитку суспільства, нації, держави остання здатна впливати на суспільноутворюючі процеси в цілому. Хоча такий вплив вимагає набагато більшої концентрації професіоналізму та стратегічного бачення бажаного результату державотворчих процесів.

Література

1. Батіщева О.С. Роль держави у регулюванні процесами глобалізації національної культури / О.С. Батіщева // Ефективність державного управління в контексті європейської інтеграції: Матеріали щорічної наук.-практ. конф. (23 січня 2004 р., Львів). – Львів: ЛРІДУ НАДУ, 2004. – Ч. 2. – С. 12-16.
2. Державне управління в Україні : наукові, правові, кадрові та організаційні засади : навч. посіб. / [Н. Р. Нижник (заг. ред.), В.М. Олуйко (заг. ред.)]. – Л. : Вид-во Нац. ун-ту "Львів. політехніка", 2002. – 352 с.
3. Дзвінчук Д.І. Щодо доцільності інноватизації механізмів державного управління діяльністю і розвитком мистецько-культурного середовища в Україні / Д.І. Дзвінчук, О.В. Немчук // Публічне управління: теорія та практика. – № 3 (7). – 2011. – С. 216-223.
4. Ігнатченко І.Г. Особливості реалізації державної політики України у сфері культури: сучасний стан та світові стандарти / І.Г. Ігнатченко // Теорія і практика правознавства. – 2013. – Вип. 1. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tipp_2013_1_16.
5. Карлова В.В. Державна політика у сфері культури: сутність та особливості реалізації в сучасних умовах : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. держ. упр. : 25.00.01 / В.В. Карлова. – К., 2003. – 20 с.
6. Концепція державної культурної політики України. Основні положення : проект // Українська культура. – 1995. – № 4. – С. 27-35.
7. Луцький А.І. Ідеологічні чинники впливу на розвиток сучасної Української держави [Електрон. ресурс] – Режим доступу: http://www.vmurol.com.ua/upload/publikatsii/nauka/Lutskiy_Ideolog_chinniki.pdf.
8. Максимяк Л.Л. Державне управління у сфері культури: європейський досвід для України : дис. к. н. держ. упр. ; спеціальність – 25.00.01 – теорія та історія державного управління / Л.Л. Максимяк. – Львів: ЛРІ ДУ НАДУ при Президентові України, 2012. – 20 с.
9. Малімон В.І. Культурна політика держави як чинник реформування суспільства : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. держ. упр. : 25.00.02. / В.І. Малімон. – Івано-Франківськ, 2011. – 20 с.
10. Мисів Л.В. Особливості законодавства України щодо діяльності органів державного управління у сфері формування та розвитку духовних цінностей українського суспільства [Електрон. ресурс] // Державне управління: теорія та практика. – 2005. – № 1. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/e-journals/Dutp/ 2005-1/txts/MISIV.htm.
11. Неділько К.П. Політика і культура: особливості взаємодії / Неділько К.П. // Дослідження політичної взаємодії в умовах трансформації суспільства : збірка наукових праць / Л.О. Ануфрієв [та ін.] ; наук. ред.: Л.О. Ануфрієв ; ОНУ ім. І.І. Мечникова, ІСН. – Одеса : Одеський нац. ун-т, 2013. – С. 117-137.
12. Політологія: підручник [авт. кол. Ю.М. Розенфельд, Л.М. Герасіна, Н.П. Осипова, М.І. Панов, О.М. Сахань, О.В. Ставицька]. – Х.: Право, 2001. – 512 с.
13. Семашко О.М. Українська культура в умовах нової соціальної реальності: стан і проблеми розвитку / О.М. Семашко // Культурне, відродження в Україні: [моногр.] / за ред. Т.О. Сілаєвої. – Л.: Астериск, 1993. – 290 с.
14. Столяров И.А. Управление культурой: организационно- экономический механизм / Столяров И.А. – М. : Экономика, 1989. – 208 с.
15. Чукут С.А. Генеза духовної культури: управлінський вимір : [моногр.] / Чукут С.А. – К.: Вид-во УАДУ, 1999. – 256 с.
16. Якимець Ю.В. Державна політика у сфері культури / Ю.В. Якимець // Науковий вісник національної академії внутрішніх справ. – № 6. – 2011. – С. 64-72.
17. Goffman E. Asylums: Essays n the Social Situation on Mental Patients and other Inmates / Goffman E. – New York, 1961.

References

1. Batishcheva, O.S. (2004), The role of the state in regulating the processes of globalization of national culture. Efficiency of public administration in the context of European integration: Materials of annual scient.-pract. conf. Lviv: LRIT NAPA [in Ukrainian].
2. Nyzhnik, N.R. (2002) Public administration in Ukraine: scientific, legal, personnel and organizational principles. L.: Vydavn. of Nats. Un "Lviv Polytechnics" [in Ukrainian].
3. Dzvinchuk, D.I. (2011), On the feasibility of innovating the mechanisms of state management of the activity and development of the artistic and cultural environment in Ukraine. Public Administration: Theory and Practice. No. 3 (7), 216 – 223 [in Ukrainian].
4. Ignatchenko, I.G. (2013), Features of Implementation of the State Policy of Ukraine in the Sphere of Culture: Current State and World Standards. Theory and Practice of Jurisprudence. Retrieved from:http://nbuv.gov.ua/UJRN/tipp_2013_1_16 [in Ukrainian].
5. Karlova, V.V. (2003). State policy in the sphere of culture: the essence and peculiarities of realization in modern conditions. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. The Concept of the State Cultural Policy of Ukraine. Main points: project. (1995). Ukrainian culture. 4, 27-35 [in Ukrainian].
7. Lutsky, A.I. Ideological factors of influence on the development of the modern Ukrainian state. Retrieved from:http://www.vmurol.com.ua/upload/publikatsii/nauka/Lutskiy_Ideolog_chinniki.pdf [in Ukrainian].
8. Maksymyak, L.L. (2012). State administration in the sphere of culture: European experience for Ukraine. Candidate's thesis. Lviv: LR DU NAPA with the President of Ukraine [in Ukrainian].

9. Malimon, V.I. (2011). Cultural policy of the state as a factor in the reform of society.Extended abstract of candidate's thesis. Ivano-Frankivsk. [in Ukrainian].
10. Missiv, L.V. (2005). Peculiarities of the Ukrainian Legislation on the Activities of the State Administration in the Formation and Development of the Spiritual Values of Ukrainian Society. Retrieved from:http://www.nbuv.gov.ua/e-journals/Dutp/ 2005-1/txts/MISIV.htm. [in Ukrainian].
11. Nedilko, K.P. (2013). Politics and culture: features of interaction. Research of political interaction in the conditions of transformation of society: a collection of scientific works. Odessa: Odessa National. Un. 117-137 [in Ukrainian].
12. Yu.M. Rozenfeld, L.M. Gerasina, N.P. Osipova, M.I. Panov, O.M. Sahan, O.V. Stavitska (2001). Politology. X .: Pravo. [in Ukrainian].
13. Semashko, O.M. (1993). Ukrainian culture in the conditions of a new social reality: the state and problems of development. L.: Asterisk. [in Ukrainian].
14. Stolyarov, IA (1989). Management of Culture: Organizational-Economic Mechanism. Moscow: Economics. [in Russian]
15. Chukut, S.A. (1999). Genesis of Spiritual Culture: Management Dimension. Kyiv. [in Ukrainian].
16. Yakymets, Yu.V. (2011). State policy in the sphere of culture. Scientific Bulletin of the National Academy of Internal Affairs. 6, 64-72. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.06.2017 р.

УДК 347.787.5 (477)

Гафурова Олена Вікторівна
доктор юридичних наук, доцент,
професор Національного університету
біоресурсів і природокористування України
Дейнега Марина Андріївна
кандидат юридичних наук, доцент
Національного університету біоресурсів
і природокористування України
marinad@meta.ua

НАРОДНІ ХУДОЖНІ ПРОМИСЛИ В УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМИ ПРАВОВОГО РЕГУЛЮВАННЯ

Мета статті – аналіз наукової літератури і правових засад народних художніх промислів в Україні, зокрема дослідження зобов'язань, які взяла на себе Україна, ратифікувавши низку міжнародних документів, які стали частиною національного законодавства в зазначеній сфері, а також виокремлення напрямів його удосконалення з урахуванням європейських стандартів. **Методологія дослідження.** Використано три групи методів наукового пізнання: філософські (діалектичний), загальнонаукові (формально-логічний, метод синтезу) і спеціально-правові (порівняльно-правовий, формально-юридичний). Діалектичний метод дав змогу розглянути правове регулювання народних художніх промислів у єдності їх матеріального змісту та юридичної форми. Завдяки формально-логічному методу досліджено понятійно-категорійний апарат. За допомогою методу синтезу було розкрито місце відповідної сукупності правових норм у системі законодавства України. Використання порівняльно-правового методу дало змогу дослідити міжнародно-правове забезпечення культурної спадщини, з'ясувати відповідність вітчизняного законодавства міжнародним та європейським стандартам. Формально-юридичний метод дав можливість розкрити зміст норм права, що врегульовують відносини у сфері народних художніх промислів в Україні. **Наукова новизна** полягає у комплексному дослідженні правового регулювання народних художніх промислів у контексті інтеграції Україні до Європейського Союзу та виокремленні основних напрямів удосконалення національного законодавства у вказаній сфері з урахуванням вимог європейських стандартів та міжнародних нормативно-правових актів. **Висновки**. На сьогоднішній день розвиток народних художніх промислів в Україні не визначається пріоритетним у сфері культурної політики держави. Такий підхід зумовив значною мірою виникнення негативних явищ у досліджуваній сфері. Удосконалення правового регулювання народних художніх промислів через розробку нових і внесення змін до чинних нормативно-правових актів з урахуванням вимог міжнародних та європейських стандартів має стати стратегічною ціллю у сфері реалізації культурної політики держави. Вказане сприятиме збереженню культурної ідентичності і духовної культури українського народу.

Ключові слова: осередки народних художніх промислів, підприємства народних художніх промислів, культурна спадщина, нематеріальна культурна спадщина, правове регулювання.

Гафурова Елена Викторовна, *доктор юридических наук, доцент, профессор Национального университета биоресурсов и природопользования Украины;* ***Дейнега Марина Андреевна,*** *кандидат юридических наук, доцент Национального университета биоресурсов и природопользования Украины*

Народные художественные промыслы в Украине: проблемы правового регулирования

Цель статьи – анализ научной литературы и правовых основ народных художественных промыслов в Украине, в том числе исследование обязательств, которые взяла на себя Украина, ратифицировав ряд международных документов, ставших частью национального законодательства в указанной сфере, а также выделение направлений его совершенствования с учетом европейских стандартов. **Методология исследования.** В процессе

© Гафурова О. В., 2017
© Дейнега М. А., 2017

написания статьи использованы три группы методов научного познания: философские (диалектический), общенаучные (формально-логический, метод синтеза) и специально-правовые (сравнительно-правовой, формально-юридический). Диалектический метод позволил рассмотреть правовое регулирование народных художественных промыслов в единстве их материального содержания и юридической формы. Благодаря формально-логическому методу исследован понятийно-категориальный аппарат. С помощью метода синтеза раскрыто место соответствующей совокупности правовых норм в системе законодательства Украины. Использование сравнительно-правового метода позволило исследовать международно-правовое обеспечение культурного наследия, выяснить соответствие отечественного законодательства международным и европейским стандартам. Формально-юридический метод позволил раскрыть содержание норм права, регулирующих отношения в сфере народных художественных промыслов в Украине. **Научная новизна** заключается в осуществлении комплексного исследования правового регулирования народных художественных промыслов в контексте интеграции Украины в Европейский Союз и выделении основных направлений усовершенствования национального законодательства в указанной сфере с учетом требований европейских стандартов и международных нормативно-правовых актов. **Выводы.** На сегодняшний день развитие народных художественных промыслов в Украине не является приоритетным в сфере культурной политики государства. Такой подход вызвал в значительной мере возникновение негативных явлений в исследуемой сфере. Совершенствование правового регулирования народных художественных промыслов путем разработки новых и внесения изменений в действующие нормативно-правовые акты с учетом требований международных и европейских стандартов должно стать стратегической целью в сфере реализации государственной культурной политики. Такой подход будет способствовать сохранению культурной идентичности страны и духовной культуры украинского народа.

Ключевые слова: центры народных художественных промыслов, предприятия народных художественных промыслов; культурное наследие, нематериальное культурное наследие, правовое регулирование.

Gafurova Elena, *Doctor of Law, Associate Professor, Professor of the National University of Life and Environmental sciences of Ukraine;* ***Deinega Marina,*** *Candidate of Legal Sciences, Associate Professor of the National University of Life and Environmental sciences of Ukraine*

Folk art crafts in Ukraine: problems of legal regulation

The purpose of the article. The analysis of the scientific literature and legal principles of folk art crafts in Ukraine, including the study of the commitments undertaken by Ukraine after ratifying a number of international documents that became a part of the national legislation in this area, as well as the identification of directions for the improvement of this legislation, taking into account the European standards. **Research methodology.** Three groups of methods of scientific knowledge were used in the process of writing the article: philosophical (dialectical), general science (formal-logical, method of synthesis) and special-legal (comparative-legal, formal-legal). The dialectical method allowed to consider the legal regulation of folk art crafts in the unity of their material content and legal form. Due to the formal-logical method the concept-categorical apparatus was investigated. Using the method of synthesis, the place of the corresponding set of legal norms in the Ukrainian legislation system was discovered. Using the comparative legal method has allowed to explore the international legal ensuring of cultural heritage, to find out the compliance of domestic legislation with international and European standards. The formal legal method gave an opportunity to reveal the content of the law that regulates relations in the field of folk arts crafts in Ukraine. The **scientific novelty** of the article is to carry out a comprehensive study of the legal regulation of folk art crafts in the context of Ukraine's integration into the European Union and to identify the main areas of improvement of the national legislation in this area, taking into account the requirements of European standards and international legal acts. **Conclusions.** Nowadays, the development of folk arts crafts in Ukraine is not defined as a priority in the sphere of cultural policy of the state. This approach has led to a significant degree of occurrence of negative phenomena in the investigated sphere. Improving the legal regulation of folk arts crafts through the development of new ones and the introduction of changes to existing legal acts, taking into account the requirements of international and the European standards, should become a strategic goal in the sphere of realization of the cultural policy of the state. This will contribute to preserving the cultural identity of the country and the spiritual culture of the Ukrainian people.

Key words: folk art crafts, centers of folk art crafts, enterprises of folk art crafts, cultural heritage, intangible cultural heritage, legal regulation.

Актуальність теми дослідження. Соціально-культурний розвиток українського суспільства характеризується зростанням національної свідомості народу, його інтересу до давніх ремесел, народного мистецтва й пов'язаних з ними обрядів, прагнення їх збереження та розвитку, особливо в умовах глобалізаційних процесів. Невід'ємною складовою української культури є народні художні промисли, що представляють собою одну з традиційних базових галузей народного мистецтва України. Народна художня творчість входить до єдиної національної культурної спадщини через збереження духовних здобутків українського народу, його кращих традиційних цінностей [3]. Важливо відмітити, що серед основних принципів Довгострокової стратегії розвитку української культури – стратегії реформ, схваленої розпорядженням Кабінету Міністрів України (далі – КМУ) від 1 лютого 2016 р. № 119-р., згадується і принцип удосконалення політики у сфері захисту культурної спадщини, яка свідчить про людську творчість і лежить в основі ідентичності народу.

У ряді регіонів, населених пунктів України існують школи традиційного народного мистецтва: Опішня – столиця української кераміки на Полтавщині, Решетилівка – один із осередків українського народного ткацтва, килимарства і вишивкарства та кушнірства, Петриківка – стародавнє козацьке село, що прославилося самобутнім декоративним розписом, в основі якого лежить образне сприйняття рідної природи, любов до української землі, Кролевець – рушники з якого стали символом, своєрідним кодом України, Гуцульщина – осередок архаїчного зародження та глибоких традицій мистецького тканння тощо. На жаль, протягом останніх десятиліть організаційна структура народних художніх про-

мислів деградувала, у більшості регіонів мистецькі осередки занепали, практично втрачено їх матеріально-технічну і сировинну базу. Втрачені традиційні ринки збуту продукції, зруйновані фірмовевиробництво і реалізація. З різних причин більша частина підприємств збанкрутіла і припинила існування [3]. Вказані проблеми вимагають від держави цілеспрямованих дій щодо збереження та розвитку народних художніх промислів і мають розглядатися як складова державної культурної політики. Тим більше, що Угодою про асоціацію між Україною, з однієї сторони, та Європейським Союзом, Європейським співтовариством з атомної енергії і їхніми державами-членами, з іншої сторони, ратифікованою Законом України від 16 вересня 2014 р., визначено тісне співробітництво сторін у рамках відповідних міжнародних форумів/організацій, зокрема Організації Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО) та Ради Європи (РЄ), з метою розвитку культурного розмаїття, збереження і оцінки культурної та історичної спадщини (ст. 439). Відповідно, у відродженні й розвитку народних художніх промислів як важливої складової духовної культури українського народу провідну роль має відгравати належний рівень правового регулювання.

Метою статті є аналіз наукової літератури і правових засад народних художніх промислів в Україні, у тому числі, дослідження зобов'язань, які взяла на себе Україна, ратифікувавши ряд міжнародних документів, що стали частиною національного законодавства в зазначеній сфері, а також виокремлення напрямів його удосконалення з урахуванням європейських стандартів.

Виклад основного матеріалу. Із набуттям Україною державної незалежності підвищився інтерес суспільства, його наукових, навчальних, просвітницьких інституцій як до історії, ціннісних надбань традиційної культури, так і до проблем її збереження, відродження та розвитку [4, 350]. Це повною мірою стосується і традицій народних художніх промислів. На початку 2000-х рр. було розроблено і прийнято низку законів та підзаконних нормативно-правових актів, що визначають пріоритетні напрями діяльності в сфері народних промислів та ремесел, зокрема: Закони України "Про охорону культурної спадщини" від 8 червня 2000 р., "Про народні художні промисли" від 21 червня 2001 р., "Про культуру" від 14 грудня 2010 р., Указ Президента України "Про заходи щодо відродження традиційного народного мистецтва та народних художніх промислів в Україні" від 6 червня 2006 р. № 481/2006 та інші. Проте, слід констатувати, що на сучасному етапі послідовна державна політика у зазначеній сфері відсутня. Так, згідно з Законом України "Про народні художні промисли", охорона, відродження, збереження і розвиток народних художніх промислів є обов'язком держави. Держава розробляє програми охорони, відродження, збереження і розвитку народних художніх промислів та забезпечує їх цільове фінансування; підтримує діяльність суб'єктів народних художніх промислів; сприяє пропаганді мистецтва народних художніх промислів в Україні і за її межами; створює умови для міжнародного співробітництва та зовнішньоекономічної діяльності суб'єктів народних художніх промислів тощо (ст. 4). Слід зазначити, що на сьогоднішній день, не прийнято державної програми, яка б визначала основні засади функціонування та розвитку народних художніх промислів в Україні. Адже Державна програма збереження, відродження і розвитку народних художніх промислів на період до 2010 р., затверджена постановою КМУ від 23 травня 2007 р. № 768, має часові рамки та, відповідно, не діє. Крім того, згідно з Конвенцією ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини від 17 жовтня 2003 р., ратифікованою Законом України від 6 березня 2008 р., кожна держава-учасниця, щоб забезпечувати охорону, розвиток та підвищення ролі нематеріальної культурної спадщини, наявної на її території, має включати охорону цієї спадщини до програм планування (ст. 13). Згідно з чинним законодавством України, з метою розв'язання найважливіших проблем розвитку держави, окремих галузей економіки, повинні розроблятися державні цільові програми, які здійснюються з використанням коштів Державного бюджету України та узгоджені за строками виконання, складом виконавців, ресурсним забезпеченням (ст. 1 Закону України "Про державні цільові програми" від 18 березня 2004 р.). Однак до цих пір не розроблено навіть проекту концепції такої програми. Вказане свідчить про те, що вирішення проблем розвитку народних художніх промислів та збереження національної самобутності українського народу, не є пріоритетним напрямом державної політики у сфері культури, не дивлячись на міжнародні зобов'язання нашої країни. Відтак, можна погодитися із твердженням О. Пошивайла, що "… осередки народної художньої культури перестали бути об'єктами чільної уваги органів центральної й місцевої влади в Україні, а тому …, без належної організаційної й матеріальної підтримки з боку держави, усі вони приречені на повне зникнення!!!" [7].

Єдиним державним координаційним центром щодо реалізації державної політики у сфері охорони, відродження, збереження і розвитку народних художніх промислів є Міністерство культури України. Зазначений орган розробляє і здійснює заходи щодо створення умов для відродження та розвитку культури української нації, культурної самобутності корінного народу і національних меншин, всіх видів мистецтв, мистецького аматорства, осередків традиційної культури, народних художніх промислів та нематеріальної культурної спадщини (п. 4 Положення про Міністерство культури України, затверджене постановою КМУ від 3 вересня 2014 р. № 495). На структурному рівні в Міністерстві, на жаль, не існує окремого підрозділу, який би займався власне функціонуванням народних художніх промислів. Окремі питання і проблеми вирішують різні управління і відділи (Управління охорони культурної спадщини, Відділ з питань музейної справи, Відділ з питань переміщення культурних цінностей, Відділ мистецької і художньої освіти, Відділ монументального та образотворчого мистецтва Департаменту

мистецтв та навчальних закладів, Головний спеціаліст з питань формування політики у сфері відновлення та збереження національної пам’яті Українського народу тощо) [5].

Як зазначалося вище, майже в усіх регіонах України представлені осередки народних художніх промислів– території, у межах яких історично склалися і розвиваються відповідно до самобутніх традицій народні художні промисли (ст. 1 Закону України "Про народні художні промисли"). Вони визначаються рішенням Міністерства культури України за поданням місцевих органів виконавчої влади та за погодженням з Національною академією наук України і відповідними творчими спілками (ст. 7). Причому, осередки народних художніх промислів, що потребують особливої охорони, КМУ можуть бути визнані заповідними територіями народних художніх промислів, охорона і державна підтримка яких здійснюються відповідно до закону. Типове Положення про заповідні території народних художніх промислів затверджене постановою КМУ від 13 березня 2002 р. № 283. Слід зазначити, що вказані території так і не створені, тобто в цій частині норми Закону носять декларативний характер. На практиці відродження та розвиток осередків народних художніх промислів здійснюється переважно завдяки зусиллям самих народних майстрів, митців, науковців, активних громадських діячів шляхом проведення культурно-мистецьких акцій [4, 352]. Крім того, залишається не вирішеним питання щодо правового режиму земель таких територій. Формально, заповідні території народних художніх промислів мають бути віднесені до земель історико-культурного призначення, оскільки у призначенні та режимі заповідних територій багато спільного. Однак Земельний кодекс України від 25 жовтня 2001 р. не включає їх до складу жодної з категорій земель.

Передбачено Законом України "Про народні художні промисли" і створення підприємств народних художніх промислів, тобто підприємств, у випуску товарів і послуг яких вироби народних художніх промислів становлять не менш як 60 % загальної вартості товарів і послуг за відповідний звітний період (ст. 9). Не дивлячись на те, що Порядок надання статусу підприємства народних художніх промислів затверджений постановою КМУ від 13 березня 2002 р. № 283, залишається багато спірних питань щодо їх правового становища. Так, у науковій літературі звертається увага на те, що не передбачений особливий режим функціонування підприємств державної чи комунальної форми власності, відмінний від режиму функціонування інших підприємств, тому не зрозуміло, у чому полягає сенс отримання статусу підприємства народних художніх промислів [2]. Тим не менш, можна навести приклади успішно діючих підприємств, заснованих на приватній формі власності. Так, підприємство народних художніх промислів "Літинська кераміка" займається виготовленням керамічних виробів в національному етнічному стилі. Воно має повний виробничий цикл від приготування керамічної маси до готового виробу. Основною продукцією підприємства є гончарна керамічна маса та керамічний посуд. У виготовленні посуду використовуються різні технології декору, основні з них – розпис кольоровими ангобами та підглазурний розпис. Формування посуду проводиться виключно гончарним способом [6].

Що стосується проблеми адаптації українського законодавства у вказаній сфері до законодавства ЄС, то Планом заходів з імплементації розділу V "Економічне та галузеве співробітництво" Угоди про асоціацію між Україною, з однієї сторони, та Європейським Союзом, Європейським співтовариством з атомної енергії і їхніми державами-членами, з іншої сторони, на 2017–2019 рр., затвердженим розпорядженням КМУ від 21 червня 2017 р. № 503-р., передбачається здійснення ряду заходів у сфері розвитку нематеріальної культурної спадщини України, зокрема, розроблення проекту Закону України "Про нематеріальну культурну спадщину" (що мало б бути зроблено після ратифікації відповідної Конвенції) (п. 82 гл. 24).

Зокрема варто звернути увагу на активізацію розвитку народних художніх промислів у рамках міжнародного співробітництва. Культурний розвиток є одним із пріоритетів міжнародної співпраці, що визначено у багатьох програмних документах [1, 94]: Конвенції ЮНЕСКО про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини від 16 листопада 1972 р. (ратифікована у 1988 р.), Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини від 17 жовтня 2003 р. (ратифікована у 2008 р.), Рамкової Конвенції Ради Європи про значення культурної спадщини для суспільства від 27 жовтня 2005 р. (ратифікована у 2013 р.) та інших. Ратифікувавши вищезазначені Конвенції, Україна має виконувати усі зобов’язання, що випливають з їх положень.Так, зокрема, Конвенцією 2003 року передбачено, що з метою охорони нематеріальної культурної спадщини на міжнародному рівні, Міжурядовий комітет з охорони нематеріальної культурної спадщини веде Репрезентативний список нематеріальної культурної спадщини людства (ст. 16). У 2013 р. до вказаного списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО було включено "Петриківський розпис – українське декоративно-орнаментальне малярство XIX–XXI ст.ст.". Безсумнівно, популяризація народних художніх промислів українського народу у рамках міжнародного переліку об’єктів нематеріальної культурної спадщини сприятиме не лише збереженню їх за підтримки світової спільноти, а й визнанню їх шедеврами світової культурної спадщини, що підвищить позитивний імідж нашої країни [1, 98]. Таким чином, нематеріальна культурна спадщина дає змогу осягнути багатство і розмаїття духовної культури людства й водночас – унікальність та цінність кожної локальної культури, яка є виразником "душі" народу, його світогляду, багатовікового досвіду, знань і вмінь.

Висновки. Народні художні промисли є складовою духовної культури українського народу та одним з основних засобів збереження народних традицій, пізнання власної країни, формування гор-

дості за її культурні надбання. Відповідно їх збереження та подальший розвиток має стати пріоритетним напрямом державної політики у сфері культури. На жаль, значна частина норм Закону України "Про народні художні промисли" носить декларативний характер та не відповідає європейським і міжнародним стандартам в зазначеній сфері. З метою забезпечення реальної державної підтримки розвитку народних художніх промислів в Україні, вбачається за доцільне розроблення відповідної Державної цільової програми, затвердженої постановою КМУ.

Література

1. Бережна Ю. Нематеріальна культурна спадщина ЮНЕСКО : поняття, тенденції, український вимір / Ю. Бережна // Географія та туризм. – 2012. – Вип. 23. – С. 93–100.

2. Гриценко О. А. Аналіз впливу змін у законодавстві про культуру, господарському, пенсійному та податковому законодавствах, що відбулися протягом 2001–2005 рр., на функціонування культурно-мистецької сфери і розробка відповідних законодавчих пропозицій / О.А. Гриценко, В.В. Солодовник [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://culturalstudies.in.ua/zv_2005_s2.php.

3. Кузьмук О. Осередки народних промислів як об'єкти туризму та чинник актуалізації національної культурної спадщини / О. Кузьмук [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://old.niss.gov.ua.

4. Литвинчук Н. В. Сучасні форми збереження й популяризації традиційних промислів та ремесел / Н.В. Литвинчук // Наукові праці Запорізького національного університету. – 2014. – Вип. 41. – С. 350–356.

5. Міністерство культури України : офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://mincult.kmu.gov.ua.

6. Підприємство народних художніх промислів "Літинська кераміка" [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.vocnt.org.ua/exhebition/litinska_keramika.

7. Пошивайло О. Криза традиційних осередків народного мистецтва України : примара традиційності чи трансгресія мистецтва сутінків? / О. Пошивайло // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.opishne-museum.gov.ua/conference/53-krizaconference.

References

1. Berezhna, Ju. (2012). Intangible cultural heritage of UNESCO: concept, trends, Ukrainian dimension. Gheoghrafija ta turyzm, 23, 93–100 [in Ukrainian].

2. Ghrycenko, O.A. & Solodovnyk, V.V. Analysis of the impact of changes in the legislation on culture, economic, pension and tax legislation that took place during 2001–2005 on the functioning of the cultural and artistic sphere and the development of relevant legislative proposals. Retrieved from http://culturalstudies.in.ua/zv_2005_s2.php [in Ukrainian].

3. Kuzjmuk, O. The centers of folk crafts as objects of tourism and the factor of actualization of the national cultural heritage. Retrieved from http://old.niss.gov.ua [in Ukrainian].

4. Lytvynchuk, N.V. (2014). Modern forms of preservation and popularization of traditional crafts and crafts. Naukovi praci Zaporizjkogho nacionaljnogho universytetu, 41, 350–356 [in Ukrainian].

5. Ministry of Culture of Ukraine: official site. Retrieved from http://mincult.kmu.gov.ua [in Ukrainian].

6. Enterprise of folk arts crafts "Litin ceramics". Retrieved from http://www.vocnt.org.ua/exhebition/ litinska_keramika [in Ukrainian].

7. Poshyvajlo, O. The crisis of traditional folk art centers of Ukraine: the ghost of tradition or the transgression of the art of twilight? Retrieved from http://www.opishne-museum.gov.ua [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.05.2017 р.

UDC 304.5:321.01

Karpenko Oleksandr
D. Sc. (Public Administration),
Chairman of Information Policy and
Digital Technologies department,
National Academy of Public Administration,
under the President of Ukraine
dr.karpenko@ukr.net
Savchenko Nataliia
C. Sc. (Public Administration),
Senior research fellow, Doctoral candidate of Chair
Information Policy and Digital Technologies
department, National Academy of Public
Administration under the President of Ukraine
chorna_n@ukr.net

SOCIO-CULTURAL DIMENSION AND MODERN INTERPRETATION OF THE THEORY OF A SOCIAL AGREEMENT

Purpose of Article. The purpose of the article is to reveal the socio-cultural dimension of the theory of social contract, to comprehend the basic determinants of service-oriented public policy through the implementation of a comparative analysis of theories of "contractionism" ("contractualism") and "clientelism" ("clientism"), especially in the clarification of functional relationships between subjects and objects of interaction in the context of their historiography and modern use. **Methodology.** The methodological basis of the study is a comparative and systematic analysis, as well as historical logical and retrospective methods that ensured the study of the theories of "contractionism" ("contractualism") and "clientelism" ("clientism") in the historical context of development and interpretation of modern development of the Ukrainian state, allowed to reveal the essence and highlight the ideology and socio-cultural foundations of service-oriented public policy. **Scientific novelty.** The scientific novelty consists in expanding theoretical ideas concerning the ideology of constructing a service state and the role of customer-oriented relations in international and national practice of public governance. The service orientation is substantiated as the basic principle of the transformation of the system of rendering of governance services. **Conclusions.** The relevance of the concept of a public contract (social contract) is substantiated by the necessity for practical implementation of the ideology of the service state. The basic principles of contractualism and constructive dialogue as the value orientations of modern integration processes in Ukraine are determined. The importance of contractualism as a mechanism of constructive dialogue in the conditions of functioning of a social contract is substantiated. The achievement of social consensus through the conclusion of a social contract is considered as the basis for the development of civil society, and, at the same time, a guarantee of the legitimacy of power. At the same time, the destructiveness of clientism (clientelism) in the relationship between government and civil society is substantiated.

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

Карпенко Олександр Валентинович, *доктор наук з державного управління, завідувач кафедри інформаційної політики та цифрових технологій Національної академії державного управління при Президентові України;* ***Савченко Наталія Володимирівна,*** *кандидат наук з державного управління, старший науковий співробітник, докторант кафедри інформаційної політики та цифрових технологій Національної академії державного управління при Президентові України*

Соціокультурний вимір та сучасна інтерпретація теорії суспільного договору

Мета статті – розкрити соціокультурний вимір теорії суспільного договору, осмислити базові детермінантів сервісно-орієнтованої державної політики через здійснення порівняльного аналізу теорій "контракціонізму" ("контрактуалізму") та "клієнтизму" ("клієнтелізму"), особливо при з'ясуванні функціональних зв'язків між суб'єктами та об'єктами взаємодії в контексті їх історіографії та сучасного використання. **Методологічною основою** дослідження є компаративний та системний аналіз, а також історико-логічний та ретроспективний методи, що забезпечили вивчення теорій "контракціонізму" ("контрактуалізму") та "клієнтизму" ("клієнтелізму") в історичному контексті розвитку та в інтерпретації сучасного розвитку української держави, дозволили розкрити сутність і висвітлити ідеологію та соціокультурні засади сервісно-орієнтованої державної політики. **Наукова новизна** полягає в розширенні теоретичних уявлень щодо ідеології побудови сервісної держави та ролі клієнто-орієнтованих відносин у світовій та вітчизняній практиці публічного врядування. Обґрунтовано сервісну спрямованість як базовий принцип трансформації системи надання управлінських послуг. **Висновки.** Актуальність застосування концепції суспільного договору (соціального контракту) обґрунтовано через необхідність практичної реалізації ідеології сервісної держави. Визначено основні засади контракціонізму та конструктивного діалогу як ціннісних орієнтирів сучасних інтеграційних процесів в Україні. Обґрунтовано важливість контракціонізму як механізму конструктивного діалогу в умовах функціонування суспільного договору. Досягнення соціального консенсусу через укладання суспільного договору розглядається як основа розвитку громадянського суспільства та запорука легітимності влади. Разом з тим, обґрунтовано деструктивність клієнтизму (клієнтелізму) у взаємовідносинах влади та громадянського суспільства.

Ключові слова: контракціонізм, клієнтизм, сервісна держава, сервісно-орієнтована державна політика, управлінські послуги.

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

Карпенко Александр Валентинович, *доктор наук государственного управления, заведующий кафедрой информационной политики и цифровых технологий Национальной академии государственного управления при Президенте Украины;* ***Савченко Наталия Владимировна,*** *кандидат наук государственного управления, старший научный сотрудник, докторант кафедры информационной политики и цифровых технологий Национальной академии государственного управления при Президенте Украины*

Социокультурное измерение и современная интерпретация теории общественного договора

Цель статьи – раскрыть социокультурное измерение теории общественного договора, осмыслить базовые детерминанты сервисно-ориентированной государственной политики через осуществление сравнительного анализа теорий "контракционизма" ("контрактуализма") и "клиентизма" ("клиентелизма"), особенно при выяснении функциональных связей между субъектами и объектами взаимодействия в контексте их историографии и современного использования. **Методологической основой** исследования является компаративный и системный анализ, а также историко-логический и ретроспективный методы, которые обеспечили изучения теорий "контракционизма" ("контрактуализма") и "клиентизма" ("клиентелизма") в историческом контексте развития и в интерпретации современного развития украинского государства, позволили раскрыть сущность и осветить идеологию и социокультурные основы сервисно-ориентированной государственной политики. **Научная новизна** заключается в расширении теоретических представлений о идеологии построения сервисного государства и роли клиенто-ориентированных отношений в мировой и отечественной практике публичного управления. Обоснованно сервисную направленность как базовый принцип трансформации системы предоставления управленческих услуг. **Выводы.** Актуальность применения концепции общественного договора (социального контракта) обоснованно через необходимость практической реализации идеологии сервисного государства. Определены основные принципы контракционизма и конструктивного диалога как ценностных ориентиров современных интеграционных процессов в Украине. Обоснована важность контракционизма как механизма конструктивного диалога в условиях функционирования общественного договора. Достижение социального консенсуса путем заключения общественного договора рассматривается как основа развития гражданского общества и залог легитимности власти. Вместе с тем, обосновано деструктивность клиентизма (клиентелизма) во взаимоотношениях власти и гражданского общества.

Ключевые слова: контракционизм, клиентизм, сервисное государство, сервисно-ориентированная государственная политика, управленческие услуги.

Problem statement in general terms and its connection with important scientific and practical tasks. Integration of Ukraine into the European community predetermines the priority of the idea of a service state as an alternative to the administrative system of public administration, by building a new hierarchy of priorities and values. Reforming the public administration (public governance and administration) in Ukraine requires the introduction of modern approaches for providing management services that ensure the needs of specific categories of the population (clients) and society as a whole. The reorientation to the service orientation becomes the basic principle of the transformation of the system of implementation of service activities by state authorities.

Theoretical and methodological achievements related to the scientific substantiation of the processes and consequences of the transformation of the paternalistic state into service is characterized by the revival of scientific discourse concerning the terms "contractionism" ("contractualism") and "clientism" ("clientelism") in recent years. The concept of a service state that arose in the mid-eighties of the last century in the United States and the EU, at the present stage of development of social relations is interpreted as a service-oriented service to the individual. Globalization of the world economy caused a new vision of the place and role of the citizen and his relations with the state, and the reform of the public administration system is based on a new "model of administration as a service of guaranteed service" or the theory of "service state".

Analysis of recent publications concerning the topic and determination of previously unsettled parts of the general problem.

The origins of understanding the service character of the relations between citizens and the state derive from the idea of Aristotle regarding the participation of all citizens in the management of the state as undoubted good. Among the prominent supporters of the theory of social contract were philosophers Mr. T. Hobbes, Mr. J. Locke, Mr. J.-J. Russo etc. At the same time, the development of the field of public governance and administration (both globally and in the Ukrainian dimension) proves that these theories are not only the heritage of the past. Thus, in recent years, scientists in the field of public administration, economics, and sociology proposed an up-to-date interpretation of the theory of social contract, the justification of contractionism from the point of view of civil society development, social justice etc.

Analyzing the theoretical basis of a service-oriented state policy, we also deem expedient to mention a special contribution among foreign scientists of the German researcher Mr. E. Forsthoff (Forsthoff, 1938) [13] whose ideas and achievements gained further development and formed the scientific basis for the provision of management services by authorities. Among the Ukrainian scientists, we especially note the works of Mr. V. Kuibidy [5], Mr. A. Lipentsev [6], Mr. V. Novokhatsky [7], Mr. I.Rosuputenko [8], which exacerbate the formation of ideology and reveal some of the methodological aspects of the implementation of service activities of public authorities. An analysis of provisions of a large number of other domestic studies highlights the growing scientific interest among scientists in this issue. At the same time, there is a necessity for scientific substantiation and practical solution of a number of problems of the formation and implementation of a service-oriented public policy related to the application of various concepts and interpretations of its main constituents by modern scientific schools in the field of public governance (public governance and administration) in Ukraine. In light of this, the purpose of our study is to understand the

basic determinants of service-oriented state policy through a comparative analysis of the theories of "contractionism" ("contractualism") and "clientism" ("clientelism"), especially in clarifying the functional relationships between subjects and objects of interaction in the context of their historiography and modern use.

Presentation of the main results and their substantiation.

The vector of increasing the role and significance of a citizen in public administration from the object of state influence to a real participant in management processes was consistently traced in the evolution of various concepts of public administration: "public administration" – "new public management" – "policy network" – "good governance" [4, 127].

According to the concept of "new public management", a key role is given to the service activity of the authorities according to it the provision of governance services is the basic function of the state (i.e., any state activity is a service). In our opinion, this activity should be functionally divided directly into governance services, ways of their formation and implementation, ensuring conditions and processes for their rendering, and also for the management of public resources.

The state is considered as a large corporation: there are budget, costs and revenues; there are shareholders and, at the same time, clients – citizens who are interested in that governance services are maximally cheap and accessible. And according to this approach, the state, by analogy with a large corporation, must strive to ensure the interests of its shareholders in the first place, and to this end, to increase its efficiency in the same way that a corporation must increase its capitalization, changing the models of management into more technological and efficient [5, 62].

The state, providing governance services, in particular by generating licenses, registers, retains: control, regulation and adjustment functions, as well as incentives and allocations. The state retains a control package of management decisions regarding the state, corporate and private sectors of public life. Providing by the state with high-quality public goods (national security, state administration, national transport networks of communications, communications, etc.), as well as the affirmation of true national expectations, depends on the quality of these managerial decisions [8, 138].

Sustainable development of the provision of governance services is achieved through ensuring a high level of efficiency of the quality management system of service activities of the authorities, implemented through the integration of multilevel governance: the first level, which is the basis of the management system, – forms the general direction of the organization of the service provision process, the second – guarantees the inclusiveness of the service interaction of the provider and recipient, and the third – allows monitoring and adoption of management decisions in order to eliminate the problems, that arise.

The ideology of the service state gradually gained popularity in the field of public administration of many developed countries of the world. Service processes in the European practice of public administration spread to the activities of all EU authorities, which led to the necessity to ensure the unification of the processes of providing governance services.

Analyzing Canadian Public Service Reforms, the national scientist Mr. A. Lipantsev highlights the key precondition for improving the quality of public services by changing organizational culture, focusing on involvement, emotional engagement of the personnel, continuing education, and the necessity to develop social and emotional competences, and reduce the degree of formalization. [6] An important aspect, in the opinion of the author, is the increase of social sensitivity of the public service to the needs of citizens.

Valuable guideline for Ukraine's modern integration processes should become the main principles of contractionism (contractualism), within its framework the society is proposed not to be separated from the interests of the political, ethnic, religious, cultural minority in favor of the dominant majority of the opinion, but to conduct a constructive dialogue for the distribution of spheres of influence for the adoption of appropriate decisions, terminating competition for the possibility of their formation [4, 17].

The basis of the concept of contractionism is the conclusion of a public contract (social contract). It becomes of particular relevance for achieving civil consensus, building up a rule of law state, and defending the legitimate interests of citizens.

Among the founders of the theory of social contract, the most prominent are the well-known American scientists: economist Mr. J. Buchanan and the controversial philosophers Mr. J. Rawls and Mr. R. Dvorkin. Their works follow the idea of identifying the process of concluding a social contract with the realization of social justice. Although an important role in the emergence of the theory of social contract played the works of the above-mentioned philosophers (for example, Mr. T. Hobbes, Mr. J. Locke), as a separate scientific direction, it strengthened in the 50-60-ies of XX century.

Mr. James McGill Buchanan in his works often refers to one of the founders of the contractual theory of society of an English philosopher and economist – his ideological predecessor, Mr. J. Locke. It is in his works the concept of private property as a necessary precondition of civil society is substantiated and a contractual interpretation of the powers of state authorities is given. According to Mr. J. Buchanan, an ideal social system is based on the principles of contractualism. The contract theory considers freedom as a natural state and distinguishes the three main interconnected constituents of the constitutional foundation of civil society: the right to life, the right to liberty and the right to property.

A key definition of the concept of Mr. J. Buchanan is the "constitution" in the sense of "pre-agreed rules, which follow the actions." The constitution is primarily a fundamental law not of the state, but of civil

society [10]. Consensus as the basis of legitimacy in the theory of Mr. J. Rawls shows the proximity of his position to the views of Mr. J. Buchanan, where joint agreement, consensus are associated with the establishment of a social contract. Mr. J. Buchanan acknowledged that his own approach is close to the well-known philosophical model of Mr. J. Rawls who, using moral criteria for analysis of the problem of policy uncertainty, created new principles of social justice, which result from the concept of reaching general agreement on the basis of contracts, that must precede the stage of the choice of a political constitution [1].

An American-born (and, at the same time, British) scientist Mr. R. Dvorkin enriched the theory of social contract in protecting the natural rights of citizens in society, incl. the right to respect and dignity [2].

In the scientific works of certain scientists [9], there is a reservation regarding the inappropriateness of the identification of the concepts of social contract and civil society. That is, the existence of a social contract does not mean the presence of civil society. After all, there are two types of social contract: horizontal, where civil society prevails, and vertical, where civil society become "weaker" and the power extended its hierarchy to relations with the economy and society.

According to the authors, a public contract (or social contract) is not only an agreement or an exchange of hopes for ensuring property rights and the principles of freedom (or the exchange of loyalty to the power for stability in society), but also the allocation (division, redistribution or extension of the circle) of subjects of providing services for the purpose of obtaining public goods.

An antithesis of contractionism (contractualism) is a clientism (clientelism), which, unlike the values of service-oriented public administration, generates protectionism and paternalism of power in relation to certain parts of society. Even though such systems make a significant part of voters, (clients) become customers of certain policies, society as a whole remains very heterogeneous, and because of it, the interests of some segments of the population contradict others, which will undoubtedly harm any integration (globalization) processes of the country. The spread of clientism (clientelism) based on "patron-client" relations leads to the adoption of legal and subordinate acts that serve the interests of a certain ruling elite, which prompts aberration of the goals of state power, according to it the ruling elite considers the state as a means of realizing their individual interests. .

The topic of clientelism in management and political science expanded since 1950-1960, coming from anthropology and considered in the historical context. With regard to developing countries, clientelism isconsidered as an obstacle to modernization. It was considered that in developed countries equality and openness would make impossible to develop the basis for clientelism. Instead, modern scientists [15] believe that this method of conditional exchange thrives both in autocracy, and in democratic states, as well as in various socio-cultural conditions.

Among the most well-known works of foreign scientists in this area are the works of Mr. S. Eisenstadt and Mr. R. Lemharhand, Mr. J. Wheeler, dedicated to the electoral aspect of clientism [11; 15]. A special stage in the development of clientism (clientelism) as a scientific direction was the work [12], where the wide aspect of patron-client relations in different countries is revealed, and the connection itself is considered in the context of the general exchange.

In modern society, this phenomenon acquires new characteristics. After all, in patron-client relations, the current patron can be a mediator, establishing ties with state authorities, while controlling political organizations and using public resources (jobs, social privileges), and clients who can be organizations (ethnic minorities, trade unions), provide patron with electoral support [7].

Analyzing the meaning of clientism (clientelism) in the theory of public administration in Ukraine, we refer to the Encyclopedic Dictionary of Public Administration [3], according to it clientism is defined as "... a system of informal relations between individuals and groups that occupy unequal social positions on the basis of mutual exchange of benefits where a person of higher status (a patron) uses his authority and resources to protect the interests of his client in exchange for loyalty and various services. " Characterizing clientism in terms of its role and place in public administration, the authors identify its main features: inequality of access to resources, use of ineffective means of strengthening influence (corruption); presence of personal obligations or community solidarity between the "patron" and "the client"; systematic violation of civil rights and counteract the existence of civil society. In addition, the development of paternalism, political inertia, and legal nihilism of the population are among the negative characteristics of clientism.

In view of the above, according to the authors, clientism (clientelism) is a dangerous organizational and managerial phenomenon, characterized by the management of the ruling elite (patron) by creating conditions for the artificial dominance of one stratum (clientele) of society over all others. In exchange for access to the country's resources and protection by the state, this part of the voters demonstrates full loyalty to the ruling elite – that is, there is a mutually beneficial exchange of services and benefits between them, which is clearly contrary to the concept of contractualism, its basis is the conclusion of a public contract (social contract). Clientism (clientelism) is a dysfunctional phenomenon that violates the balance of the system of relations between the state and society, generating shadow lobbyism and political corruption.

Conclusions and perspectives of further researches.

The results of a comparative analysis of the main provisions of the theory of contractionism (contractualism) and clientism (clientelism) give grounds to assert at least the importance of further scientific discussion for the development of the theory of public governance (public governance and administration) in

Ukraine. The theoretical and methodological foundations laid down in a broad historical dimension (Mr. J. Buchanan, Mr. J. Rawls, Mr. R. Dvorkin, etc.) through the subsequent modernization of the interpretation of the theory of social contract cause the further development of client-oriented organizational and functional structure of public administration and refocusing to the service orientation of activities of state authorities.

The necessity for the practical implementation of the ideology of the service state, which gained popularity in many developed countries, in terms of civil society development, respect for social justice, human rights, in the modern social and economic conditions, makes the concept of a public contract (social contract) relevant. An analysis of the works of well-known foreign and domestic scientists demonstrated that by concluding a public contract social consensus can be achieved – the basis for the development of civil society, and, at the same time, the key to the legitimacy of power. Thus, it was established that the fundamental basis of contractionism and constructive dialogue should be the value orientation of modern integration processes of Ukraine.

The service orientation is substantiated as the basic principle of the transformation of the system of public authorities in Ukraine, the construction of an updated system of relations between the citizen and the state, and the reform of the state administration system. The key to developing a model of a "service" state is the change in the value orientation of the provision of governance services.

At the same time, the danger of the phenomenon of clientism (clientelism) in public administration was proved. Despite the complex character and heterogeneity of modern clientelism, its destructive role is revealed in the relationship between state power and civil society. In connection with this, specificity of client relations in modern society needs further study.

The practical realization of the abovementioned ideas and scientific provisions requires, among other things, further study of world management experience, including European countries, where the concept of contractionism is implemented and the horizontal structure of the social contract is accompanied by a civil consensus.

Література

1. Бьюкенен Дж. Конституция экономической политики [Електронний ресурс] / Бьюкенен Дж. – Режим доступу: http://www.lukyanenko.at.ua/_ld/1/114_pdf.
2. Дворкін Р. Серйозний погляд на права / Р. Дворкін ; пер з англ. А. Фролкін. – К. : Основи, 2000. – 519 с.
3. Довгань Л. А. Клієнтизм / Енциклопедичний словник з державного управління / Довгань Л. А. // уклад. : Ю. П. Сурмін та ін. – К. : НАДУ, 2010. – С. 320.
4. Карпенко О.В. Механізми формування та реалізації сервісно-орієнтованої державної політики в Україні : дис... д-ра наук з держ. упр.: спеціальність 25.00.02 "Механізми державного управління" / Карпенко Олександр Валентинович; Нац. Акад. держ. упр. при Президентові України. – К., 2016. – 466 с.
5. Куйбіда В.С. Муніципальне управління: аспект інформатизації / В.С. Куйбіда. – К.: Знання, 2004. – 357 с.
6. Ліпенцев А. В. Розвиток клієнтоорієнтованої організаційної культури в органах публічної влади / А. В. Ліпенцев // Ефективність державного управління : Збірник наукових праць. – 2014. – Вип. 39. – С. 130-144.
7. Новохацький В. Тенденції забезпечення громадського інтересу в суспільстві та державі [Електронний ресурс] / Новохацький В. – Режим доступу: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/11582/06-Novohatcki.pdf?sequence=1.
8. Розпутенко І. В. До питання про ідеологію державного управління в Україні / І. В. Розпутенко // Наукові розвідки з державного та муніципального управління : зб. наук. пр. – 2011. – № 2. – С.136-146.
9. Сидорина Т. Ю. Социальный контракт и гражданское общество в исторической перспективе и современных российских реалиях [Электронный ресурс] / Сидорина Т. Ю. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnyy-kontrakt-i-grazhdanskoe-obschestvo-v-istoricheskoy-perspektive-i-sovremennyh-rossiyskih-realiyah.
10. Buchanan J., Tullock G. The Calculus of Consent: Logical Foundations of Constitutional Democracy / Buchanan J., Tullock G. – Ann Arbor, MI: University of Micigan Press, 1962. – 361 p.
11. Eisenstadt, S. N. and J. Lemarchand (1981) [eds.] Political Clientelism, Patronage and Development. Beverly Hills, CA: Sage.
12. Eisenstadt S.N., Roniger L. Patrons, clients and friends. Interpersonal relations and the structure of trust in society / Eisenstadt S.N., Roniger L. – Cambridge, 1984.
13. Forsthoff E. Rechtsfragen der leistenden Verwaltung / Ernst Forsthoff. – Stuttgart : Kohlhammer, 1959. – 63 p.
14. Hicken A. (2011) Clientelism [Електронний ресурс] / Hicken A. – Режим доступу: https://ru.scribd.com/document/265765858/hicken-clientelism
15. Willerton J. P. Jr. Clientelism in the Soviet-Union: An Initial Examination / J. P. Willerton Jr. // Studies In Comparative Communism. – 1979. – Vol. XII. – Nos. 2 & 3 (Summer/Autumn). – P. 159-183.

References

1. Buchanan, J. Constitution of economic policy. Retrieved from: http://www.lukyanenko.at.ua/_ld/1/114_pdf [in Russian].
2. Dvorkin, R. (2000). Taking the rights seriously. Translation from English A. Frolkin. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
3. Dovgan, L.A. (2010). Clientism. Encyclopedic Dictionary of Public Administration. Kyiv: NADU [in Ukrainian].
4. Karpenko, O.V. (2016) Mechanisms of service-oriented public policy making in Ukraine. Doctor's thesis. Kyiv: NADU [in Ukrainian].

5. Kuibida, V.S. (2004). Municipal management: aspect of informatization. Kyiv: Znannya [in Ukrainian].
6. Lipentsev, A. V. (2014). Development of clientoriented organizational culture in bodies of public authority. Effectiveness of public administration: Collection of scientific work, 39, 130-144 [in Ukrainian].
7. Novokhatskyi, V. Tendencies of ensuring of public interest in society and state Retrieved from: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/11582/06-Novohatcki.pdf?sequence=1 [in Ukrainian].
8. Rozputenko, I.V. (2011). The question of ideology of public administration in Ukraine. Scientific researches on state and municipal management: collection of scientific works, 2, 136-146 [in Ukrainian].
9. Sidorina, T.Y. Social contract and society in historic perspective and modern Russian realities. Retrieved from: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnyy-kontrakt-i-grazhdanskoe-obschestvo-v-istoricheskoy-perspektive-i-sovremennyh-rossiyskih-realiyah [in Russian].
10. Buchanan, J.& Tullock, G. (1962). The Calculus of Consent: Logical Foundations of Constitutional Democracy. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press [in English].
11. Eisenstadt, S. N. &. Lemarchand, J. (1981). Political Clientelism, Patronage and Development. Beverly Hills, CA: Sage [in English].
12. Eisenstadt, S.N., Roniger, L. (1984). Patrons, clients and friends. Interpersonal relations and the structure of trust in society. Cambridge [in English].
13. Forsthoff, E. (1959). Rechtsfragen der leistenden Verwaltung. Stuttgart: Kohlhammer [in English].
14. Hicken, A. (2011). Clientelism. Retrieved from: https://ru.scribd.com/document/265765858/hicken-clientelism [in English].
15. Willerton, J. P. Jr. (1979). Clientelism in the Soviet Union: An Initial Examination. Studies In Comparative Communism, XII, 2 & 3, 159-183 [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.07.2017 р.

UDC 792.026

Haidukevych Kateryna
PhD in Cultural studies, senior lecturer
Department of Cultural and Leisure Activities,
Kyiv National University of Culture and Arts
gajdykevich@ukr.net

THE SPECIFIC FEATURES OF DRAMATURGY OF MASS CELEBRATIONS

Purpose of Research. The purpose of the research is to find out the specific features of dramaturgy of mass celebrations in the context of the development of the modern festival culture. **Methodology.** The methodology of the research consists of scientific methods such as analytical, cultural, comparative and system ones. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the article lies in the systematization of the scientific knowledge about the particularities of the mass celebration dramaturgy and reviewing of the actual problems in the context of the research. **Conclusions.** The analysis of the dramaturgy of the specific features of mass celebrations and methodology of their management and arrangements allow us to achieve the highly qualified artistic level of organisation of various mass celebrations.

Key words: dramaturgy, specific features of dramaturgy, dramaturgy of screenplay, composition, artistic montage, activation of audience.

Гайдукевич Катерина Анатоліївна, *кандидат культурології, старший викладач кафедри культурно-дозвіллєвої діяльності Київського національного університету культури і мистецтв*

Специфіка драматургії масових свят

Метою статті є визначення особливостей драматургії масових свят у контексті розвитку святкової культури сучасності. **Методологія** дослідження передбачає використання загальнонаукових методів дослідження, серед яких: аналітичний, культурологічний, компаративний, системний. **Наукова новизна** полягає у конкретизації наукових знань про специфіку драматургії масових свят та окресленні наявних проблем у контексті досліджуваної теми. **Висновки**. Враховуючи специфіку драматургії масових свят, методику їхньої підготовки та проведення, можна досягнути належного художнього рівня якості в реалізації масових свят.

Ключові слова: сценарна драматургія, композиційна побудова, художній монтаж, активізація глядацької аудиторії.

Гайдукевич Екатерина Анатольевна, *кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры культурно-досуговой деятельности Киевского национального университета культуры и искусств*

Специфика драматургии массовых праздников

Целью работы является определение особенностей драматургии массовых праздников в контексте развития праздничной культуры XX века. **Методология** исследования предполагает использование общенаучных методов исследования, среди которых: аналитический, культурологический, компаративный, системный. **Научная новизна** заключается в конкретизации научных знаний о специфике драматургии массовых праздников и очерчивании имеющихся проблем в контексте исследуемой темы. **Выводы.** Учитывая специфику драматургии массовых праздников, методику их подготовки и проведения, можно достичь должного художественного уровня качества в реализации массовых праздников.

Ключевые слова: сценарная драматургия, композиционное построение, художественный монтаж, активизация зрительской аудитории.

© Haidukevych K., 2017

Actuality of Scientific Research. In the XXI century, mass celebrations, which are valuable for the world culture, continue playing a significant role in the modern celebration culture of Ukraine. The dynamic development of the festive culture creates new demands for highly qualified dramaturgy of mass celebrations. Therefore, it makes us study and understand the rules of its functioning and the specific features of the dramaturgy as an important component of the technology of the cultural leisure process.

The purpose of the research is to analyse the specific features of the dramaturgy of mass celebrations in the context of the modern festive culture development.

Analysis of the latest researches and publications. In their works foreign and Ukrainian scientists have considered the issue of a mass celebration as a social and cultural phenomenon. The main characteristics of the dramaturgy as the basis of spectacle arts are analysed by G. Abramovich, N. Andreeichuk, D. Al', V. Volkenshtein, B. Zakhavi and G. Tovstonogov. Many researchers have highlighted the organizational aspects of the mass celebration in their works. They are E. Vershkovsky, V. Vovkun, S. Havdis, V. Hagin, D. Henkin, B. Glann, A. Gorbov, S. Derkach, A. Zharkov, A. Konovich, O. Markov, D. Mukharskyi, O. Orlov, O. Rubba, M. Segal, A. Silin, D. Tikhomyrov, V. Triadsky, J. Tumanov, A. Chechetin, V. Khalisiev, B. Sharvarko, I. Sharoyev, V. Shpagin and others.

At the same time, we cannot find many detailed researches devoted to the complex analysis of the mass celebration's dramaturgy. It makes us study this issue more properly because it is actual and important for the further development of the cultural and leisure industry of our country.

The Main Part. Many scientists pay attention to the issue of the improvement of the artistic level and the quality of mass celebrations because of the lack of professional skills among directors, screenwriters and their low creative potential. It can be explained by the lack of knowledge about the differences between the theatrical dramaturgy and dramaturgy of mass celebrations. The results of it are the limitations in the scenario-directing technologies and ambiguous attitude towards the specific features of mass celebrations.

The fundamental basis of the mass celebrations art is the dramaturgy, which essentially shows its specificity among other types of spectacular art. Moreover, it develops according to the general rules of the theatrical dramaturgy.

Analysing the scientific and encyclopaedic sources, we have found out that the term "dramaturgy" has various interpretations. For example, we present the following versions of its understanding: the theory and practice of dramatic art; collection of dramatic works of a writer, people or epoch; drama theory; a plot-compositional basis of a separate theatrical or cinematographic work; the story and image basis of a performance etc. [7]. The most popular interpretation says that the dramaturgy is the play that does not have the psychological development of the main characters and the detailed analysis of the relations. In the mass celebrations, the using of different components of artistic expression allows to replace psychological explanations of the characters' behaviour, whereas the emotional component gives an opportunity to switch the audience focus from one object to another without thinking details and psychological motivations over. The dramaturgy of mass celebrations should have structure that shows the internal image, included the main idea, atmosphere and rhythm in its manifestations.

V.Volkenshtein defines dramaturgy as the application of specific facts, literature, fiction, traditions and rituals, the chronology of significant events, which become the basis for the development of future celebration scenarios. They create the conditions for the psychological and pedagogical influence on the audience due to their social significance, informative and emotion content [3].

Considering the dramaturgy of cultural and leisure programs as an integral part of the technologies of the cultural-leisure process, A. Zharkov notes: "Drama is a plot-image conception of the cultural and leisure program (a performance, a film, a pop show, a rite etc.). Dramaturgy is a plot-figurative conception of mass actions, where the dramatic action is created by the plot-image program solution" [9, 257].

According to J. Tumanov, the dramaturgy of the celebration consists of understanding of the idea of the festival, the awareness of the theme, the main tasks and the director's "super tasks". The latter one has to answer the following questions: Why should we organize the festival? What should we organise the festival for? What results do we want to get in the process of its realization? The scientist proves that the mass celebration dramaturgy depends on such factors as theme of the festival, its place, the scale of the event and the chosen artistic means [15, 10].

Dramaturgy of mass celebrations is a complex specific phenomenon. It differs from theatrical drama because it has a special structure of the action development, special methods of communication with the audience and its means of artistic influence.

The analysis of scientific literature proves that the event-factor is the most important feature among the particularities of the mass festival dramaturgy. Naturally, the basis of any celebration dramaturgy is an event, which needs the artistic reflection. Such events usually deal with the outstanding figures, cities, country or world history. They should be interesting for the audience. During the celebration, the creative activity of the audience can get various forms: from singing songs to taking part in the ceremonies. The experience shows that the organisers foresee such behaviour of the audience at the stage of working on the scenario. Thus, the possible forms of the audience's activity are programmed in advance, taking into account the general scenario of the festive event.

Theoreticians and practitioners of mass directing note that the specific features of the mass festivals dramaturgy include documentation and journalism, based on living facts, local and historical document materials. It gives the credibility of the presentation and stimulates the growth of interest of the audience.

The materials for writing the scripts of mass celebrations can be documentary-historical, literary sources and epistolary materials, real things of participants of events or heroes etc. The facts do help the audience to understand the important social issues and problems. At the same time, the concrete facts, used in the mass celebrations dramaturgy, are "the combination of two lines – documentary and fiction, which make scenario great, expressiveness and depth. They cannot be opposed to each other [4, 96].

The documentary and real imagery are capable of reflecting the diversity of human life and revealing the current problems. In our opinion, the significance of scriptwriting is worth to be determined. Creating a script of the celebration, the scriptwriter devotes it to current issues or historical events, dealt with the present. In spite of the chosen theme, the main tasks of the scriptwriter are to interpret the life facts, to analyse connections among them, to find out their motivations and results, and to compare the past and the present. So, the scriptwriter-director needs skills to express emotionally and vividly his thoughts, addressing minds and emotions of the audience and to influence public opinion and social political processes. We can achieve this effect by describing different impressions, emotions, feeling of the characters and the whole picture of the world in the script.

An important feature of the dramaturgy of the mass celebration is its complex character, which manifests itself in the various genres of materials, expressive means and the synthesis of arts. In addition, the mass celebrations accumulate different artistic forms. Despite it, each number, detail or image should be a part of a single holistic plan where the artistic documentary and local materials with the activities of the direct participants of the mass celebration will organically cross. In the scenario of mass festivals, its synthesis is manifested by means of artistic expressions, which create the atmosphere of holidays, entertainments and its originality.

The first stage of creating of the mass celebration is a scenario that reflects the main idea, the purpose of the celebration and involves the social, artistic meaning of the future event, its figurative solution and expressive means [16].

The term "script", which has Greek-Latin roots, means a brief statement of the content of the dramatic work, the story scheme. We use the latter to create a spectacle. Such scheme can be used in a play, opera, ballet, movie or mass theatrical performance.

The scenario of the celebration is built according to the laws of drama. However, according to D. Al', the principles of writing the script of the celebration differ the same ones of a play or film. The main task of the mass celebration is to show social events on the basis of its epic reflection, instead the consideration through the conflict among characters. It does not mean that we cannot use the historical heroes and well-known figures in the scenarios of the mass celebrations [1, 137].

D. Henkin says "The script should be considered as a detailed literary and directorial project of the content of the theatrical festival action" [4, 102]. In his opinion, the scenario is not a simple organization of an important event. Each scenario should include artistic and psychological-pedagogical aspects. They program the structure of stage material, interaction of the participants, their possible reaction and behaviour. The artistic aspect is the synthesis of the artistic means and methods that influence the formation of the people's views and preferences, based on the emotions. The psychological and pedagogical aspect means the realization of the festival's importance and its results. In addition, this aspect helps to improve the personal features of the festival participants. The organic combination of these aspects allows us to achieve the artistic and pedagogical-psychological effectiveness in the implementation of the celebration's scenario [10].

Emphasizing the importance of the director's aspect of the scenario, A. Silin focuses on the need to detail all participants' activities in the festival scenario, including the directorial, stage and dramaturgical decisions of the numbers, the means of the expression. The latter ones highlight the main idea of the action and create a festive atmosphere [14].

The script consists of fragments-episodes, devoted to various events. They develop the action to the main point and its solution owing to the analysis of the main tasks. In addition, the fragments-episodes always include the purposes and the super tasks of the action or performance. Characters and actors are the main components of the episode. Using expressive means and creating the artistic atmosphere, they show the director's main idea in his/her scenes. The scenario of the celebration determines the ideological and thematic orientation and plot. Synthesizing all components of the celebration, it forms a single dramatic construction of the festival.

Working on the script, we usually have to define the topic and idea of the future festival, which form the ideological and thematic basis of the scenario.

Using the composition and artistic installation, we can embody feelings, facts, thoughts and circumstances in the scenario of mass celebration. Despite the fact that the concept "composition" is used in different types and genres of art, it is very important for drama. We can consider that the dramatic composition is a way of streamlining the dramatic work, and its organisation in time and space. Any dramatic work is a complex entity. It is an organisation of elements, put in the certain order. The event begins, develops and ends before the audience. We determine the character as the result of the interaction of the elements of the work or composition [13].

Aristotle was the first who distinguished three main components of drama construction. He argued that the dramaturgy had to include such components as the beginning, the middle part and the end [2]. During the development of drama, this structure became more complicated. Today, the composition consists of the exposition, storyline, main act and the end.

In scriptwriting, the conflict is formed by installing the script materials in accordance with the author's vision. The compositional construction of the mass festival's scenario differs from the theatrical drama. Therefore, the prologue replaces the exposition. So, it essentially fulfils the same functions as the exposition in the play. It laconically and clearly describes the circumstances, introduces into a festive atmosphere and intrigue the audience. The practice shows that the prologue often begins with a mass performance. However, is not obligatory. The real beginning of the action shows us the conflict opportunities of the event that ruin the initial balance of forces. In the construction of content, the development of the action is the most difficult because it focuses on the process of the conflict expansion, its culmination and solution.

According to D.Genkin and A.Konovich, each episode of the action has its own internal composition, which corresponds to the ideological plan of the script. The logic of the action development does not require a mandatory chronological construction of the episodes, whereas it needs the gradual increase of the main action rhythm [5]. In the scenario of celebration, every thematic episode must have completed semantic content, which is rationally connected with others. The finale of a mass festival should be an emotionally apotheosis epilogue or a philosophical end [6].

The culmination is the highest emotional and intellectual peak of the dramatic action development. It shows the idea of the work. In the mass celebration, the culmination, usually, transforms into a finale. Presenting the main idea in the concentrated form, the latter one creates a moment to maximize the expression of the all participants' activity [11].

In the drama, the scene, which ends the play, can be a finale. Its styles, forms, contents, tasks changed during the period of the drama formation. For example, in the epoch of Antiquity, the epilogue was a chorus appeal to viewers. In the Renaissance, it was an appeal to the viewer in the form of a monologue, which contained an author's interpretation of the play's idea. In the XX century, we can see the polyphony in its using [13].

The features of the mass celebration dramaturgy and its creative nature develop due to the method of installation in the process of scriptwriting. M. Romm notes that the montage is an artist's thought, his idea, his vision of the world, reflected in the selection and comparison of pieces of cinematic action, which are designed to reflect the real life on the screen [12]. Combining the necessary actions, ceremonies (poems, songs, fragments of performances), subordinated to the common intention, we create an original artistic work of a new integrated genre, which is based on creative installation. We can use the installation to construct and express the most complex ideas and moods of time, world, humanity, instantly switching the attention of viewers from one object to another. That is why the conflict is usually manifested in the form of overcoming the difficulties, obstacles or the collision between a person and his environment.

In mass celebrations, the audience should be an active participant. Therefore, it is important to predict and plan the effective ways to involve the viewer in scenario and directorial project [4]. The universal mechanism of the transforming the spectator into a direct participant is improvisational artistic and creative -dramatized game.

Great experience of organization of mass festivals allows the scientists to distinguish the main stages of the process of participants' activation. Thus, A. Konovich proposed the following classification of the mass festival stages:

– The first stage is the period before the celebration. So, it is the process of the celebration's preparation and informing. The director's tasks are to trace the social significance of the holiday and create its positive atmosphere. Differentiating the levels of social and artistic activity, we can divide all participants into three groups: the initiators or organizers, participants and passive watchers. The initiators are characterized by the high level of social activity. The participants are people who are ready to take part in different actions. The passive spectators are people who want to watch the performance without any actions.

– The second stage is the period of holding the celebration. The director's task is to use the methods of activating the participants. They promote the concentration of their attention, their emotional expression, their readiness to respond to information and, as a result, their direct participation in festival actions. The script-director's decision, components of ideological and emotional influence, the participants' readiness for joining collective actions of the theatrical celebration etc. belong to the methods of people's activating. According to the criteria of the level of social and artistic activity, we can distinguish two groups of people among the celebratory audience – participants and spectators;

– The third stage is the period after the celebration. The satisfaction, determined by the feeling of being involved to the event, calls for further joining the activities. At this stage, the main tasks of the director are to promote the comprehension of the event, to give the moral and ethical evaluation of the event and to stimulate readiness to join future projects [8].

Considering the activation of the participants as the main task of the director, A. Konovich distinguishes the following methods of it. They are verbal, physical and artistic activations. The verbal activation motivates a person to take part in the event by the word methods. The physical activation makes participants engage in activity by a visual example and the own participation in the preparation of the show. The artistic activation influences the emotional sphere of human activity and promotes the manifestation of emotions in the process of amateur performances of participants.

Conclusions. The analysis of the methodology of the mass festivals' organisation allows us to state that dramaturgy is the understanding and awareness of the main theme and tasks of the event. It is constructed taking into account the correspondence of its external form to the idea of the celebration. The dramaturgy depends on the place of action, artistic means, audience and creativity of the performers. The artistic level of the celebration is

determined by the requirements of dramaturgy (completeness of the episode, integrity of the images, growth of the emotional influence). The specific features of the mass celebrations need the logic of the actions development, the logic of the imagery system and the logic of the composition in the scenarios and directing.

The script includes techniques for activating spectators, artistic installation, and description of the necessary equipment and design of the decoration, duration of the event in general and its parts and peculiarities of musical accompaniment. It should have the orientation towards dynamism, entertainment, content, conciseness, accessibility, emotionality and the effective means of artistic expression.

Література

1. Аль Д.Н. Основы драматургии : учебное пособие. – 4 – изд. / Д.Н.Аль. – СПб. : СПбГУКИ, 2005. – 280 с.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М. : Искусство, 1961. – 220 с.
3. Волькенштейн В.М. Драматургия / В.М. Волькенштейн. – М. : Сов. писатель, 1960. – 338 с.
4. Генкин Д.М. Массовые праздники / Д.М. Генкин. – М. : Просвещение, 1975. – 140 с.
5. Генкин Д.М. Сценарное мастерство культпросветработника / Д.М.Генкин, А.А. Конович. – М. : Сов. Россия, 1984. – 134 с.
6. Горюнова И.Э. Режиссура массовых театрализованых зрелищ и музыкальных представлений : лекции и сценарии / И.Э. Горюнова. – Санкт-Петербург : Композитор, 2009. – 232 с.
7. Дятчук В.В. Український тлумачний словник театральної класики / В.В. Дятчук, Л. І. Барабан. – 2-ге вид., переробл. і допов. – Київ : Вид. центр "Просвіта", 2002. – 150с.
8. Конович А.А. Театрализованные празники и обряды в СССР / А.А.Кононович. – Москва : Высш. шк., 1990. – 208 с.
9. Культурно-досуговая деятельность: учебник / Под науч. ред. академика РАЕН А.Д. Жаркова и профессора В.М. Чижикова. – М. : МГУК, 1998. – 461с.
10. Малиновская Н.В. Спортивные праздники и выступления в структуре физической рекреации [Электронный ресурс] : автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.04 / Наталья Викторовна Малиновская. – Санкт-Петербург. – 2003. – 25 с. Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/sportivnye-prazdniki-i-vystupleniya-v-strukture-fizicheskoi-rekreatsii-teoreticheskii.
11. Мойсейчук С.Б. Режиссура культурно-досуговых программ: учеб.-метод. пособие / С.Б. Мойсейчук. – Минск: Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2011. – 99 с.
12. Ромм М.И. Беседы о кинорежиссуре / М.И. Ромм. – М. : Союз кинематографистов СССР, 1975. – 264 с.
13. Сазонова Е.В.Теория драмы и основы сценарного мастерства: теория драмы: учеб. пособие [Электронный ресурс] / Е.В. Сазонова; Алтайская государственная академия культуры и искусств. – Барнаул : Изд-во Алт. гос. акад. культуры и искусств, 2012. – 135 с. – Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/files/s/sazonova_ev/sazonova_ev_1.pdf.
14. Силин А.Д. Театр выходит на площадь: специфика работы режиссёра при постановке массовых театрализованных представлений под открытым небом и на больших нетрадиционных сценических площадках / А.Д.Силин. – М. : ВНМЦ НТ и КПР МК СССР, 1991. – 178 с.
15. Туманов И.М. Режиссура массового празника и театрализованного концерта / И.М. Туманов. – Москва : Просвещение, 1976. – 87с.
16. Шароев И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учеб. для студентов высш. театр. учеб. заведений / И.Г. Шароев. – Москва : Просвещение, 1986. – 463 с.

References

1. Al’ D. N. (4th ed.). (2005). The Fundamentals of Dramaturgy. D.N.Al. – SPb.: SPbHUKY [in Russian].
2. Aristotle. (1961). About the Art of Poetry. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. Volkenshtein, V. M. (1960). Dramaturgy. Moscow: Sov. pysatel [in Russian].
4. Henkyn, D. M. (1975). Mass Celebrations. Moscow: Prosveshchenye [in Russian].
5. Henkyn, D. M. & Konovych, A. A. (1984). Screenwriter’s Skills of the Worker of Cultural Sphere. Moscow: Sov. Rossyia [in Russian].
6. Horiunova, Y.E. (2009). Directing of Mass Theatricalized Celebrations in Music Performances. SPb.: Kompozytor [in Russian].
7. Diatchuk, V. V. & Baraban, L. I. (2nd ed.). (2002). Ukrainian Explaining Dictionary of Theatrical Classics. Kyiv: Vyd. tsentr "Prosvita" [in Ukrainian].
8. Konovych, A. A. (1990). Theatricalized Celebrations and Rituals in the USSR. Moscow: Vyssh. shk. [in Russian].
9. Zharkov, A. D. & Chyzhykov, V. M. (Eds.). (1998). Cultural and leisure activities. Moscow: MHUK [in Russian].
10. Malynovskaia, N.V. (2003). Sport Celebrations and Activities in the Structure of Physical Recreation. Extended abstract of candidate’s thesis. SPb. Retrieved from http://www.dissercat.com/content/sportivnye-prazdniki-i-vystupleniya-v-strukture-fizicheskoi-rekreatsii-teoreticheskii-aspekt [in Russian].
11. Moiseichuk, S. B. (2011). Directing of Cultural Leisure Programs. Minsk: Belorus. hos. un-t kultury i iskusstv [in Russian].
12. Romm, M. Y. (1975). Talks about Film Directing. Moscow: "Soiuz kynematohrafystov SSSR" [in Russian].
13. Sazonova, E.V. (2012). Theory of Drama and Basis of Screenwriter’s Skills: Theory of Drama. Barnaul: Izd-vo Alt. hos. akad. kultury i iskusstv. Retrieved from http://www.theatre-library.ru/files/s/sazonova_ev/sazonova_ev_1.pdf [in Russian].
14. Sylyn, A. D. (1991). Theatre Goes to the Square: Specific Features of the Director’s Work in the Staging the Mass Theatricalized Performances outside and at the large untraditional platforms. (1991). Moscow: VNMTs NT y KPR MK SSSR [in Russian].
15. Tumanov, Y. M. (1976). Directing of Mass Celebration and Theatrical Context. Moscow: Prosveshchenye [in Russian].
16. Sharoev, Y. H. (1986). Directing of Variety and Mass Performances. Moscow: Prosveshchenye [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.06.2017 р.

УДК 130.2

Головач Наталія Миколаївна
кандидат філософських наук, доцент
кафедри арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
natagol@i.ua

ТРАНСФОРМАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ СОЦІАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ

Метою статті є дослідження особливостей трансформації культурної соціалізації молоді у сучасних умовах розвитку суспільства. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні таких методів і підходів: порівняльного, аналізу та синтезу для характеристики теоретичних основ дослідження змісту культурної соціалізації, зокрема кіберсоціалізації; філософсько-логічного – для розкриття сучасних соціокультурних процесів у контексті впливу на динаміку культурної соціалізації молоді; каузального – для виявлення причин формування нових змістів культурної соціалізації; соціологічного – для простеження динаміки культурної соціалізації сучасної молоді. **Наукова новизна** полягає у аналізі трансформаційних процесів культурної соціалізації молоді, зокрема явища, як кіберсоціалізація, що є новим видом соціалізації і зумовлена розвитком віртуального простору, в якому трансформуються традиційні форми соціалізації. У віртуальному просторі молодь засвоює нові норми й правила, руйнуючи у реальному загальноприйняті, ускладнюючи процес соціалізації. **Висновки.** Нині з'являються псевдоагенти соціалізації завдяки появі у соціокультурному просторі нових штучних середовищ, що призводить до втрати основного сенсу соціалізації, а саме адаптації до суспільного життя. Віртуальна реальність впливає як на життя і культуру соціуму, так і на формування нового типу соціокультурної реальності. Віртуальний світ, в який потрапляє молодь, надає їй додаткову свободу для вираження своїх поглядів, подолання різноманітних внутрішніх і зовнішніх конфліктів у реальному житті, а тому молоді складніше інтегруватися у соціальний простір реального життя. У цій ситуації інформаційні засоби, насамперед інтернет, створюють ілюзію інтегрованості, включення у систему соціальних комунікацій і взаємодій, яка триває доти, доки людина знаходиться у мережі.

Ключові слова: інформаційне суспільство, віртуальний простір, віртуальна культура, культурна соціалізація молоді, кіберсоціалізація.

Головач Наталия Николаевна, *кандидат философских наук, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Трансформация культурной социализации современной молодежи

Целью статьи является исследование особенностей трансформации культурной социализации молодежи в современных условиях развития общества. **Методология** исследования заключается в применении таких методов и подходов: сравнительного, анализа и синтеза – для характеристики теоретических основ исследования содержания культурной социализации, в частности киберсоциализации; философско-логического – для раскрытия современных социокультурных процессов в контексте влияния на динамику культурной социализации молодежи; каузального – для выявления причин формирования новых смыслов культурной социализации; социологического – для прослеживания динамики культурной социализации современной молодежи. **Научная новизна** заключается в анализе трансформационных процессов культурной социализации молодежи, в частности такого явления, как киберсоциализация, что является новым видом социализации и обусловлена развитием виртуального пространства, в котором трансформируются традиционные формы социализации. В виртуальном пространстве молодежь осваивает новые нормы и правила, разрушая в реальном общепринятые, усложняя процесс социализации. **Выводы**. Появляются псевдоагенты социализации благодаря появлению в социокультурном пространстве новых искусственных сред, что приводит к потере основного смысла социализации, а именно адаптации к общественной жизни. Виртуальная реальность влияет как на жизнь и культуру социума, так и на формирование нового типа социокультурной реальности. Виртуальный мир, в который попадает молодежь, придает ей дополнительную свободу для выражения своих взглядов, преодоления различных внутренних и внешних конфликтов в реальной жизни, а поэтому молодежи сложнее интегрироваться в социальное пространство реальной жизни. В этой ситуации информационные средства, прежде всего интернет, создают иллюзию интегрированности, включения в систему социальных коммуникаций и взаимодействий, которая продолжается до тех пор, пока человек находится в сети.

Ключевые слова: информационное общество, виртуальное пространство, виртуальная культура, культурная социализация молодежи, киберсоциализация.

Golovach Nataliya, *Ph.D (Philosophy), Associated Professor of the department of art management and event-technologies, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Transformation of cultural socialization of modern youth

The purpose of the article is to study the characteristics of the transformation of cultural socialization of youth in modern conditions of society development. **Research methodology** involves using such methods and techniques as comparative analysis and synthesis – to characterize the theoretical foundations of the study of the content of cultural socialization, including cyber-socialization; philosophic and logic – to reveal contemporary socio-cultural processes in the context of the impact on the dynamics of cultural socialization of youth; casual – to identify reasons for the formation of new meanings of cultural socialization; sociological – to see the dynamics of cultural socialization of modern youth. **Scientific novelty** lies in the analysis of cultural transformation processes of socialization of young people, in particular the emergence of the phenomenon of x cyber-socialization, which is a new kind of socialization. It is a result of development of virtual space, where the traditional forms of socialization are transformed. In cyber-space, youth learns new rules and regulations, destroying generally accepted ones in reality and in such a way complicating the process of socialization. **Conclusions**. Currently, there are pseudo agents of socialization, because of the emergence of new socio-cultural space of the artificial environment, leading to the loss of sense of socialization, such as adaptation to social life.

© Головач Н. М., 2017

Virtual reality affects both the life and culture of the society and the formation of a new type of socio-cultural reality. The virtual world, where young people get into, gives them more freedom to express their views, overcoming a variety of internal and external conflicts that arise in real life. Therefore, it is more difficult for young people to integrate into the social space of real life. In this situation, information tools and especially the Internet, create the illusion of integration and participation in social communications and interactions, which lasts while the person is online.

Keywords: information society, virtual space, virtual culture, the cultural socialization of youth, cyber-socialization.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що на сучасному етапі розвитку суспільства з'явилися нові канали соціалізації, які впливають на формування внутрішнього світу молоді, її адаптацію в суспільстві. Одним із таких каналів є глобальний інформаційний простір.

Аналіз досліджень і публікацій вказує на те, що деякі аспекти соціалізації молоді, зокрема її фактори, висвітлені в дослідженнях таких науковців, як Ю. Бабенко, І. Шапошникова та ін. Ю. Морозова та Т. Прохоренко досліджували особливості та ризики соціалізації молоді у культурно-інформаційному просторі. Вплив глобалізаційних процесів та роль медіапростору в процесі соціалізації досліджували О. Алексєєва та Ю. Золотарьова. А. Бежевец, В. Волинець, Т. Галіч, В. Дзюндзюк присвятили свої дослідження вивченню віртуальної реальності як агента соціалізації молоді та виникненню такого явища, як кіберсоціалізація.

Метою роботи є дослідження особливостей трансформації культурної соціалізації молоді у сучасних умовах розвитку суспільства.

Нині, на думку дослідників, українська культура розвивається нерівномірно, деякі її види стрімко розвиваються – шоу-бізнес, виставкова, туристична діяльність тощо, а інші занепадають – клубна, бібліотечна та музейна справа.

Останнім часом значно зменшилася кількість державних закладів культури, зокрема палаців культури, клубів, об'єднань, які працювали з дітьми, підлітками і молоддю. Внаслідок комерціалізації культури молоді пропонуються так звані "престижні" види послуг у сфері організації дозвілля: відкриваються казино, бари, нічні клуби, дискотеки, з якими державні установи культури не можуть конкурувати на рівних. Проте виникають сумніви стосовно здатності цих закладів розвивати духовно-культурний світ особистості. Між тим, результат процесу соціалізації молоді залежить від здатності соціокультурних інституцій створювати відповідні умови для інтелектуального та духовно-культурного розвитку, задовольняти їх потреби.

Культура як засіб соціалізації молоді контролює, регулює, впорядковує поведінку, а тому її можна засвоїти безпосередньо у колективно організованих формах дозвілля. Для цього було сформовано мережу культурно-освітніх закладів, серед яких школи, театри, кінотеатри, просвітницькі установи, музеї, церква тощо. І хоча культурно-дозвіллєві заклади повинні сприяти засвоєнню моральних та духовно-культурних цінностей, нині пропонуються заходи, зорієнтовані на невибагливі вимоги споживачів. Водночас зростання освітнього рівня молоді не призводить до підвищення мотивації задоволення культурних потреб, але лише із зростанням культурних потреб, що супроводжує освітній процес, молодь набуває необхідних навичок і вмінь для їх задоволення [2].

Нині, за даними соціологічних досліджень, переважна більшість молоді переймається повсякденними проблемами і мають невисокий рівень культурних потреб, які задовольняють переважно в епізодичних зверненнях до культурних цінностей, що не вимагають інтелектуальних чи вольових зусиль (відвідування дискотек, клубних вечірок, перегляд телепередач тощо). Молодь надає перевагу пасивним формам проведення дозвілля, а відвідування музеїв, виставок, театрів та інших закладів, що потребує певного рівня компетентності, не є поширеним способом проведення дозвілля [2]. Також більшість молоді реалізовує себе віртуально за допомогою комп'ютерних ігор, надаючи перевагу віртуальному спілкуванню замість реального тощо.

Що стосується побудови системи цінностей, то молодь переважно орієнтується на те, що пропонують ЗМІ, а перевага матеріальних цінностей призводить до гонитви за багатством і насолодою, які стають основними цілями життя, тим самим, досягнення цих цілей, на думку багатьох дослідників, стає можливим через науково-технічний прогрес, а тому головною цінністю стає новизна. Таке ставлення поширюється і на мистецтво, так як його класичні форми, які могли б стати джерелом соціального досвіду і чинити опір негативному впливу масової культури, найчастіше просто не сприймаються молоддю тому, що це несучасне, непопулярне, як наслідок відбулася підміна критеріїв, коли найціннішим уважається те, що популярне. Крім цього, масова культура, зокрема мистецтво, використовує теми порушення соціальних норм, що призводить до моральної та естетичної деградації. Також зростає доступ до великих обсягів інформації, інтернет-комунікація змінює уявлення про простір і час, а сучасна шоу-культура формує нове ставлення до самореалізації. Проте руйнування традиційного функціонування культури негативно впливає на соціалізацію молоді, так як соціалізація за своєю сутністю є культурним процесом [7].

У сучасному суспільстві молодь, споживаючи інформацію, формує особливу культуру, яка часто орієнтована на візуальні образи. У свій час Е. Тоффлер ввів поняття "кліп-культура", яка заснована на "кліпах" інформації, і тим самим породжує відповідну свідомість, у якій немає місця рефлексії та уявленню. На думку Т. Прохоренко, "кліпова" свідомість для молоді має позитивні та негативні наслідки. За її допомогою всі образи сприймаються швидко, що дозволяє миттєво обробляти потоки інформації, якою переповнене сучасне суспільство. Проте вона дозволяє бачити лише те, що знаходиться на поверхні, не проникаючи в глибину процесу чи явища, а тому людина не встигає переробляти новітню інформацію в цілому, як наслідок втрачається легкість асоціацій, уявлення, сприйняття та рухливість

думки, а мислення стає менш здатним до творчості [9]. Проте соціалізація молоді відбувається в певному інформаційно-культурному просторі, який долучає її до культури та сприяє формуванню світогляду, ціннісних орієнтацій тощо. Внаслідок розвитку медійної сфери виникають паралельні реальності, так як ЗМІ та інтернет "множать реальності", формуючи єдині стандарти поведінки, образ думок, так як віртуальну реальність легко трансформувати таким чином, щоб вона кодувала особистість в певному напрямку, заданому інформаційною мережею [1].

На думку Ю. Морозової, сучасний мережевий інформаційно-культурний простір соціалізації молоді має певні особливості, а саме: виникнення паралельної реальності як агента соціалізації та різних форм і спрямованості віртуальної культури. Цей простір містить ризики для нормальної соціалізації молоді, так як освоюючи мережеву реальність можна потрапити, часто непомітно для себе, під вплив інформаційно-культурного простору, як наслідок відбуваються зміни у поведінці, намірах, уявленнях [8].

Із появою у соціокультурному просторі нових штучних середовищ з'являються псевдо агенти соціалізації, що призводить до того, що соціалізація, як процес адаптації до суспільного життя, втрачає свій основний сенс.

Нині інтернет став невід'ємним елементом культури повсякденності. Цікаво, що американський письменник-фантаст В. Гібсон увів у сучасну культуру поняття кібернетичного простору та описав комп'ютерну віртуальну реальність у своєму романі "Нейромант", канонічному творі у жанрі кіберпанк, що відкрив трилогію "Кіберпростір". У романі В. Гібсон розглядав такі поняття, як "штучний інтелект", "віртуальна реальність", "кіберпростір", "комп'ютерна мережа", "матриця" задовго до того, як вони набули популярності в масовій культурі. Виникнення Homo Virtualis – людини віртуальної культури, стало соціокультурною ознакою функціонування віртуальної реальності, а ставши творцем, носієм і споживачем віртуальної культури, основні свої соціокультурні потреби вона задовольняє у віртуальному світі, так як в ньому працює, навчається, відпочиває, спілкується, отримує інформацію.

Віртуальна реальність не лише впливає на життя і культуру соціуму, а й формує новий тип соціально-культурної реальності, який знаходить свій прояв у створенні віртуальних музеїв і бібліотек, віртуального дозвілля, віртуальних турів тощо. Наприклад, в Україні діє Музей грошей Національного банку України, віртуальне відвідування якого дає можливість отримати інформацію про історію грошей на території України, ознайомитися з експозиціями та переглянути усі вітрини лише за допомогою комп'ютера. Низка експонатів Музею представлений у вигляді 3D-фото об'єктів, що дає змогу роздивитися монети, обертаючи їх навколо своєї осі. Також стало можливим здійснювати віртуальні 3D-подорожі культурними пам'ятками України, а саме Львівською обласною філармонією, Києво-Печерським заповідником. Абітурієнтам, наприклад, стануть у нагоді віртуальні тури університетами, а тим, хто захоплюється спортом, буде цікаво здійснити подорожі віртуальними НСК "Олімпійським" і гірськолижними трасами "Буковелю". У свою чергу, за допомогою високих комп'ютерних технологій створюються різноманітні твори мистецтва. Наприклад, сучасні кінематограф, анімація, "масова поп-культура" широко використовують віртуальні мистецтва у своїх творах, що надає можливість створювати за допомогою комп'ютерних технологій ефекти багато вимірності зображення, малювати об'єкти із змінною розмірністю, досягати глибокої поліфонії музичних творів. На думку О. Алексєєвої, образи нового андеграунду, створювані як своєрідна суміш науково-фантастичного сюрреалізму і комп'ютерної графіки, заповнюють художні галереї, музичні кліпи та кінофільми. Телебачення вносить у телемистецтво нові феномени, а саме створює так звані "комп'ютерні роботи" віртуальних телеведучих. Наприклад, британська віртуальна телеведуча Ananova є штучно розробленою тривимірною моделлю, здатною зачитувати останні новини в реальному часі [1].

У минулі століття культура була способом життя, що передавався з покоління у покоління, була колективною пам'яттю суспільства, яка належала предкам. Але у кібер-суспільстві все більше культурних символів виявляються нововведеннями, які створюються композиторами, письменниками, кінематографістами та іншим людьми, які зайняті у віртуальному середовищі. Процеси віртуалізації породжують віртуальну культуру, де віртуальне середовище, побудоване засобами комп'ютерних технологій, стає способом буття людини [4]. А тому науковці зауважують про виникнення такого явища, як кіберсоціалізація, що полягає у зміні структури самосвідомості особистості внаслідок використання інформаційних і комп'ютерних технологій, що насамперед відбувається в інтернет-середовищі і пов'язана з новим віртуальним простором людини [5]. Процес кіберсоціалізації є новим видом соціалізації, зумовленої появою та розвитком віртуального простору.

Вперше термін "кіберсоціалізація" був введений російським науковцем В. Плешаковим у 2005 році. Під ним він розумів процес якісних змін структури самосвідомості особистості, що відбувається під впливом і в результаті використання нею сучасних інформаційних і комп'ютерних технологій у життєдіяльності [1]. А. Бежевець доповнив це визначення і зазначив, що процес кіберсоціалізації відбувається шляхом сприйняття норм, правил та зразків поведінки, цінностей, що діють у віртуальному середовищі з метою успішного функціонування в ньому. Натомість, соціолог С. Бондаренко визначає кіберсоціалізацію як інтеграцію користувача у соціокультурне середовище, що проходить за допомогою засвоєння технологій комунікації, інформаційної культури, соціальної навігації, інформаційної грамотності, а також соціальних норм, цінностей і рольових вимог [3].

Нині науковці досліджують інтернет як один з агентів соціалізації і застерігають про появу можливих кризових форм інтернет-соціалізації, а саме негативні залежності, нав'язливу віртуальну поведінку, занурення у світ внутрішніх переживань, як наслідок зменшується потреба в засвоєнні зовнішнього середовища.

На сучасному етапі інтернет і соціальні мережі, на думку Т. Галіч, стають потужним агентом вторинної соціалізації молоді як в мережевому так і у реальному суспільстві, тим самим витісняють на другий план такі класичні інститути соціалізації як родину, школу, друзів і мають безпосередній вплив на її ціннісні орієнтації. Поява мережевого суспільства провокує особистість на можливу зміну вже засвоєних з дитинства норм і цінностей [5]. Проте російський дослідник А. Чистяков наголошує, що в інтернеті народжується новий вид соціалізації, який не можна зводити ні до первинної, ні до вторинної соціалізації, оскільки він здійснюється всередині віртуального простору, а його результати мають вплив на реальне соціальне оточення людини. Життєдіяльність в реальному і віртуальному просторах вчений позначив терміном "третична соціалізація", яка може мати різну направленість, а саме: забезпечувати розвиток як позитивної життєвої орієнтації, засвоєної в результаті первинної і вторинної соціалізації в реальному соціумі, так і негативної, тобто призводити до десоціалізації в реальному соціумі [5].

Нині соціальні мережі стають тим простором, де трансформуються традиційні форми соціалізації, внаслідок чого молодь засвоює у віртуальному світі нові норми й правила, не завжди позитивні, переносить їх у реальний світ, руйнуючи загальноприйняті в межах існуючої культури, тим самим ускладнюється процес соціалізації [5].

Серед позитивних якостей використання інтернет-технологій виділяють розширення доступу до корисної інформації і комунікаційних можливостей, появу нових форм роботи і дозвілля, засвоєння нових знань і навичок, можливість дистанційної освіти, знайомитися і спілкуватися з великою кількістю людей, використовуючи великий обсяг інформації самовдосконалюватися тощо, тим самим відбувається соціалізація у віртуальному просторі, або кіберсоціалізація.

Більшість науковців погоджуються, що не зважаючи на всі перераховані вище позитивні якості інтернету, особливістю соціалізації сучасної молоді є зниження її інтелектуально-освітнього, культурного і морального рівня. Як наслідок, у людини може виникнути психологічна залежність від кіберпростору, яка пояснюється незадоволеністю реальністю (проблеми в особистому житті, в професійній сфері тощо), яка призводить до того, що людина надає перевагу віртуальному світу, йде від реальності у світ фантазій, ілюзій.

Сучасні підлітки та молодь у системі спілкування надають перевагу мережі інтернет (насамперед, блоги (Livejournal, Twitter), сайтам соціальних мереж (Facebook, відео хостингам (Youtube). Проте, з одного боку, спілкування в інтернет-просторі певною мірою сприяє формуванню вміння здійснювати свідомий вибір, вибрати та програти соціальну роль, навіть вибрати ту "маску", що відповідає соціальним очікуванням і соціальному ідеалу, з іншого боку науковці відзначають сурогатність такої комунікації, відхід від реального "живого" спілкування, ізольованість при "штучному" включенні в інтернет – товариство, уніфікація проблем тощо [1].

Включення підлітків у соціальні мережі інтернету є реальним фактом сучасного процесу соціалізації, а тому вимагає відповідного супроводу та підтримки з боку батьків, учителів, соціальних педагогів. Адже, на думку науковців, зокрема О. Петрунько, О. Алексєєва, існують ризики соціалізації в агресивному медіа-середовищі. Так звана "медіа соціалізація" відбувається:

– у світі "дорослих" символів, проблем, почуттів тощо, і в умовах недостатньої участі дорослих у цих процесах;

– в умовах надмірної для дітей множинності образів, меседжів, моделей світу тощо та соціально-психологічної неготовності дитини до опрацювання цієї "множинності";

– в умовах, коли діти самостійно організовують відносини з медіа, до чого вони психосоціально не готові та не мають належного досвіду [1].

Також існує велика кількість віртуальних співтовариств, які дослідник В. Дзюндзюк запропонував розділити на декілька основних категорій: – співтовариства інтересів, які збирають людей з однаковими інтересами; – ігрові співтовариства, які дають своїм користувачам можливості створювати власний світ з вигаданими історіями та персонажами, наприклад як в онлайн грі "Second Life"; – географічні співтовариства, засновані на географічному розташуванні або місцевості; – співтовариства взаємин, де люди можуть ділитися своїм досвідом і обмінюватися думками; – комерційні співтовариства, де стосунки побудовані на купівлі та продажі онлайнових товарів і послуг; – віртуальні держави [6].

Внаслідок створення віртуальних співтовариств у кіберпросторі формується певна субкультура та нове покоління людей, які ідентифікують себе з іншими людьми, що одночасно "співіснують" у двох просторах, а саме соціальному і віртуальному, проте перевагу надають мережевому простору, тим самим віртуальна культура поступово формує особливий тип людини, становлення і розвиток якої багато в чому визначається системою мережевих взаємодій.

Безумовно, віртуальна культура впливає на дітей і підлітків, у яких ще остаточно не сформована психіка, а тому створення віртуальних двійників і часта зміна ролей ще більше можуть посилити втрату інтересу до реального життя. У свою чергу, люди іншого віку також проводять час у віртуальному просторі, вони можуть сприймати його як справжню соціокультурну реальність, а його закони і правила ближчими. Можливо, саме тому сучасні програмісти всього світу працюють не стільки над досягненням більшої реалістичності зображень, скільки над підвищенням когерентності середовища, посиленням ефекту присутності в іншій реальності. А тому можна погодитися з думкою В. Дзюндзюк, що це може бути небезпечним, так як все більше людей надають перевагу віртуальному простору, а не реальному, де вони можуть і повинні реалізовувати власні бажання і виявляти свої можливості, тому

що культура будь-якого суспільства завжди тримається на волі та творчості індивідів. Втім для багатьох "людей мережі" це стає непосильним завданням, так як виникає інтернет-залежність, яка проявляється в надмірному захопленні комп'ютерними іграми, програмуванням, спілкуванням за допомогою електронної пошти, комунікаціями в ICQ, чатах, web-форумах, телеконференціях тощо [6].

Отже, нині відбувається процес кіберсоціалізації під впливом нових комп'ютерних технологій. У віртуальному просторі панують свої правила та зразки поведінки, культурні норми й цінності, які має сприйняти індивід для того, щоб стати частиною цього світу, а тому інтернет відіграє значну роль в становленні людини як особистості.

Поява віртуального простору змусила вчених звернути увагу не тільки на позитивну, а й на негативну трансформацію особистості, на нові можливості і небезпеки, пов'язані із комп'ютерною цивілізацією. Адже постійне перебування у мережі інтернет негативно позначається на процесі соціалізації, що має прояв у скороченні безпосередніх соціальних взаємодій з оточуючими, зміни у спілкуванні з друзями і близькими тощо.

Віртуальний світ, в який потрапляє молодь, надає їй додаткову свободу для вираження своїх поглядів, подолання різноманітних внутрішніх і зовнішніх конфліктів, які виникають в реальному житті, а тому молоді складніше інтегруватися у соціальний простір реального життя. У цій ситуації інформаційні засоби, насамперед інтернет, створюють ілюзію інтегрованості, входження в систему соціальних комунікацій і взаємодій, яка триває доти, доки людина знаходиться у мережі.

Література

1. Алексєєва О. Р. Роль медіапростору у процесі соціалізації підлітків / О. Р. Алексєєва // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2015. – № 2 (291). – С. 6-17.
2. Бабенко Ю. Духовна культура української молоді та фактори її соціалізації / Ю. А. Бабенко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2014. – Вип. 32. – С. 217-224.
3. Бежевець А.М. Деякі аспекти кіберсоціалізації особистості / А.М. Бежевець // Інформація і право. – № 1(13), 2015. – С. 140-144.
4. Волинець В. Віртуальність як ознака сучасного культурного розвитку / Вікторія Олексіївна Волинець // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури [Текст] : Збірник наукових праць. Вип. 32 / М-во культури України, Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв ; [редкол. В. Г. Чернець [та ін.]]. – Київ : Міленіум, 2014. – С. 151–157.
5. Галіч Т. О. Соціальні мережі Інтернет як агент соціалізації молоді / Т.О. Галіч // Сучасні суспільні проблеми у вимірі соціології управління. – 2014. – Т. 15, Вип. 281. – С. 250-256.
6. Дзюндзюк В. Б. Віртуальні співтовариства : потенційна загроза для національної безпеки / В. Б. Дзюндзюк // Державне будівництво [Електронне видання]. – 2011. – № 1. – Режим доступу до журн. : http:// www. kbuapa. kharkov. ua.
7. Золотарьова Ю. Вплив глобалізаційних процесів на соціалізацію молоді / Ю. І. Золотарьова // Вісник Харківської державної академії культури. – 2012. – Вип.38. – С.189–195.
8. Морозова Ю. Информационно-культурное пространство как макрофактор социализации молодежи [Электронный ресурс] / Ю.Е. Морозова. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/informatsionno-kulturnoe-prostranstvo-kak-makrofaktor-sotsializatsii-molodyozhi.pdf.
9. Прохоренко Т.Г. Соціалізація молоді в інформаційному суспільстві : особливості та ризики [Електронний ресурс] / Т. Г. Прохоренко. – Режим доступу : fil.nlu.edu.ua/article/download/70979/66241.
10. Шапошникова І.В. Моделювання культурної соціалізації молоді / І.В. Шапошникова // Вісник Академії праці і соціальних відносин федерації профспілок України [Текст] : Науковий збірник. № 4 (68) / Акад. праці і соц. відносин Федерації профспілок України ; [голов. ред. І. М. Гавриленко]. – Київ : Сталь, 2013. – С. 12-15.

References

1. Aleksieieva O. R. (2015). The role of the media space in the socialization of adolescents.Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka, 2 (291), 6-17 [in Ukrainian].
2. Babenko Yu. (2014). Ukrainian Spiritual Culture Youth and factors of socialization. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury, 32, 217-224 [in Ukrainian].
3. Bezhevets A.M. (2015). Some aspects of the individual kibersotsializatsiyi. Informatsiia i pravo, 1(13), 140-144 [in Ukrainian].
4. Volynets V. (2014). Virtuality as a sign of modern cultural development. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury, 32, 151-157 [in Ukrainian].
5. Halich T. O. (2014). Social Internet as an agent of socialization of youth. Suchasni suspilni problemy u vymiri sotsiolohii upravlinnia, 15 (281), 250-256[in Ukrainian].
6. Dziundziuk V. B. (2011). Virtual Communities: potential threat to national security. Derzhavne budivnytstvo, 1. Retrieved from: http:// www. kbuapa. kharkov. Ua [in Ukrainian].
7. Zolotarova Yu. (2012). The impact of globalization on youth socialization. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury, 38, 189–195[in Ukrainian].
8. Morozova Yu. Information and cultural space as a macro factor of socialization of youth. Retrieved from: https://cyberleninka.ru/article/n/ informatsionno-kulturnoe-prostranstvo-kak-makrofaktor-sotsializatsii-molodyozhi.pdf [in Russian].
9. Prokhorenko T.H. Socialization of youth in the information society: characteristics and risks. Retrieved from: fil.nlu.edu.ua/article/download/70979/66241 [in Ukrainian].
10. Shaposhnykova I.V. (2013). Modeling cultural socialization of youth. Visnyk Akademii pratsi i sotsialnykh vidnosyn federatsii profspilok Ukrainy, 4 (68), 12-15 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.06.2017 р.

УДК 165.191

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

МІФОПОЕТИКА ЯК КУЛЬТУРНИЙ ТОПОС ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ МЕТОД

Мета дослідження. Стаття присвячена міфопоетиці як способу конкретизації та оприлюднення міфу. **Методологія.** Концепт "міфопоетика" аналізується у контексті дискурсу та методології культури. У дослідженні використано аналітико-порівняльний (у тлумаченні феномена та форм репрезентації міфу), типологічний (для виявлення спільного та відмінного у міфологічних формах та практиках) методи. Метод моделювання застосовано у сфері актуалізації міфологічного, а метод теоретичного узагальнення – для підведення підсумків дослідження. **Наукова новизна** полягає у дослідженні різноманітних ракурсів термінологічного поняття "міфопоетика" та розширенні сфери його застосування, зокрема у візуальній і політичній культурі. **Висновки.** Міфопоетика – специфічний культурний топос, творча система та метафорична конструкція, властива всім сферам/формам культури. Міфопоетика є легітимним культурологічним терміном та методом (як інтертекстуальним, так і контекстуальним), що впорядковує дійсність та освоює культурні епохи з метою дослідження їх рецепції, трансформації та розвитку, аналізує їх функції у створенні цілісної картини світу, репрезентованої у текстах, символах, образах – вербальних, пластичних, візуальних.

Ключові слова: міф, міфопоетика, топос, метод, культура.

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

Мифопоэтика как культурный топос и культурологический метод

Цель работы. Статья посвящена способу конкретизации и подачи мифа. **Методология.** Концепт "мифопоэтика" анализируется в контексте дискурса и методологии культуры. В исследовании использован аналитико-сравнительный (толкование феномена и форм репрезентации мифа), типологический (для выявления общего и различного в мифологических формах и практиках) методы. Метод моделирования использован в сфере актуализации мифологического, а метод теоретического обобщения – для подведения результатов исследования. **Научная новизна** состоит в исследовании различных ракурсов терминологического понятия "мифопоэтика" и расширение сферы его применения, в частности в визуальной и политической культуре. **Выводы.** Мифопоэтика представляет собой специфический культурный топос, творческую систему и метафорическую конструкцию, свойственную всем сферам/формам культуры. Также мифопоэтика – легитимный культурологический термин и метод (как интертекстуальный, так и контекстуальный), который упорядочивает действительность и осваивает культурные эпохи с целью их исследования и рецепции, трансформации и развития, анализирует их функции в сотворении целостной картины мира, проявленной в текстах, символах и образах – вербальных, пластических и визуальных.

Ключевые слова: миф, мифопоэтика, топос, метод, культура.

***Demchuk Ruslana,** PhD, associate professor, assistant professor of Cultural Studies department of the National University "Kyiv-Mohyla Academy"*

Mythopoetics as cultural topos and culturological method

Purpose of the work. The article concentrates on mythopoetics as a way to concretize myth and make it public. **Methodology.** There are analytical and comparative methods (in interpretation of phenomenon and forms of representation of myth) as well as typological one (to detect common and distinctive features of mythological forms and practices). Simulation method is applied in the field of actualization of mythological, also, the method of theoretical generalization – to sum up the conclusions of the research. The concept of "mythopoetics" is analyzed through the context of discourse and methodology of culture. The **scientific novelty** lies in research of multiple angles of the terminological definition of mythopoetics and widening the sphere of its use, in visual and political culture in particular. **Conclusion**. Mythopoetics is a specific cultural topos and creative system and metaphorical construction, which is inherent to any field/form of culture. The same way mythopoetics is legitimate method and term of cultural studies (intertextual as well as textual), which puts reality in order and masters cultural epochs to explore their reception, transformation and development as well as analyses their functions in creating of holistic world image displayed in texts, symbols and images: verbal, plastic, and visual.

Keywords: myth, mythopoetics, topos, method, culture.

Актуальність теми дослідження. Наразі існують два підходи до міфології – просвітительство та функціоналізм. Перший розглядає міф як протилежність фактам і наполягає на тому, аби міфи спростовувалися та корегувалися на підставі фактичних матеріалів. Проте такі переконання є хибними, як це випливає із гарно відрефлексованих уявлень про колективне несвідоме та його архетипи. Тому функціоналісти розглядають міф як невід'ємний елемент людського життя, що його збагачує та урізноманітнює. Загалом соціальний Логос, що аналізується класичною наукою – лише острівець посеред океану Міфоса (котрий обумовив саме таку логосну структуру), як це довів Ж. Дюран через теорію "імажинера" (l'imaginaire – фр. уявний) – первинної цілокупності, яка притаманна природі sapiens, що робить поняття "сучасна людина" цілком відносним [16]. Міф демонструє себе з усіх боків з нескінченою множиною смислів. Він не лише допомагає здійснити комунікацію із зовнішнім світом, зокрема "… визна

© Демчук Р. В., 2017

чальним для міфу є не предмет його повідомлення, а спосіб, у який воно висловлюється; у міфові є формальні кордони, але немає субстанціональних" [1, 265], а й створює людину як таку, бо "людина є штучною істотою, породженою не природою, а самопороджену через культурні винаходи, такі як ритуали, міфи, магія тощо…які не є теорією світу, а є способом конструювання людини із природної, біологічної сировини" [11, 47]. Дотепер міф виступає універсальним текстом культури. Відносно самостійно (хоча й поєднуючись і взаємно проникаючи) існують мистецтво, наука, філософія і релігія. Цьому розподілу загалом відповідають і пізнавальні здібності людини, що умовно поділені на царину інтуїтивно-емоційну, чуттєво-емпіричну, раціональну і містичну. Ці чотири частини культури, в тому числі і як інструменти пізнання, були сформовані із спільного зародка, де їх потенціали були сполучені – міфології. Міф як місток між природою та цивілізацією конструює саму людину через формування її світогляду, внутрішньої "картини світу". Опановуючи внутрішній світ людини, міф маніпулює нею, занурюючи у специфічну міфологічну реальність, котру вона усвідомлює як достовірну. Тому дослідження міфів від архаїчних до новітніх/політичних є конструктивним елементом розуміння проблем ментальності та ідентичності. У сучасних теоретичних дослідженнях, зокрема М. Савельєвої [12], О. Коляди [8], Д. Козолупенко [7] та інших вживаються терміни, що характеризують міфомислення: міфопоетика, міфосинтез, міфорецепція, міфореставрація, міфологіка, міфогенез, що й досі не є чітко розмежованими поняттями міфологічного дискурсу. Універсальність міфології, потреба її наукової рефлексії та формування категоріального апарату зумовлює актуальність пропонованого дослідження. Варто лише чітко диференціювати предмет наукового аналізу міфічного, по-перше як історично надану реальність, по-друге, як універсальний феномен соціально-політичного буття, по-третє, як наукову категорію, смислові рамки якої задані власною традицією та логікою розвитку наукового знання [15, 393-394].

Мета роботи полягає у дослідженні поняття "міфопоетика" у контексті дискурсу та методології культури.

Виклад основного матеріалу. Якщо раніше історія розвитку цивілізації рухалася у напрямку "деміфологізації", то з середини ХХ ст. ми спостерігаємо "реміфологізацію". Це, на думку О. Кобилко, пов'язано з тим фактом, що міфологія через свою символічність постала як зручна мова моделі особистості та моделі поведінки [6, 4]. Ми б додали, що міфологія стала метамовою культурних моделей, які містять у собі знаково-символічні фрейми. Зокрема, алогічність міфу імпонує постмодернізму з його декларацією абсурдності існування. Наразі від міфу неможливо відмовитися, тому дослідники навіть пропонують реконструювати "правильні" міфи [1, 296], що не спрямовані на руйнацію, а сприяють становленню – формуванню національної ідентичності, легітимної державності тощо. Тим паче цього не уникнути на шляху суспільного розвитку, хоча б і у прихованій формі: "Як тільки стає відчутною потреба в інтеграції, …міфологічні реконструкції можуть набувати неабиякої теоретичної витонченості" [2, 181]. Наміри повної раціоналізації, зокрема гуманітарного знання, так само є міфологічною інтенцією, що гарно зазначив А. Лосєв у праці "Діалектика міфу": "коли "наука" руйнує міф, це означає лише, що одна міфологія бореться з іншою" [10, 33]. Наука в цілому, як і будь-яка непересічна наукова теорія, є завжди незавершеною/неповною. Натомість міф є тотальним й може витлумачити кожний сюжет у модусі своєї концепції, що робить міфологічну картину світу вірною з символічної точки зору. Адже міф не претендує на науковість, він претендує на істинність, що відповідає запитам людської природи. Отже, міф – не просто текст, символ або образ, що належить певній культурі і навіть не феномен культури, але вид світосприйняття, що структурує і культуру, і суспільство та домінує у певних типах культури й суспільства. Універсальність міфу та різноманітність його репрезентації потребує уточнюючих концептів.

Новизна дослідження полягає у презентації різноманітних ракурсів та функцій поняття "міфопоетика", що відтворюють міфопоетичну модель світу, а також – виявленні міфологічних кодів у процесі дослідження різноманітних текстів та пам'яток. Як зазначає Д. Козолупенко у людському світосприйнятті існує два природних, взаємодоповнюючих елементи – аналітичний та міфопоетичний, що забезпечують цілісність людського сприйняття загалом і можливість конкретизації різних його аспектів (самосприйняття, сприйняття Іншого). Зокрема у різні періоди (стабільні/нестабільні) людина і суспільство потребує тієї чи іншої складової світосприйняття у наслідок чого конкретний тип світосприйняття може бути визначено як домінантно-аналітичний, чи-то домінантно-міфопоетичний. Для позначення саме такої специфіки світосприйняття введено термін – "міфопоетика" та тлумачення міфопоетики як цілісності, організованої у певний спосіб, що існує і проявляється (з різною інтенсивністю) у всіх без винятку суспільствах і культурних традиціях поряд із аналітичним сприйняттям дійсності [7, 321]. Міфопоетика відображена у корпусі міфопоетичних текстів і здатна домінувати у кризові періоди розвитку людини/суспільства/культури. Різниця світосприйняття полягає у ракурсах, що спонукають бачити у реальності універсальне або конкретне, мінливе або стабільне тощо. Міфопоетичне є більш олюдненим типом сприйняття, де домінує не логос, а голос, інтонація, що обернена до світу тут і тепер. Міфопоетика має на увазі не "об'єктивний" світ сам по-собі, а світ у антропологічному вимірі. Як зазначає Д. Козолдупенко: "вивчення міфопоетики у такому сенсі є нічим іншим, як метафоричною антропологією, що розповідає про Творця голосом творіння, а іншого голосу нам не дано" [7, 322].

Відтак, міфопоетика є специфічною конкретизацією міфу, формою його оприлюднення, що домінує у соціальних "точках біфуркації", проблемах суспільного вибору та становлення. В ситуаціях, коли старі орієнтири вже не є дієвими, а нові ще не оформилися у щось стійке на кшталт правових

норм, виникає ситуація, що передбачає міфопоетичне сприйняття світу й правила гри у такому світі. Сама причинна послідовність такого світу конституюється за принципом обставин, подій та взаємодій героїв, що є динамічними центрами міфопоетичного хронотопу. Стійкість та мінливість як основні онтологічні характеристики міфопоетичного світу виражені у метафоричності його мови й проявляються у полііпостасності та багатопроявності, що притаманна його референтам. Отже, міфопоетика – це не частина або тип культури, а одна з домінант світосприйняття, що організує погляд людини на світ, дозволяє адаптуватися у ньому, коли аналітичне сприйняття не задовольняє такій потребі. Д. Козолупенко, зазначає, що сам термін "міфопоетика" наголошує на його процесуальності, незавершеності, особистісності та алюзії до Творця [7, 328-329]. Отож, не можна погодитися із інтенційним розрізненням, яке має місце у дослідницькому полі, що міфотворення – це динамічний процес, а міфопоетика – його статичний результат. Також О. Кобзар ретельно розглядає поняття "міфопоетика" та презентує різні концептуальні підходи до теми серед зарубіжних та українських науковців, аналізуючи різноманітні точки зору у статті "Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження" [5].

Сучасні літературознавці пропонують класифікацію основних форм поєднання семантичного поля міфу і наративного тексту при аналізі творів у модусі міфопоетики. Такі класифікації являють собою насамперед узагальнення основних підходів авторів до міфів, принципів функціонування елементів міфів у художньому тексті. Виділяють три основні шляхи міфопоетики: 1) використання традиційних міфологічних сюжетів та образів, яке передбачає як інтерпретацію, так і трансформацію (міфологічні елементи безпосередньо формують проблематику твору); 2) творення авторського міфу, коли організація художнього тексту підпорядковується законам поетики міфу (міф використовується як модель структури, за зразком якої створюється новий міф); 3) міфологічна стилізація, у якій автор лише формально імітує стиль міфу (міф відіграє роль лише декоративного елемента) [5, 135]. Як зазначає О. Кобзар: "Міфопоетика завжди алюзійна: відчуття вічного створюються за допомогою різнорідних імпліцитних натяків, репрезентованих символічними образами, розгорнутими метафорами, багатозначними епітетами, стилістичними і ритмічними конструкціями" [5, 136-137].

Проте, незважаючи на філологічні пріоритети дослідницького напряму, О. Кобзар доходить висновку, що "…ми не знаходимо чіткої дефініції міфопоетики як наукового поняття. Відсутність визначення свідчить не лише про недостатність термінології, а й про необхідність уведення у науковий простір дефініції узагальненого характеру, оскільки міфопоетика може бути предметом дослідження як літературознавства, так і лінгвістики, культурології, фольклористики, історіографії, філософії чи психології" [5, 132]. Разом з тим міфопоетика може виступати як об'єктом дослідження, так і методологічним принципом [9, 22-23].

Ми переконані у доцільності вивести термін міфопоетика за межі переважно філологічної інтерпретації поняття, що його дотепер обумовлює перша частина неологізму mythos (грецьк. слово, переказ). Проте його друга частина – poietike (грецьк. мистецтво творення) передбачає набагато ширший контекст тлумачення зазначеного концепту. Тим паче існує вузькоспеціальний термін "міфопоезія", введений представниками англо-американської школи міфокритики, що розуміли його як систему всіх жанрів художньої творчості, яка тематично чи структурно пов'язана з архаїчним міфом [13, 9].

З одного боку, міфопоетика – це один з типів міфу, а з іншого, як ми вважаємо, – окремий культурний топос, що охоплює різноманітні тексти від фольклору до поезії, художньої літератури до наукової публіцистики та політичної белетристики. Міфопоетика поєднує міфологічне уявлення та відповідний йому художній образ, що може бути втіленим у різноманітній культурній формі як вербальній так і візуальній. Тому міфопоетика – категорія одночасно змістова й формальна, це і процес з єдиними універсальними принципами світосприйняття та певними внутрішніми законами, і результат художнього моделювання світу [5, 137].

Отже, ми пропонуємо поширити дію терміна "міфопоетика" на всі без винятку види текстів, які a priori можуть містити міфологічні конструкти, у тому числі на візуальне мистецтво (зокрема, живопис, архітектуру, кінематограф), що у семіологічній інтерпретації виступають як тексти культури. Тим паче, ототожнення слова і образу має давню традицію розуміння існуючого/сотвореного світу як Слова Божого, що кардинально відрізняється від традиції грецької античності, де зображення, за Платоном, вважалося "тінню тіні", тому займало підпорядковане слову становище. Християнська традиція співвіднесення тексту і мистецького образу оприявлена, зокрема, Актами Собору VII Вселенського собору (787 р.), спільного для Західної та Східної церков, де словесні і живописні тексти були урівнені та однаково позначені, як "чуттєві символи". Якщо пригадати, що під словесними текстами малися на увазі передусім тексти Святого Письма, які вважалися богооткровенними, то можна уявити значення візуального мистецтва у візантійській (ширше східнохристиянській) гносеології: "Те, що пізнається у той чи інакший спосіб, не має між собою ніякого протиріччя, взаємно пояснює і заслуговує однакової частини…Те й інше [слово та візуальний образ – Р.Д.] прекрасно та заслуговує на ушанування. Адже вони взаємодоповнюють і, безсумнівно, пояснюють одне одного" [3, 175-176]. Перенесення таїни віри у зображення позначилося не лише на традиції іконошанування та іконописання, а й у поширенні ілюстрованих Біблій, упорядкуванні космологічних "Шестидневів", символічних "Фізіологів", оформленні Різдвяних вертепів тощо.

Отже, ми розглядаємо міфопоетику не лише як літературознавчий метод та метафоричну конструкцію, а й як специфічний культурний топос, універсальну творчу систему, властиву усім сферам/формам культури. Ґрунтуючись на багатоваріантності можливих культурних моделей, вона трансформує міфологічне світобачення в стійкі культурні схеми, у нові поетичні форми, "універсальні знакові комплек-

си" [5, 137]. Як зазначав О. Коляда: "Міфопоетика або міфогенез – це реконструкція міфу, міфотворчість, мистецтво, метамова, у термінах якої людина моделює світ, соціум, себе" [8, 199]. Відтак, міфопоетика є легітимним культурологічним терміном та методом (як інтертекстуальним, так і контекстуальним), що впорядковує дійсність та освоює культурні епохи з метою дослідження їх рецепції, трансформації та розвитку, аналізує їх функції у створенні цілісної картини світу, що проявлена у текстах, символах, образах.

Термін "міфопоетика" може бути афілійованим до політичного міфу, адже: "Подібно до священних міфів, політичні міфи можуть бути відображеними у візуальних жанрах (живопис, плакат, монумент), а також у колективних церемоніях, ритуалах, особливо шанованих датах або географічних точках" [14, 40]. Зокрема, міфологічні уявлення підживлюють політичні доктрини протягом всіх історичних епох, а історична пам'ять людства насичена не лише реальними фактами і подіями, а й міфологемами. Якщо завдання архаїчного міфу полягало у тому, аби будь-яка соціальна дія відтворювала космогонічну модель світу, тобто реконструювала світогляд, то культурне завдання політичного міфу полягає у відтворенні соціальної картини світу, порушеної соціальними катаклізмами, що досягається, зокрема, й міфопоетичними засобами. За великим рахунком, фундаторами української політичної нації були саме поети: Тарас Шевченко, Леся Українка, Іван Франко.

Висновки. Міфопоетика є функціонально більшою, ніж міф, виступає як культурний топос, система і метод. Міфопоетика є "творчим результатом міфологізації дійсності" [4, 23], але у розмаїтті культурних форм. Міфопоетичне сприйняття, що домінує у різних суспільствах/у певні епохи – це особлива форма організації простору, часу, мови, принципів причинності; збереження та транслювання інформації, характеру взаємовідносин всередині соціуму та у ставленні до Іншого. Зокрема, в Україні, що наразі перебуває у складному стані турбулентності через військовий конфлікт на Південному-Сході, домінує, за нашим переконанням, міфопоетичний тип світосприйняття. Така культурно-комунікативна система кореспондує до образного поняття "українська душа" та корелюється з українським менталітетом, відзначеним волелюбством, чутливістю, романтичністю, поетичністю.

Отже, міфопоетика виступає як сукупність культурних слідів, які відображають домінування міфопоетичного сприйняття, що може бути позначене як "міфомислення". Міфомислення включає в себе низку характерних інтелектуальних форм, таких як "міфологема", "хронотоп", "ієрофанія", "ієротопія" та інші, що виступають символічними кластерами культури.

Література

1. Барт Р. Мифологии /Пер с фр. и вступ. ст. и коммент. С. Зенкина / Р. Барт. – М.: Академический Проект, 2008. – 351 с. (Философские технологии)

2. Бергер П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / Пер. с нем Е. Руткевич / П .Бергер, Т. Лукман. – М.: Академия-Центр, Медиум, 1995. – 323 с.

3. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики/ Отв. ред. Л. Лутковский / В. В. Бычков. – К: Путь к истине, 1991. – 407 с.

4. Киченко А. С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века / Александр Киченко. – Черкассы: Изд-во Черкасского университета, 2003. – 372 с.

5. Кобзар О. І. Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження // Наукові записки. Серія "Філологічна". Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 22-23 квітня 2010 року "Міжкультурна комунікація: мова – культура – особистість"/ сост. І. Ковальчук, Л. Коцюк, Г. Крайчинська, С. Новоселецька / О. І. Кобзар. – Острог: Вид. Національного університету "Острозька академія". – Вип. 15. – 2010. – С. 131-139.

6. Кобылко Н. А. Мифологема как ключевое понятие мифокритики: современные подходы // Современная филология: материалы III междунар. науч. конф. (г. Уфа, июнь 2014 г.) / Н. А. Кобылко. – Уфа: Лето, 2014. – С. 4-6.

7. Козолупенко Д. П. Мифопоетическое восприятие // Фундаментальные проблемы культурологии: в 4 т.т. / Отв. ред. Д. Л. Спивак / Д. П. Козолупенко. – СПб.: Алетейя, 2008. – Т.1. – С. 321-329.

8. Коляда О. В. Поняття "міфопоетика" /О. В. Коляда // Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка. – 2005.— № 22.— С. 198–199.

9. Корниенко О. А. Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века: Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья / О. А. Корниенко. – К.: Логос, 2006. – 332 с.

10. Лосев А. Ф. Диалектика мифа// Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / Вступ. ст. А. А. Тахо-Годи / А. Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – С. 21–187 (Мыслители XX века).

11. Мамардашвили М. К. Введение в философию // М. К. Мамардашвили. Мой опыт не типичен. Сборник статей и выступлений. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 31–218.

12. Савельева М. Ю. Лекции по мифологии культуры / М. Ю Савельева. – К.: ПАРАПАН, 2003. – 272 с.

13. Токарева Г. А. Мифопоэтический аспект художественного произведения: проблемы интерпретации / Г. А. Токарева // Вестник московского университета. Серия 6. Филология, 2006. – №8. – С. 58-66.

14. Флад К. Политический миф. Теоретическое иследование / Пер. с англ. А.Г. Георгиева / Кристофер Флад. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 264 с.

15. Шестов Н. И. Политический миф теперь и прежде / Под ред. проф. А. И. Демидова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. – 414 с. – (Золотая коллекция).

16. Durand G. L'imagination symbolique / Gilbert Durand. – Paris: PUF, 1968. – 128 p.

References

1. Bart R. (2008) Mythology. S. Zenkin (Ed.). Moscow: Akademicheskiy proyekt [in Russian].

2. Berger P., Lukman T. (1995) Social construction of reality. A Treatise on the Sociology of Knowledge. Moscow: "Academy-Center", "Medium" [in Russian].

3. Bychkov V.V. (1991). A small history of Byzantine aesthetics. L. Lutkovsky (Ed.) Kyiv: Put' k istine [in Ukrainian].

4. Kichenko A. S. (2003) Mythopoietic forms in folklore and history of Russian literature of the XIX century. Cherkassy: Cherkasskiy universitet [in Ukrainian].
5. Kobzar A. I. (2010) Mythopoetics as subject and method of literary study Naukovi zapysky "Philological", I. Kovalchuk, L. Kotsyuk G. Kraychynska S. Novoseletska (Eds),15, 131-139 [in Ukrainian].
6. Kobylko N. A. (2014) Mythology as a key concept of mythic criticism: modern approaches. Modern Philology: Proceedings of the III International Scientific Conference (p.p. 4-6), Ufa: Leto [in Russian]
7. Kozolupenko D. P. (2008) Mythopoietic perception. Fundamental problems of culturology: in 4 vols. D. L. Spivak (Ed.), St. Petersburg: Aleteyya, Vol.1, 321-329 [in Russian]
8. Kolyada O. V. (2005) The concept mythopoetics Journal of Zhytomyr State University Franko, 22, 198-199 [in Ukrainian].
9. Kornienko O. A. (2006) Mythopoetic paradigm of Russian prose of the 30s of the XX century: Vectors of aesthetic search in the literature of the metropolitan area and abroad. Kyiv: Logos [in Ukrainian].
10. Losev A. F. (1991) The dialectics of myth, Philosophy. Mythology. Culture. Moscow: Politizdat [in Russian].
11. Mamardashvili M. K. (2000) Introduction to Philosophy. My experience is not typical. St. Petersburg: Azbuka [in Russian].
12. Savelyeva M. Yu. (2003) Lectures on the Mythology of Culture Kyiv: PARAPAN [in Ukrainian].
13. Tokareva G. A. (2006) Mythopoetical aspect of an artistic work: problems of interpretation Bulletin of the Moscow University. Philology, 8, 58-66 [in Russian].
14. Flad K. (2004) Political myth. Theoretical investigation. Moscow "Progress- Traditsiya" [in Russian].
15. Shestov N. I. (2005) Political myth now and before. A Demidova (Ed) Moscow: OLMA-PRESS [in Russian].
16. Durand G. (1968) L'imagination symbolique Paris: PUF [in French].

Стаття надійшла до редакції 17.05.2017 р.

UDC 316.776:316.752

Denysyuk Zhanna
Ph.D. in Cultural studies,
Head of the Research and Publishing Department,
National Academy of Managerial Staff
of Culture and Arts
ORCID: 0000-0003-0833-2993
jannet_d7@ukr.net

INFLUENCE OF THE INFORMATION AND COMMUNICATION ENVIRONMENT ON THE AXIOSPHERE OF A SOCIETY

Purpose of Research. The purpose of the research is to study the influence of the information and communication environment on the functioning of the axiosphere of the modern society. **Methodology.** The methodology of the research consists of the analytical, semiotic and culturological methods, which are used to study the axiological component of the communication process, the role of mass media in the broadcasting values in modern societies and its influence on the functioning of the axiosphere. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work is to reveal the axiological component of the communicative environment and its influence on the axiosphere of a society. The author shows the positive and negative consequences of this process. **Conclusions.** Thus, the author states that the information and communication technologies, based on digital reproduction of information, have led to cardinal transformations of all spheres of human life in the practical mode as well as axiological one. Both of them have stimulated the transformations of our understanding of values. So, information is the main value in the information and communication environment. Forming a special information space, the media represent the values of society and influence on individuals in the axiological context.
Key words: information-communicative environment, axiosphere, value orientations, sociocultural space.

Денисюк Жанна Захарівна, *кандидат культурології, начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Вплив інформаційно-комунікативного середовища на аксіосферу суспільства

Мета дослідження – вивчення впливу інформаційно-комунікативного середовища на функціонування аксіосфери сучасного суспільства. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, семіотичного та культурологічного методів у вивченні аксіологічної складової процесу комунікації, ролі засобів мас-медіа у трансляції цінностей в сучасному суспільстві та здійснення впливу на функціонування аксіосфери соціуму. **Наукова новизна** полягає у виявленні аксіологічної складової комунікативного середовища та його впливу на аксіосферу суспільства, що має як позитивні, такі негативні наслідки. **Висновки.** В результаті дослідження встановлено, що інформаційно-комунікативні технології, які ґрунтуються на цифровому відтворенні інформації, зумовили кардинальні перетворення всіх сфер суспільного буття і в практичній площині, і в світоглядному й ціннісному аспектах, трансформуючи усвідомлення різних рівнів людського життя. В умовах інформаційно-комунікативного середовища інформація стає головною цінністю. Медіа-засоби, формуючи особливе інформаційне середовище, репрезентують цінності суспільства й здійснюють аксіологічний вплив на індивідів та суспільство в цілому.
Ключові слова: інформаційно-комунікативне середовище, аксіосфера, ціннісні орієнтації, соціокультурний простір.

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

Влияние информационно-коммуникативной среды на аксиосферу общества

Цель исследования – изучение влияния информационно-коммуникативной среды на функционирование аксиосферы современного общества. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, семиотического и культурологического методов в изучении аксиологической составляющей процесса коммуникации, роли средств

© Denysyuk Zh., 2017

масс-медиа в трансляции ценностей в современном обществе и оказании влияния на функционирование аксиосферы социума. **Научная новизна** работы заключается в выявлении аксиологической составляющей коммуникативной среды и ее влияния на аксиосферу общества, что имеет как положительные, так и негативные последствия. **Выводы.** В результате исследования встановлено, что информационно-коммуникативные технологии, основанные на цифровом воспроизведении информации, обусловили кардинальные преобразования всех сфер общественной жизни как в практической плоскости, так и в мировоззренческом и ценностном аспектам, трансформируя осознание различных уровней человеческой жизни. В условиях информационно-коммуникативной среды информация становится главной ценностью. Медиасредства, формируя особое информационное пространство, представляют ценности общества и осуществляют аксиологическое влияние на индивидов и общество в целом.

Ключевые слова: информационно-коммуникативная среда, аксиосфера, ценностные ориентации, социокультурное пространство.

Actuality of Research. The communication, which has been the crucial factor of many discourses and spheres of society's life, actualizes the creation of the new cognitive definition within the scientific and technological progress. The consideration of the communication technologies has developed from the simple description to the theoretical reflections in the terms of " information", "post-industrial" and "digital" societies.

Nevertheless, western researchers underline the role of the technological component in social development as well as in in the financial and economic systems. They use the concept "Technocapitalism" to call the modern form of the society. Analysing the Contemporary Post-industrialism, L.Suarez-Villa, a well-known American researcher of the University of California, believes that in a new social paradigm, which will dominate in the XXI century the main values will be the production of intellectual property, knowledge and creativity. At the same time, humanitarian and social spheres also will transform in accordance with technologies. It will form a network society. The information technologies and communications will play the key role in the new social organization [12, 24].

Information and communication technologies and media communications have created generations of so-called "new media", which are based on digital reproduction of information. They are the means of communication and also influence on the formation of cultural phenomena and practices. The information and technological environment has led to the fundamental transformation of all spheres of social being in practical mode as well as axiological one. Influencing on the realities of socio-cultural being, the informational and communicative environment has formed other categories of cognition.

Thus, the medial sphere created its own semantic field, inventing new ways of symbolic development and understanding of the mosaic reality, using technological digital tools. In the sphere of cultural development, mediated by various communication technologies, we can see new cultural practices, based on the technological and communicative substrate that generates new cultural phenomena.

Analysis of Research and Publications. The issue of the study of the axiological component of the informational and communicative environment and the interaction of mass media with the value system of the society are analysed in the works of many foreign scholars. They are C. Cohen, N. Louman, S. Hall, K. Tester, J. Habermas, N. Stevenson, A. Capto; Domestic researchers – A. Bashuk, O. Hrytsenko, N. Zrazhevskaya, V. Ivanov, S. Kvit, V. Korneev, N. Kostenko, O. Kuznetsova, V. Lizanchuk, J. Los, B. Potajatinyk, T. Pripystuhenko, V. Rizun, K. Serazhim, O. Serbenskaya, Yu. Finkler, N. Shumarova, V. Berezin, Y. Miroshnikov, T. Naumenko, L. Svichach, V. Sidorov, G. Solganik, E. Pronin.

The purpose of the research is to analyse the influence of the information and communicative environment on the axiosphere of the modern society.

The Main Part. According to the civilization and technological development, media communications turned into an independent sphere with its own semiotic space and values that determine the vectors of the evolution of the society. In the modern Communication studies, the definition of the communication as a social process of the translation of the certain meanings is widely used. Thus, in the context of the information society, "the communication becomes a self-sacrificing epicenter of social and political life, the source of the formation of new forms of social relations" and a systematic element that acquires ontological status [3, 11].

The digital format of the newest means of communication, which significantly replaced the analogue one, led to a renewal of the cultural paradigm. It focuses on the network or digital characteristics instead the on-screen culture development. However, the visual component remains the priority ones for both of them. The informational and communicative space, created by the Internet network, has turned into a separate informational and sociocultural space, which has its own potential for cultural development and the production and distribution of semiotic meanings.

Taking into account that communication is a movement of meanings, the meanings differ each other. It is clear that value orientation is one of the essential features of any social communication. In the communication process, the main keeper of value meanings is information that is the main attribute of any communication. The activity of mass media has an axiological nature. It is aimed primarily at the dissemination of valuable information, worldview systems. The values are the main links in the organization of various interactions. Communication, which includes values and orientations, becomes a special field that characterizes the state of the social development. The main purpose of communication is the mutual understanding, which involves the disclosure of a complex and multidimensional structure of meanings, objectified in the system of social relations. It allows us defining the social communication as a social process of exchange of valuable information. The value of the information depends on the subject, the internal content, its goal and its influence on people, social groups and societies. Its value also is determined by the meanings of coding and transferring. M.Castells writes that the communication process is determined by the technology of communication, the characteristics of the senders and

recipients of information, their cultural codes and communications' protocols as well as the framework of the communication process. All values and meanings can be understood only in the context of social relations where we had the process of information and communication [5, 73].

At various levels of social reproduction the axiological component of communicative processes is a crucial indicator of the spiritual state of society. So, it is the necessary element of the future development. It is the synthesis of the system of social values, produced in the process of the sociocultural development and social norms [6, 38].

The sociocultural space is one of the most important determinants of axiological communication, because any message is generated in the specific situations and the sociocultural context. Characterizing the socio-cultural space as a multilevel and diverse phenomenon, O. Shakirova emphasizes that its basis and main dimension consist of values that "framed the sociocultural space where the society with norms, customs, traditions, social agents and other elements of sociality develop" [10, 141]. In her opinion, the monads are the basic units of sociocultural space and values, which are behavioral stereotypes, fundamental mental and language structures, passed from one generation to the next one. They are the form of collective memory. The destruction of the value system leads to the destruction of these sociocultural units (monads) [10, 141].

In the social structure the role of values adequately corresponds to the realities of the environment and responds to the internal and external challenges. Values are the basis of society, sociocultural phenomena that determine the functioning of the sociocultural system. They have "ontological volume, localization and manifestation" in symbolic form [7, 3]. Values always have the social context. All value orientations are based on the social practices, individual human activities within the historical relationships and the forms of communication among people. Values do not exist out of a society. They are the results of the human socialization and have their own dynamics of development. In this regard, we can note that all life experience of a person and his/her system of knowledge determine his/her values.

The concept of the axiophere has different interpretations due to its multilevel nature and interpretation. The axiosphere is formed in the process of human being and in the historical period. Considering the axiosphere of culture from the point of view of the synergistic approach, I. Suvorova presents her understanding of it as a self-developing system, with all its multidimensionality, involving all the factors influencing the dynamics of its development and taking into account the bifurcation nature of the culture. It manifests itself in the development of the cycles. At the same time, the principle of stable equilibrium (the so-called attractor) is important. It implies a sufficient level of diversity of the structural elements of the system, in particular the values of national cultures[8, 352-353].

Human values and their relevance are determined by social necessity. Human values are the orientation for the formation of operational or peripheral values, value systems of social classes or groups.

Functioning of values is their influence on human activity, human behavior, social life and the development of the culture [4, 182].

Axiological sphere of the society is a relatively stable, structured entity where we can distinguish the core and the periphery. The core is the basic values that determine the sociocultural specificity of the society. The peripheral values are borrowed ones that do not play an important role in the society [11, 115]. Thanks to the processes of globalization and cultural assimilation, the values of other sociocultural field appear in the social matrix. They change the nature of peripheral values. It leads to the fact that many of them get the independent status and significance in the sociocultural space. Such internal state of the axiosphere is called a persistent (in the terminology of postmodern), which is modeled as a non-equilibrium integrity. It is manifested in the creation of the new axio-semantic "knots". As the result, the new values and value transformations appear in the society. They ultimately lead to an atypical, non-standard value point of view [10, 143].

Values produce and support various social links among people, facilitate their identification and orientations in difficult life situations and create the atmosphere of the confidence in human relationship [1, 9].

Mass media, based on the newest technology platforms and means of distribution, play an important role in processes of value transformation of society. The means of electronic media, included the Internet network and numerous technological gadgets (smartphones, iPhones, iPad, laptops) are the modern forms of communication. They form a global communicative space, which simultaneously emits a peculiar symbolic system that can influence on the axiological sphere of society. In general, many scientists note that "the formation of a single global cybernetic communicative environment (cyber-society) is a necessary stage of development of a new type of civilization" [2, 66].

Broadcasting a system of worldviews, mass media form a special media axiosphere – a sphere of mass media information, which represents the value dominants of the society. The transmission of values plays an important role in communication, which reflects the national cultural values. Media sets the certain axiological behavior patterns, which are used by the recipients to accumulate their moral principles, value orientations and produce stereotypes of thinking under the influence of translatable patterns.

The negative role of communicative means and the informational and communicative environment in the functioning of the axioms of society are the loss of the orientations of human being and self-confidence in the future, the social apathy, the replacement of values, strengthening social stratification, distrusting to the authority, because of its absolutism.

Instability, transgression, destructive dynamics, which are characteristics of the modern sociocultural space, demonstrate the transitional state of the culture of the information epoch, that is the point of bifurcation, doubling, and even re-loading of cultural meanings and the axioms of society [9, 99].

The processes of the social life are reflected in the texts of mass communication. Everyone perceives any information through the prism of his own system of values. Materials, included "other" values may be misunderstood or even completely incomprehensible. The social phenomena and processes get a value character, including into the system of subject-object and subject-subject value relationships. Values appear only in the process of subject-object relations.

The scientific novelty of the work is to identify the axiological component of the communicative environment and its impact on the axiom of modern society.

Conclusions. Summing up the previous information, we should note the importance to develop the ability of critical thinking and conscious attitude to the proposed media-space values in the modern process. The information and communication environment consider important events, aspects, and attitudes, researching them and proving by the analytical summaries of "experts" and "leaders of public opinion". On the one hand, the access to the electronic communication tools allows us to express our thoughts, judgments. On the other hand, the manipulative nature of electronic media remains strong. Finally, all these factors have a significant impact on the functioning of the society's axioms and influence on the development of the criteria of universal values and postulates that reflect the sociocultural processes in the society.

Література

1. Бакіров В. С. Соціологія цінностей сьогодні / В.С.Бакіров, А.О.Ручка // Проблеми розвитку соціологічної теорії: матеріали IX Всеукр. наук.-практ. конф. "Проблеми розвитку соціологічної теорії: концептуалізація ціннісних змін у сучасному суспільстві", 2 лист. 2012 р., (м. Київ) / Київ. нац., ун-т ім.Т. Шевченка [та ін.; під заг ред. Судакова В.І., Куценко О.Д.]. – К.: Логос, 2013. – С. 5–17.

2. Девтеров І.В. Характер соціальної комунікації в мережі інтернет / І.В.Девтеров // Теорія і практика управління соціальними системами. – 2011. –№ 3. – С. 66–72.

3. Демченко С. В. Медіаполітична система в сучасній Україні (інтегрована комунікаційна модель): автореф. дис. … канд. політ. наук. 23.00.02 / С. В. Демченко; Дніпропетр. нац. ун-т. – Д., 2004. – 18 с.

4. Каган М.С. Философская теория ценности / М.С.Каган. – СПб.: Петербург, 1997. – 295 с.

5. Кастельс М. Власть коммуникации: учеб. пособие / М. Кастельс; пер. с англ. Н. М. Тылевич; под науч. ред. А. И. Черных; Нац. исслед. ун-т "Высшая школа экономики". – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. – 564 с.

6. Малашина Т.И. Аксиологическое измерение современных коммуникативных процессов / Т.И. Малашина // Вестник РЭУ им. Г. В. Плеханова. Вступление. Путь в науку. – 2016. – № 1. – С. 37–42.

7. Сіверс В.А. Символічні трансформації цінності / В.А.Сіверс // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2011. – № 1. – С.3–8.

8. Суворова И.М. Аксиосфера культуры как синергетическая система / И.М.Суворова // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2014. – № 2 (24). – С.352–355.

9. Федорова І. І. Інформаційна ера: глобальні трансформації культурного простору / І.І.Федорова // Вісник НТУУ "КПІ". Філософія. Психологія. Педагогіка. – 2015. – Випуск 2.– С.98–104.

10. Шакирова Е.Ю. Мозаичность современного социокультурного пространства / Е.Ю.Шакирова // Вестник ВЭГУ. – 2014. – № 1 (69). – С.140– 147.

11. Шакирова Е. Ю. Общее представление о строении и динамике современного социокультурного пространства / Е.Ю.Шакирова // Вестник ВГУ. Серия: Философия. – 2013. – № 2. – С.108–124.

12. Suarez-Villa L. Globalization and Technocapitalism The Political Economy of Corporate Power and Technological Domination. – New York: Routledge, 2016. –250 p.

References

1. Bakirov, V.S., Ruchka, A.O. Sociology of values today (2013 Problems of development of sociological theory: materials IX Vseukr. Sci. Pract. Conf. "Problems of the development of sociological theory: conceptualization of value changes in modern society", 2 pages. 2012, (Kyiv) / Kiev. Nats., Un-t im.T. Shevchenko [and others; Under the control of Sudakova V.I., Kutsenko O.D.]). K .: Logos, 5–17 [in Ukrainian].

2. Devertov, I.V. (2011). Character of social communication in the Internet. Teoriya i praktyka upravlinnya sotsial'nymy systemamy, 3, 66–72 [in Ukrainian].

3. Demchenko, S.V. (2004). Media-political system in modern Ukraine (integrated communication model). Extended abstract of candidate's thesis. Dn. [in Ukrainian].

4. Kagan, M.S. (1997). Philosophical theory of value. SPb: Peterburh [in Russian].

5. Castells, M. (2016). Power of Communication. M.: Izd. dom Vyisshey shkolyi ekonomiki [in Russian].

6. Malashina, T.I. (2016). Axiological measurement of modern communicative processes. Vestnik REU im. G. V. Plehanova. Vstuplenie. Put v nauku, 1, 37-42 [in Russian].

7. Sivers, V.A. (2011). Symbolic transformation of value. Visnik NatsIonalnoyi akademiyi kerivnih kadriv kulturi i mistetstv, 1, 3-8 [in Ukrainian].

8. Suvorova, I.M. (2014). Axiomosphere of culture as a synergistic system. Istoricheskaya i sotsialno-obrazovatelnaya myisl, 2 (24), 352–355 [in Russian].

9. Fedorova, I. I. (2015). Information Era: Global Transformation of the Cultural Space. Visnyk NTUU "KPI". Filosofiya. Psykholohiya. Pedahohika, 2? 98-104 [in Ukrainian].

10. Shakirova, E.Yu. (2014). Mosaic of modern socio-cultural space. Vestnik VEGU, 1 (69), 140– 47 [in Russian].

11. Shakirova, E. Yu. (2013). General idea of the structure and dynamics of the modern socio-cultural space. Vestnik VGU. Seriya: Filosofiya, 2, 108-124 [in Russian].

12. Suarez-Villa, L. (2016). Globalization and Technocapitalism The Political Economy of Corporate Power and Technological Domination. New York: Routledge [in English].

Стаття надійшла до редакції 13.05.2017 р.

УДК 338.24 (045)

Коваленко Єлена Ярославівна
кандидат економічних наук,
доцент кафедри публічного управління та
гуманітарних наук Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
biguss@meta.ua

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО УПРАВЛІННЯ ЯК ОСНОВА СУЧАСНОЇ ФІЛОСОФІЇ МЕНЕДЖМЕНТУ

Мета статті – обґрунтування сучасної філософії менеджменту на основі культури і мистецтва управління як ірраціонального аспекту менеджменту, що у поєднанні з традиційним (раціональним) підходом уможливить цілісне бачення об'єкта управління і забезпечить адекватність управлінських дій. **Методологічною** основою дослідження є діалектичний принцип пізнання і системний підхід, фундаментальні положення теорії організацій та менеджменту. Використано загальнонаукові, управлінські й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз, синтез, індукція, дедукція, моделювання, соціокультурний. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у застосуванні інтегрального підходу до пояснення процесу управління, що, на відміну від традиційного, враховує ірраціональну складову. **Висновки**. Управління в умовах глобальної перебудови світу стає надзвичайно складним, софістифікованим процесом. У цих умовах традиційний менеджмент, як наука з абстрактно-логічним методом, проявив низку недоліків. З поля зору менеджерів, які користуються суто раціональними методами, випадає значна частина об'єкта управління, яка не піддається формалізації. Наслідками використання такого наукового підходу є неповне бачення менеджерами об'єкта управління, неправильна оцінка ситуацій і неадекватність управлінських дій. Пропонується інтегральний підхід, який враховує ірраціональні чинники та шляхом паралельного включення абстрактно-логічного й емоційного інтелектів менеджера забезпечує цілісність сприйняття об'єкта управління. Процес управління розглядається як акт екзистенціального вибору, а діяльність менеджера спрямовується на свідоме продукування і реалізацію смислів.

Ключові слова: філософія менеджменту, культура і мистецтво управління, організація, раціональна й ірраціональна складова, смисл, призначення.

Коваленко Елена Ярославовна, *кандидат экономических наук, доцент кафедры публичного управления и гуманитарных наук Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Культура и искусство управления как основа современной философии менеджмента

Цель работы – обоснование современной философии менеджмента на основе культуры и искусства управления как иррационального аспекта менеджмента, что в сочетании с традиционным (рациональным) подходом даст возможность целостного видения объекта управления и обеспечит адекватность управленческих действий. **Методологической** основой исследования является диалектический принцип познания и системный подход, фундаментальные положения теории организаций и менеджмента. Использованы общенаучные, управленческие и междисциплинарные методы исследования: анализ, синтез, индукция, дедукция, моделирование, социокультурный. **Научная новизна** исследования заключается в применении интегрального подхода к объяснению процесса управления, что, в отличие от традиционного, учитывает иррациональную составляющую. **Выводы.** Управление в условиях глобального переустройства мира становится чрезвычайно сложным, софистифицированным процессом. В этих условиях традиционный менеджмент, как наука с абстрактно-логическим методом, проявил ряд недостатков. С поля зрения менеджеров, которые пользуются сугубо рациональными методами, выпадает значительная часть объекта управления, которая не поддается формализации. Последствиями использования такого научного подхода является неполное видение менеджерами объекта управления, неправильная оценка ситуации и неадекватность управленческих действий. Предлагается интегральный подход, учитывающий иррациональные факторы и путем параллельного включения абстрактно-логического и эмоционального интеллектов менеджера обеспечивающий целостность восприятия объекта управления. Процесс управления рассматривается как акт экзистенциального выбора, а деятельность менеджера направлена на сознательное продуцирование и реализацию смыслов.

Ключевые слова: философия менеджмента, культура и искусство управления, организация, рациональная и иррациональная составляющая, смысл, предназначение.

Kovalenko Elena, *PhD in Economics, Associate Professor of the Department of Public Administration and the Humanities National Academy of Supervisory Frame of Culture and Arts*

Culture and art of management as foundation of modern philosophy of management

The purpose of the work is to substantiate the modern philosophy of management on the basis of culture and art of management as an irrational aspect of management, which in combination with the traditional (rational) approach will provide an opportunity for a holistic vision of the object of management and ensure the adequacy of managerial actions. The **methodological** basis of the study is the dialectical principle of cognition and the systematic approach, the fundamental provisions of the theory of organizations and management. General scientific, managerial and interdisciplinary research methods are used: analysis, synthesis, induction, deduction, modeling, sociocultural. The **scientific novelty** of the results is to use an integrated approach to explaining the management process, which, unlike the traditional one, takes into account an irrational component. **Conclusions.** Management in the context of global restructuring of the world becomes extremely complex, sophisticated process. Under these conditions, traditional management, as science with the abstract-logical method, revealed a number of shortcomings. From the point of view of managers, using purely rational methods, a significant part of the control object, which can not be formalized, falls out. The consequences of using such a purely scientific approach are incomplete vision by the managers of the object of management, incorrect assessment of situations

© Коваленко Є. Я., 2017

and inadequacy of managerial actions. An integral approach, which takes into account irrational factors and by means of the parallel inclusion of the abstract-logical and emotional intelligence of the manager, provides the integrity of the perception of the control object. The management process is seen as an act of existential choice, and the manager's activity is directed at conscious production and realization of meanings.

Key words: philosophy of management, culture and art of management, organization, rational and irrational component, meaning, purpose.

Актуальність теми дослідження. Управління, як багатогранне явище, виникло дуже давно. Воно бере свій початок у первісному суспільстві з моменту появи перших організацій – свідомого об'єднання людей задля вирішення особистих і суспільних проблем. Менеджмент, як соціальна складова управління, нерозривно пов'язаний із будь-якою організацією і є невід'ємною її частиною. Його основне призначення – забезпечення цілісності та життєздатності організацій у середовищі суспільства.

У міру розвитку суспільства й ускладнення організацій відбувається невпинне вдосконалення процесів управління. Величезний вклад у вирішення цієї проблеми здійснили такі авторитетні вчені, як Ф. Тейлор, Ф. і Л. Гілберти, А. Файоль, М. Вебер, М. Фоллетт, Е. Мейо, А. Маслоу, Д. МакГрегор, Ф. Герцберг, Р. Акофф, М. Портер, П. Друкер, В. Парето, П. Херсі, Р. Хаус та ін. Відзначаючи вагомість їх досліджень, варто зауважити, що вони, на жаль, переважно зосереджені на раціональному аспекті об'єкта управління, тобто на тому, що піддається певній формалізації та логічному осмисленню. Поза увагою науковців залишається інша, часто невидима для багатьох керівників, ірраціональна складова об'єкта управління.

Звичайно, що таке випадання з поля зору менеджерів частини об'єкта управління не може не позначитися на результативності менеджменту, особливо в епоху науково-технічної революції і глобальної трансформації суспільства, кардинальної зміни умов функціонування організацій, різкого зростання невизначеності та турбулентності середовища, суттєвого розширення спектра ірраціональних чинників менеджменту. Управління організацією сьогодні стає надзвичайно складним процесом, який постійно ускладнюється, робиться дедалі більше софістифікованим. І менеджмент, як наука з абстрактно-логічним методом, перестає давати відповіді на поставлені життям питання. Він стає недієздатним, безпорадним, "мертвим", тому що вчить управляти організацією переважно за абстрактними правилами, схемами та ін. Зараз же потрібен нестандартний підхід. Управляти треба інакше, але обов'язково краще. І покладатися потрібно передусім на емоційний інтелект, професійне чуття та інтуїцію. А це вже є творчістю і мистецтвом.

Метою є обґрунтування сучасної філософії менеджменту на основі культури і мистецтва управління як ірраціонального аспекту менеджменту, що у поєднанні з традиційним (раціональним) підходом дасть можливість цілісно зрозуміти об'єкт управління й забезпечить адекватність управлінських дій.

Виклад основного матеріалу. Менеджмент як діяльність має досить розширене трактування. Усі, так чи інакше, в своєму житті чимось або кимось управляють: автомобілем, комп'ютером і собою, як мінімум. За аналогією з тим, як майже кожна людина має власні уявлення про те, як лікувати, навчати, виховувати, і вважає ці уявлення цілком достатніми, щоб бути компетентним, у галузі менеджменту багато хто готовий давати поради з приводу того, як правильно управляти. Але на відміну від інших сфер діяльності, де дилетантам і самоучкам протистоять професіонали, тобто люди, які мають професійну освіту, що засвідчено в їхніх дипломах, у менеджменті такого не спостерігається. Для того, щоб стати керівником навіть великого бізнесу, зовсім необов'язково мати диплом менеджера. До того ж, у середовищі любителів і професіоналів відсутні чіткі критерії професії менеджера, найчастіше професіонал відрізняється від дилетанта тільки сферою застосування свого дилетантизму.

Професійний менеджер сьогодні – це необов'язково людина, яка отримала професійну освіту, це скоріше людина, що займається управлінською діяльністю у професійному середовищі більш або менш успішно – від чого залежить оцінка її професіоналізму. Отже, критерії професії у галузі менеджменту перевернуті з ніг на голову. Замість "ти менеджер, тому управляєш" правильно "ти управляєш, і тому менеджер". І коли в черговий раз людина без спеціальної освіти виводить компанію у список Fortune, в засобах масової інформації появляються сенсаційні мемуари, а в теорії пожвавлюється дискусія про те, менеджмент – це наука чи мистецтво.

Можна заперечити: в арсеналі сучасного менеджменту є надскладний інструментарій у вигляді найрізноманітніших моделей, методів, концепцій, підходів і практик, реалізація яких у різних умовах повинна забезпечити ефективність управління і, що немало важливо, для опанування якими потрібні спеціальне навчання і навіть освіта. Весь цей складний інструментарій викладається на базі найсучасніших освітніх підходів. На службі менеджерської освіти сьогодні – компетентнісний підхід, практико-орієнтоване навчання, проектне навчання, безперервна освіта, проблемно-орієнтований підхід, інші підходи та їх комбінації. В рамках системи менеджерської освіти майбутнього керівника навчають, формують у нього набір певних ділових і особистих якостей, виховують, соціалізують. Але при цьому навіть найправильніше й ідеально втілене застосування найсучаснішого менеджерського інструментарію, отриманого та закріпленого на базі найсучасніших підходів, не гарантує на практиці досягнення успіху. Наче щось постійно вислизає від професорів, що навчають менеджменту, та від менеджерів, які реалізують на практиці те, чому їх навчили професори.

Можливо, справа в тому, що існує маса чинників, урахувати які на момент навчання неможливо, але які в якийсь несподіваний момент можуть стати ключовими та звести на ні всі зусилля менеджера. Найважливіші з них – це сам менеджер і той, ким він управляє.

Питання "чому і як вчити майбутнього менеджера?" і "якою має бути філософія менеджменту й управлінська освіта?", власне сьогодні, після завершення більше ніж ста років від початку професійного навчання менеджерів у світі, це не просто питання про те, яких компетенцій (якостей) статусу ще не вистачає сучасному менеджеру. Це питання про сутність управлінської діяльності, це питання про те, як ми розуміємо основи менеджменту, його філософію. Перш ніж відповідати ці на питання, є сенс повернутися до питання про те, "що робить менеджер?" і "що робить менеджера менеджером?".

Що повинен робити менеджер, пройшовши навчання, сформувавшись як особистість, отримавши виховання і змінивши, можливо, свій погляд на речі й навіть на своє місце у світі? Якщо ми відповідаємо на це запитання "повинен ефективно управляти" – кінець дискусії. По-перше, менеджер, з абсолютною очевидністю, повинен не тільки це, просто в силу різноманітності ситуацій і практичних завдань; по-друге, ефективно управляти, як відмічено нами раніше, можна і без спеціальної підготовки; по-третє, з незавидною регулярність саме це – ефективно управляти – і не виходить у масовому масштабі. Можна залишитися на лінії відповіді "так і має бути", за аналогією з тим, що не всі в сучасному суспільстві досягають успіху. А можна з цим і не погодитися й запропонувати інший варіант відповіді на питання.

Є дуже проста відповідь: управляти людьми. Але чи це так просто?

Честер Барнард у своїй знаменитій книзі "Функції керівника: влада, стимули та цінності в організації", виданій уперше в 1938 р., висловив думку, що істинна роль керівника проявляється в управлінні системою цінностей організації, що й сьогодні, з плином уже майже 100 років, звучить нетривіально.

На першій же сторінці своєї книги Ч. Барнард признається: "Я виявив, що при спробі приступити до вивчення організації і поведінки людей що до організації виникає зразу декілька простих питань: "що таке індивід, або окрема людина?"; "що ми маємо на увазі, коли говоримо про особистість?"…" [2, 9].

Ці питання дійсно можуть видатися занадто простими, якщо вважати простою еволюцію поглядів управлінської теорії на свій предмет в останні 100 років. До послідньої чверті XX ст. можна віднести завершення деякого етапу в еволюції поглядів на предмет управлінської теорії. Розпочавши з дослідження людини в аспекті її праці та фізичних властивостей (наукове управління), пройшовши через вивчення організації (адміністративна школа), дослідивши людські відносини (школа людських відносин), розробивши кількісний підхід (наука управління) і багато інших різних підходів до управління, теорія менеджменту знову прийшла до людини, але вже у її цілісному сприйнятті, в єдності її соціально-психологічних і культурологічних аспектів: "…наближення до людини як закономірність розвитку управлінської концепції" [8, 126]. Те, чим були для теорії та практики менеджменту в 60-і рр. XX ст. системний і ситуаційний підходи, у 70-х рр. – стратегічне управління, у 80-х рр. стала культура управління. У межах даного підходу припускалося досягти повного розуміння (визначення) людини в системі управління – і того, хто управляє, і того, ким управляють. І ось тут почалася, на нашу думку, сама цікава "пригода" управлінської теорії.

Відкриття культури управління полягало тільки в одному: перифразуючи класика, "людина – міра управління", а в основі самої людини лежить культура. Перше, що з цього вийшло – управлінській теорії довелося визнати, що в основі управління (як з боку об'єкта, так і з боку суб'єкта) лежить щось, що саме по собі ірраціональне й важко виразне, якщо виразне взагалі в скільки-небудь раціональних і вимірних формах. Друге – досить швидко з'ясувалося , що ні особливого інструментарію, ні розробленої методології роботи з індивідом, або окремою людиною, в теорії управління немає.

Як об'єкт управління, культуру не можна зрозуміти та реалізувати простим раціональним описом. Людину можна заставити слідувати тим або іншим нормам, поважати ті чи інші правила, навіть привити їй ті чи інші цінності. Але зробити так, щоб ці цінності стали для неї своїми, основою і результатом власного досвіду, джерелом розвитку, простим впровадженням організаційної культури в організації неможливо. Культура на практиці формується у процесі самопізнання і самоорганізації кожного індивіда, під впливом виховання, на основі життєвого досвіду та ін.

Культура розкриває себе насамперед через сферу цінностей, через уявлення, образи та інші смислові форми, що мають ірраціональний і принципово неверифікований характер. На думку Генріха Ріккерта: "Світ цінностей – це сфера смислів, що лежить над будь-яким буттям й утворює самостійне царство, яке лежить по то бік суб'єкта та об'єкта" [5, 302].

Але будь-яка теорія, що має справу з людиною, будується на певній моделі людини. Яке відношення мають раціональні моделі культури (людини) до реальної практики управління? Діяльність реальної людини та колективу людей може бути формалізована й змодельована лише у якійсь своїй частині. Причому ця частина може превалювати у випадку, коли мова йде про прості мотиваційні очікування (гроші, кар'єра, освіта тощо). На більш глибокому рівні, у випадку, якщо людина розглядається як носій і тим більше творець певної культури, тобто на рівні смислу і призначення, ні людська діяльність, ні сама людина не можуть бути повністю формалізованими. Отже, ця частина, що не може бути формалізованою, як би випадає з контексту раціонального управління. А оскільки випадання такої частини предмета управління, як людина, принципово недопустимо, то й саме управління вслід за своїм предметом усе більше виводиться у сферу не зовсім формалізованих і раціональних явищ.

Побудова абстрактних моделей поведінки та мислення людини в організації більше не приводять до бажаних результатів. Стає зрозумілим, що немає і не може бути єдиних, для всіх успішних, методик та процедур управління. Що не людей потрібно підстроювати під схеми і концепції управління, а, скоріше, управління необхідно вибудовувати, виходячи з самої людини. У результаті проблеми

культури і мистецтва менеджменту, що займали спочатку приграничні зони управління, поступово розширили межі самого менеджменту як системи. Питання смислу і призначення, що здавалися периферійними до основного предмета теорії управління, стали в ряд з основними.

Теорія управління впритул зайнялася самою людиною, а це, своєю чергою, потребувало перегляду деяких її основ, переосмислення власної методології.

На рубежі XX–XXI ст. виникло чітке усвідомлення необхідності формування нових підходів до розуміння сутнісних основ філософії сучасного менеджменту. Управління стали уявляти як акт екзистенціального вибору, що має смисложитєвий характер і не піддається безпосередньому раціональному опису, через несприйнятливість практики до такого опису. Більше того, будь-який розумний опис є формалізацією, яка відміняє, висловлюючись філософською мовою – "знімає" у нашому сприйнятті життєвість і реальність управління.

Підсумком цього підходу стає виникнення філософії менеджменту, в рамках якої запропоновано розглядати управління як специфічну діяльність людини, спрямовану на свідоме продукування і реалізацію смислу та призначення організації. На цьому можна було б зупинитися і повернутися до розгляду питання про те, які компетенції необхідні менеджеру для виконання саме цього завдання. Якщо б хід думок не породжував як мінімум ще одне дуже непросте питання: а де брати ці смисли та призначення?

Як улаштований процес управління з точки зору менеджера? Початком управління організацією є формування деякого образу, що містить уявлення про саму організацію і про те, як нею управляти. Цей образ, наділений певним смислом і призначенням, формується спочатку в голові менеджера на основі його власної картини світу. Олексій Андрєєв, зазначає: "Неможливо створити підприємство, не створивши його образ. Людина – творець Образів світів у силу життєвої необхідності. Спочатку вона повинна створити дуже точний образ Світу-Природи, щоб вижити на Землі, а потім, заради виживання у суспільстві, вона повинна створювати образ за образом цього дивного, неосяжного й такого постійно мінливого світу на ім'я Людство" [1, 24]. На цій стадії менеджер створює деяку ідеальну реальність, з тим, щоб у процесі своєї діяльності цей ідеал утілити в дійсність. Первинним конструкційним елементом, або способом переведення ідеальної реальності в дійсність є ідея, як найбільш доступна для сприйняття і використання форма передачі смислу.

Відтак, процес побудови системи управління організацією можна представити у вигляді деякої еманації ідеї, за допомогою якої смисл і призначення, що знаходяться спочатку в голові менеджера, втілюються в організаційну діяльність. Все це управління. І власне все це робить менеджера менеджером.

Менеджер творить світ. І в цих словах немає нічого недозволеного або пишномовного. Згадаймо, як міркував і будував на цьому переконанні свою політичну діяльність Віллі Старк із роману Роберта Уоррена "Вся королівська рать": "І хотів він тієї останньої дрібниці, котру якраз і не можна отримати у спадок. Знаєш якої? Добра. Так, самого простого, звичайного добра. А його то й не можна отримати у спадок. Ти повинен зробити його, док, якщо хочеш його, із зла. Знаєш чому, док? Тому що його більш з нічого зробити. – Я хочу задати вам одне питання. Якщо по-вашому, можна виходити тільки від зла й тільки зі зла робити добро, то звідки ви можете знати, що таке добро? Як ви його розпізнаєте? – Ти винайдеш його по ходу справи. Добро? А чим ще, по-твоєму, займаються люди ось уже мільйон років?" [6, 284].

Цікавим у даному контексті є відомий у народі випадок з одним професором, який, курячи в недозволеному місці, у відповідь на зауваження: "яке ви маєте право тут курити?", відповів: "Я не маю право, я курю". Цей випадок є прикладом індивідуальності та незалежності, що оправдує і закликає до не-посередності, свободи від умовностей (правових, моральних і под.).

Насправді питання "маю право або роблю" має глибоке коріння. У стародавньому Китаї з цього приводу протистояли конфуціанство та легізм. Конфуцій наполягав, що правління повинно ґрунтуватися на гуманності та доброчинності, тобто на Ритуалі, а Сюнь-цзи був прибічником управління на основі Закону [4, 26].

В європейській традиції цьому питанню придавав значення Іммануїл Кант, який визнавав, як мінімум, два підходи: "Юридично-громадянський стан є відношення людей один до одного, оскільки вони в суспільному порядку підпорядковуються публічним правовим законам (повністю примусово). За етично-громадянського стану люди об'єднані під началом також суспільних, але вільних від примусу законів, тобто тільки законів доброчинності" [3, 81].

Ці два підходи, або погляди на правильний устрій суспільства, відрізняються за критерієм відношення до природи людини. Підхід до організації суспільства на основі закону виходить із визнання того факту, що людина за своєю природою егоїстична, зла та в цілому порочна, і потрібен зовнішній закон, щоб приборкати її тваринну природу. Інший підхід – підхід на основі гуманності та доброчинності – звертається до кращих якостей людської природи: доброти, милосердя, самопожертви. Цей підхід залишає за людиною можливість самій визначати та визначатися відносно того, що можна й треба вважати доброчинністю. Доброчинна людина і справи здійснює доброчинні.

Чи має право менеджер винаходити Добро, та ще й із Зла, ще й по ходу справи? Питання риторичне, як і питання, яке право має менеджер вирішувати (спрямовувати) долю людини. Звичайно, ніхто йому такого права не давав, але кожним своїм рішенням він тією чи іншою мірою це робить. І в кожному своєму конкретному рішенні менеджер проходить Сціллу і Харибду Закону та Доброчинності.

Кожен раз він стоїть перед вибором – виходити з того чи іншого уявлення про природу людини. В тому числі й стосовно себе. У решті-решт цей досвід виплавляється у менеджера в знання людської природи – основне, головне знання менеджера.

Менеджер творить світ, але це саме по собі ще не відрізняє менеджера від представників інших професій. Проте саме на ньому лежить відповідальність за, по-перше, правильну оцінку можливості вибору між Законом (соціальним, тобто відносними установленнями) і Доброчинністю (позасоціальним, себто абсолютним, добром), якщо можна не винаходити смисли, а брати готові, а по-друге, за вибір самої доброчинності, якщо треба створювати смисл заново.

До того ж, припустимо, смисл і призначення винаходяться менеджером по ходу справи. Але смисл мало винайти. Менеджер повинен зробити цей смисл доступним, зрозумілим і своїм для тих, ким він управляє. Конфуцій застерігав своїх учнів: "Досконаломудрий у стані покращити свої повчання, скласти суворі правила й записати їх, узагальнити та привести в порядок усе це, але він не в змозі домогтися того, щоб люди все це прийняли" [4, 95].

Таким чином, предметом першочергових турбот менеджера є смисл і призначення: його створення, висловлюючись сучасно – "упаковка", трансляція, підтримання. А ще є зворотній зв'язок і корекція. Напрошується питання: коли менеджеру управляти людьми? Управляти смислом і означає: управляти людьми. Усе решта управління людиною, тобто будь-яка взаємодія, що не торкається сфер смислоутворення (смислообразів), є маніпулюванням. Це теж частина управління, до того ж, необхідна частина. Але вона має інструментальний характер.

Саме управління смислом у повному циклі – від створення до впровадження, з повною особистою відповідальністю за результат процесу надає роботі менеджера професійний характер. А інструментом (базою, джерелом) у даній справі є культура, в тому розумінні, яке придає їй Мішель Фуко: "Під культурою розуміється деяка сума цінностей, розміщених у певній послідовності й ієрархічно організованих. Ці цінності мають універсальний характер, але разом з тим доступні лише деяким; людина може їх набути, лише жертвуючи своїм життям і слідуючи певним правилам поведінки. Способи та технічні прийоми для набуття цих цінностей також організовані в певному порядку й утворюють ту сферу знання, яка управляє та перетворює поведінку людини" [7, 243].

Говорячи про компетенції сучасного менеджера, доцільно навести цитату з книги Віктора Шепеля: "Людинознавча компетентність менеджера": "…кожен керівник організації покликаний насамперед здійснити таку обов'язкову інтелектуальну акцію як усебічне теоретичне обґрунтування своєї управлінської діяльності, …він повинен володіти фундаментальною і реальною для життєвого застосування високодуховною компетенцією". І далі: "…корисність наявності в кожного, хто професійно займається управлінням, чіткої та прозорої ідеології, тобто системи ідей, понять, суджень про смисл управлінської діяльності" [8, 39]. Чи наближає нас таке формулювання відповіді до розуміння того, "що має робити менеджер і чому та як його вчити?" та "якою має бути філософія менеджменту й управлінська освіта?" Треба самим собі признатися, не дуже. Термін "високодуховна компетенція" для раціонального сучасного менеджера може бути щонайменше дивним. Такий підхід надає діяльності менеджера месіанський характер, перетворює роботу менеджера із ремесла в служіння. Та й взагалі накладає якийсь не зовсім раціональний відбиток. Але що буде, якщо цієї "дивної" високодуховної компетенції раптом не буде?

Висновки. Управління в умовах глобальної перебудови світу стає надзвичайно складним, софістифікованим процесом. У цих умовах традиційний менеджмент, як наука, в основі якої абстрактно-логічний метод, проявив низку недоліків. Насамперед це те, що з поля зору менеджерів, які користуються суто раціональними методами, випадає значна частина об'єкта управління, що не піддається формалізації та науковій логіці. Наслідками використання такого традиційного, чисто наукового підходу є неповне бачення менеджерами об'єкта управління, неправильна оцінка ситуацій і неадекватність управлінських дій.

Пропонується інтегральний підхід, що враховує ірраціональні чинники та шляхом паралельного включення абстрактно-логічного й емоційного інтелектів менеджера забезпечує цілісність сприйняття об'єкта управління. При цьому на передній план у процесі управління висувається людина як носій і творець певної культури, яка розкриває себе через сферу цінностей, уявлень, образів та інших смислових форм, що мають ірраціональний характер. Процес управління розглядається як акт екзистенціального вибору, що має смисложитєвий характер і не піддається безпосередньому раціональному опису, а сприймається емоційно, інтуїтивно. Діяльність менеджера спрямовується на свідоме продукування і реалізацію смислів та призначення організації.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у використанні інтегрального підходу до пояснення процесу управління, що, на відміну від традиційного, враховує ірраціональну складову, а практичне значення – у розширенні горизонту бачення діяльності менеджера та підвищенні ефективності управління.

Перспективами подальших наукових розвідок у цьому напрямі може бути поглиблення досліджень культурологічних засад сучасного менеджменту.

Література

1. Андреев А. Магия и культура в науке управления/А. Андреев. – СПб. : Тропа Троянова, 2016. – 408 с.
2. Барнард Ч. Функции руководителя: власть, стимулы и ценности в организации / Ч. Барнард; пер. с англ. -М. : Социум, 2014. – 336 с.

3. Кант И. Религия в пределах только разума / И. Кант; пер. с нем. – М. : Либроком, 2012. – 304 с.
4. Конфуций. Лунь Юй / Конфуций. – М. : Восточная литература, 1998. – 588 с.
5. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре / Г. Риккерт. – М. : АСТ, 2015. – 469 с.
6. Уоррен Р. П. Вся королевская рать / Р. П. Уоррен; пер. с англ. – М. : Правда, 1988. – 528 с.
7. Фуко М. Управление собой и другими / М. Фуко; пер. с фр. – М. : АСТ, 2010. – 317 с.
8. Шепель В. М. Человековедческая компетентность менеджера / В. М. Шепель. – М. : Дом педагогики, 2013. – 321 с.

References

1. Andreev, A. (2016). Magic and Culture in Management Science. St. Petersburg: Tropa Troianova [in Russian].
2. Barnard, C. (2014). Functions of the leader: power, incentives and values in the organization. Trans. English. Moscow: Sotsium [in Russian].
3. Kant, I. (2012). Religion within the limits of the mind only. Trans. German. Moscow: Librokom [in Russian].
4. Konfutsii (1998). Lun Yu. Trans. ancient Chinese. Moscow: Vostochnaia literatura [in Russian].
5. Rikkert, G. (2015). Science of Nature and the Science of Culture. Trans. German. Moscow: AST [in Russian].
6. Uorren, R. P. (1988). The whole royal army. Trans. English. Moscow: Pravda [in Russian].
7. Fuko, M. (2010). Controlling yourself and others. Trans. French. Moscow: AST [in Russian].
8. Shepel', V. M. (2013). Human competence of the manager. Moscow: Dom pedagogiki [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.06.2017 р.

УДК 791.9

Малоока Леся Василівна
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри шоу-бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
Show-biz@ukr.net

ТЕАТРАЛІЗОВАНЕ МАСОВЕ СВЯТО ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Мета статті. Робота присвячена дослідженню соціально-історичної природи масового свята та обґрунтуванню його значущості як форми збереження культурної ідентичності й духовності в умовах сьогодення. **Методологія** дослідження передбачає застосування історико-культурологічного та історико-логічного методів, соціально-філософського аналізу проблеми формотворення феномена масових свят. **Наукова новизна** полягає у визначенні соціальної природи театралізованого масового свята як колективної дії, переживань членів суспільства різних верств населення щодо культурного самозбереження в умовах сьогодення. **Висновки.** Виступаючи історичною формою культурної діяльності, духовних зв'язків, свято є засобом їх закріплення. Так детермінується соціальна природа свята – пізнання історії і культури країни, згуртування кожної родини, окремих колективів, усієї нації. Тому театралізоване масове свято – це своєрідний культурний феномен, особливий прояв буття соціуму, що історично склався і в якому не може бути пасивних глядачів, оскільки всі присутні є його безпосередніми учасниками.

Ключові слова: масові свята, культура, феномен, суспільство, соціально-історична природа.

Малоока Леся Васильевна, *кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

Театрализованный массовый праздник как социокультурный феномен

Цель работы. Работа посвящена исследованию социально-исторической природы массового праздника и обоснованию его значимости как формы сохранения культурной идентичности и духовности в сегодняшних условиях. **Методология** исследования предполагает применение историко-культурологического и историко-логического методов, социально-философского анализа проблемы формообразования феномена массовых праздников. **Научная новизна** работы заключается в определении социальной природы театрализованного массового праздника как коллективного действия, переживаний членов общества различных слоев населения проблем культурного самосохранения в условиях современности. **Выводы.** Выступая исторической формой культурной деятельности, духовных связей, праздник является средством их закрепления. Таким образом детерминируется социальная природа праздника – познание истории и культуры страны, сплочение каждой семьи, отдельных коллективов, всей нации. Поэтому театрализованный массовый праздник – это своеобразный культурный феномен, особое проявление бытия социума, исторически сложившийся и в котором не может быть пассивных зрителей, поскольку все присутствующие являются его непосредственными участниками.

Ключевые слова: массовые праздники, культура, феномен, общество, социально-историческая природа.

Malooka Lesia, *PhD in History, associate professor of the department of show business of Kiev National University of Culture and Arts*

Theatrical mass holiday as a sociocultural phenomenon

Purpose of the article. The work is devoted to the study of socio-historical nature of mass holiday and the substantiation of its significance as a form of preservation of cultural identity and spirituality in the present conditions. The **methodology** of the study involves using historical-cultural and historical-logical methods and socio-philosophical analysis of the problem of forming the phenomenon of mass holidays. Scientific novelty. The **scientific novelty** of the work lies in the determination of the social nature of theatrical mass holiday as a collective action and the experience of society members of different population segments regarding cultural self-preservation in today's world. **Conclusions**.

© Малоока Л. В., 2017

Being a historical form of cultural activity and spiritual ties, the feast is a means of their consolidation. Thus, the social nature of the holiday is determined – the knowledge of the history and culture of the country, unification of each family and individual groups, and the whole nation. Therefore, theatrical mass celebration is a peculiar cultural phenomenon, a special manifestation of the existence of a social society, historically formed and in which there can not be passive spectators, since all one and all are its direct participants.

Keywords: mass holidays, culture, phenomenon, society, socio-historical nature.

Актуальність теми дослідження. Як свідчить історія масових дійств, свята і обряди переживали розквіт і занепад, але ніколи не щезали зовсім. Формуючи у психології людини визначену послідовність емоційних реакцій, ними паралельно створювався емоційний стереотип. Сьогодні театралізованим масовим святом називають особливий тип прояву культурного буття соціуму. Так, свято певним чином створює ілюзорну дійсність, в якій реалізується прагнення людини до досягнення піку ідеальності в рамках її існування. Прагнення ідеалу є не випадковим бажанням людини, а формується опосередковано її волею та очікуванням і є своєрідною органічною складовою процесу так званого віта культурного розвитку людини. Отже, ідеальне буття підносить людину над матеріальним світом, розвиваючи її духовно.

Яскравим прикладом візуалізації зазначеного є формування містерії про народження, страждання, смерть та воскресіння Ісуса Христа. В основу церковного обрядового культу закладена ідея вічного страждання, гріха, очищення, спокути гріхів, що орієнтувала людину на постійну турботу про її духовний стан, моральність та вічність життя після смерті. Таке масове дійство драматичного характеру начебто ототожнювало людину з її ідеалами, бажаннями, наближувало власне внутрішній світ людини до чистого й світлого через переживання й збагачення емоційного стану.

Ритуальність, обрядовість масового дійства не випадково носить консервативний характер. За виразом С. Аверинцева, особлива церемоніальність обрядового масового культу є "формою його соціальності" [1, 8]. Така подача, як правило, несе в собі інформацію, яка входить в нашу свідомість через дію або ж форму. Так дія або форма впливають на почуття, свідомість та волю індивіда. Обрядове дійство виконує естетично-психологічну функцію у процесі так званого консервування традицій, що в умовах політичної нестабільності є актуальним.

Аналіз досліджень і публікацій. Даній проблемі присвячена достатня увага з боку таких дослідників, як Я. Алексєєва-Яковлєва, М. Бахтін, О. Воропа, О. Курочкін, К. Сосенко, А. Мазаєва та ін. Соціальна природа свят висвітлена в працях С. Безклубенка, В. Бодака, Д. Ентіс та ін. Попри значний об'єм досліджень зазначених авторів, постійні трансформаційні процеси в житті країни та її населення, постійно змінюють відношення останніх до традицій і культури сьогодні. А тому залишаються недостатньо опрацьованими й обґрунтованими проблеми історичної природи масового свята як форми колективної співтворчості у збереженні традицій, яка в нових обставинах постійно зазнає формотворчих змін.

Мета дослідження. Метою дослідження є висвітлення соціально-історичної природи масового свята та обґрунтування його значущості як форми збереження культурної ідентичності й духовності в умовах сьогодення.

Виклад основного матеріалу. У християнських масових святах можливість залучення до традиційних духовних і культурних цінностей збережено через засоби творення позитивних емоцій, веселощів, розваг, тощо. В основі цього лежить одвічне прагнення людини пізнати світ почуттів і думок, її бажання краси, радості, щастя, гармонії з навколишнім середовищем та самим собою, а також миттєве досягнення ідеалу. Так язичницькі обряди втрачають свою змістовну значимість і з впровадженням християнства і вже в новому історичному часі існують як розважальний елемент. Подібні культурні трансформації відбуваються і в соціальному середовищі (у вигляді, наприклад, прославлення та розвінчування кумирів), що перш за все є показником того, що людині для її самовизначення необхідна культурна та духовна свобода. Коли людина сміється над власними слабкими місцями, вона покращує світ і саму себе. Отже, однією із основних особливостей культурної (отже, і соціальної) діяльності людини є властивість сприймати старі, віджилі масові обряди (форми масового дійства) як об'єкт сатири, типаж комічного, змінюючи функціональне навантаження дійства. З плином історії, в нових формах масових театралізованих свят і обрядів магічна функція переходить в естетичну, наповнюючись при цьому новим смисловим навантаженням.

Масові народні театралізовані свята як явище слов'янської художньої культури мають власну структуру і характер. В. Гусєв [4] окреслює наступні типи дій, що супроводжували найважливіші свята:

– ряжені (костюми, фантастичні маски, розмальовані тіла, танцювальні рухи, гримаси, підстрибування);

– обрядові складні дії карнавального типу, хорові ігри, народні традиційні весілля;

– народні драматичні ігрища (ігри в хороводі, поза хороводом).

До прикладу, веснянки в Україні виконувались у поєднанні з хоровим танцем. Поетичне слово, речитативна мелодія, ритмічний рух – це все складові частини хороводу, де виразно визначаються елементи театралізації – своєрідна змагання-суперечка двох хорів, які по черзі наступають один на одного, і досить умовна імітація трудових процесів, імпровізаційність, мімічні і пантомімічні деталі. Ці деталі підкреслювали настрій учасників масового театралізованого свята. Місцем для гри обирались зелені галявини, діброви, гаї або ж просто вулиці. Поетичний текст ілюструвався відповідними рухами і жестами, імітуючи процес праці. В свою чергу, саме гра як принцип обрядового масового дійства розширювала обрядові межі.

Довільна кількість учасників, використання різноманітних обставин, виконання ігрових ролей дає можливість широкого використання пантомім. Сама гра допускає імпровізацію, вільне трактування, розвиток і природно переходить іноді у драматичну побутову сценку, фарс або ж комедію. Поетичне слово, ніжна мелодія, пластичний рух та жест набирали в масових народних ігрищах справжньої художньої виразності та динамічності.

Окреслені поведінкові елементи в масових народних іграх характеризуються установкою на умовністю дій. В них яскраво виражено елементи театрального порядку такі як гра, розподіл ролей, наявність трагічних і комічних структурних елементів, різноманітні жанрові відтінки поетичної, пісенної й танцювальної творчості. Головна особливість цих дій була в тому, що вони створювали нові незвичайні ситуації, які відрізнялись від буденних побутових обставин. У них брали участь абсолютно всі вікові групи населення, що зрівнювало соціальну диференціацію населення та давало можливість кожному із учасників можливість самовизначити себе в різноманітних ролях.

Масові народні театралізовані свята як форма культурної діяльності – це продукт народної художньої творчості. За своїм соціальним завданням, спрямуванням та естетичним характером продукт відповідає сучасній художній самодіяльності. І сьогодні ідеї, погляди, уявлення, художні смаки, естетична свідомість народних масових театралізованих свят складається стихійно, на рівні буденної свідомості. Сучасні масові видовища у своїй практиці формотворення використовують як елементи народної творчості минулого, так і те нове, що відображає дух часу, спосіб життя сьогодні.

З розвитком культурного та суспільного життя, ускладнення його структури та складових, масові театралізовані свята набувають ознак соціальності та стають навіть найбільш дієвою формою єднання людей у спільноту за часів соціально-політичних звершень. Це відбувається в моменти епохальних соціальних трансформацій, змін політичного устрою. У таких ситуаціях новим змістом масових театралізованих свят стають економічні, політичні перетворення у суспільному житті. У святі гостро вимальовуються актуальні проблеми доби, відбивають класові настрої, є зрозумілою чітка позиція більшості. Яскравим прикладом вищезазначеного є сьогоднішня політична ситуація в країні, яка формує жанрову складову та змістовну наповненість масових дійств, які, в свою чергу, дедалі частіше набувають ознак скорботи, національного піднесення, супротиву духу народу. Масове дійство за революційних умов стало виразником особливого соціально-психологічного стану людини, наповнилось відчуттям соціально-політичного визволення та емоційного піднесення. Саме як свято соціального визволення сприймає громадськість революційні процеси. А це, в свою чергу, викликає у людини певні психологічні відчуття, яким притаманні піднесення душевних, життєвих сил, що потребували емоційно-естетичного вираження.

Так виникають умови для інтенсивного розвитку нових за змістовним навантаженням форм свята. Новий політичний, моральний, емоційний тонус викликає до життя відповідні видовищні форми вираження, основними з яких стали маніфестації, ходи, масові театралізовані видовища. Соціальне призначення цих дійств – прославити, ствердити новий соціальний устрій, як нову форму людської самовизначеності. За цих умов масове свято виконує функцію закріплення у свідомості людини прогресивного світогляду, моралі, звичаїв.

З часом святково-видовищні форми культурної діяльності задля набуття відповідного рівня впливовості на глядача потребували допомоги з боку фахівців професійного спрямування: театрального мистецтва, декоративно-художнього, хорового, танцювального. Розвиваючись в такому контексті, масові театралізовані свята стали набувати загальних професійних ознак, поступово перетворюючись на демонстративне мистецтво. Ігровий початок – традиційний принцип масових видовищ відійшов дещо на другий план. Живий контакт поступово замінився на виконавців та публіку. Форма театралізованого свята була збережена, а естетична природа святкової співучасті відійшла на задній план. Такий ракурс має історичне пояснення. Об'єктивний хід речей відбувається за межами людської свідомості, а тому, іноді, людина не в змозі дати оцінку тенденціям, що об'єктивно нарощуються, і намагається штучно створити ідеальну ситуацію. Найвірнішу оцінку ситуації дає час. Характерним є приклад нашої країни післяжовтневої доби. Так,. в певний момент соціальна ситуація післяжовтневої революції втратила свою природність внаслідок втручання в історичний процес з боку влади, і перебіг її розвитку пішов по ідеологізованому шляху. Тобто була створена штучна ситуація розвитку культурного суспільства. Цей момент можна охарактеризувати як втрату ініціативи, тобто втрату можливості вільного розвитку. Людина в цих обставинах могла лише підкорюватись явищам, що її вели, опинившись у ситуації масової відповідності системі, що відбувається і сьогодні.

Процес соціального проектування та практичної реалізації зумовив нові парадигмальні позиції держави. У тому числі святково-обрядова сфера також стала частиною державної соціальної і культурної політики, що викликало необхідність створення спеціальних державних і суспільних інститутів з розробки та втілення нових масових театралізованих свят і обрядів. Був обраний шлях художнього забезпечення державної ідеології. Централізоване замовлення на масові театралізовані свята – явище, характерне для цього періоду в історії жанру масового дійства.

Виникають різноманітні розробки теорій видовища. Але схематизм та зайвий ідеологізм не дозволили стати багатьом розробкам живою тканиною соціального організму. Значною мірою саме цим пояснюється той факт, що свята і обряди не завжди задовольняли соціальні запити і художні смаки радянського суспільства.

Аналогічну ситуацію ми можемо спостерігати і сьогодні. Так, політична нестабільність держави, економічні дисбаланси формують стресову атмосферу всього населення країни. Це зумовлює наси-

ченість масових видовищ політичним та економічним змістом, та є причиною поширення такої форми масових дійств як мітинги, зібрання, протести, тощо.

Попри таку практику нині можна стверджувати, що масове театралізоване свято як каталізатор соціальних відносин не втратило своєї виховної ролі. Соціальні ознаки масових театралізованих свят та обрядів утворюють цільну виховну систему з багатьма загальними механізмами емоційно-психологічного впливу, вони відбивають різноманітні рівні соціальних зв'язків між різними соціальними утвореннями (суспільство, і колектив, суспільство і людина, колектив, група і особистість). Вони відмінні за своєю структурою, соціальними функціями, ступенем активності особистості, способом реалізації цієї активності.

За умов, які склались сьогодні в розрізі соціально-економічної ситуації, функцію природних, спонтанних народних свят і зібрань майже повністю на себе перебрали цільові масові мітинги й маніфестації. Театралізовані масові свята стали чітко регламентованими, як-от: суто розважальні, етнографічні, фахові (профспілкові чи дні працівників галузі), релігійні, тощо. Ці заходи, зрозуміло, не могли не увібрати в себе найжиттєздатніших, найдієвіших рис масових свят, що склалися ще з часів діоніських оргій.

Безумовно, ті ж самі мітинги й маніфестації – явище більш політичне, ніж культурне. І водночас вони містять у собі могутній емоційний компонент, багатократно посилений політичною злободенністю та сугестивною формою виразу. Наприклад, одним з найпоширеніших мітингових прийомів, що означає граничне напруження маніфестантів, є ритмічне скандування коротких речень-закликів, або окремих слів, імен, тощо. Стихійна режисура масових заходів здебільшого дуже тонко фіксує ту межу накопичення емоцій, яка конче потребує "відкриття клапана". Отже, мітинг як модернізована форма масових свят формує ілюзію народного єднання, а тому цілком здатен сприйматись як соціокультурний феномен, окремі елементи якого придатні для запозичення і в заходах неполітичного характеру.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у визначенні соціальної природи театралізованого масового свята як колективної дії, переживань членів суспільства різних верств населення щодо культурного самозбереження в умовах сьогодення.

Висновки. Отже, у всіх суспільствах за будь-яких часів масові свята були і залишаються важливою складовою культурної діяльності людей, оскільки виконують ціннісно-орієнтаційну, комунікативно-інтегровану, пізнавально-творчу [8] функції і стимулюють соціально-економічний розвиток, сприяють збереженню культурної ідентичності й духовності в умовах сьогодення. Виступаючи історичною формою культурної діяльності, духовних зв'язків, свято є засобом їх закріплення. Так детермінується соціальна природа свята – пізнання історії і культури країни, розвиток художнього смаку, любові до природи, виховування молодого покоління в дусі поваги до історії країни і її традицій, згуртування кожної родини, окремих колективів, усієї нації. Тому театралізоване масове свято – це своєрідний культурний феномен, особливий прояв буття соціуму, що історично склався і в якому не може бути пасивних глядачів, оскільки всі присутні є його безпосередніми учасниками і однаковою мірою беруть участь у цьому дійстві.

Перспективи подальших наукових розвідок полягають у ґрунтовному дослідженні феномена масового дійства як основного чинника націєтворення.

Література

1. Аверинцев С.С. Попытки объясниться: Беседы о культуре / С.С. Аверинцев. – М. : Правда, 1988. – 328 с.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – [2-е изд.]. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
3. Воропай О. Звичаї нашого народу (етнографічний нарис) / О. Воропай. – К.: Оберіг, 1993. – 589 с.
4. Гусев В.Е. Русский фольклорный театр XVIII – нач. XX в. / В.Е. Гусев. – Л.: Искусство, 1980. – 248 с.
5. Кузнецов Е. Русские народные гуляния : по рассказам А.Я. Алексеева-Яковлева / запись и обработка Е. Кузнецова ; [ред. П. Т. Щипунов]. – Л. – М. : Искусство, 1948. – 170 с.
6. Логвінова О.О. Концепція театралізації як прояв видовищної культури / О.О. Логвінова // Культура і Сучасність : альманах. – 2014. – № 2. – С. 49–53.
7. Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление / А.И. Мазаев. – М.: Наука, 1978. – 264 с.
8. Шкрядо А.В. Свято як соціокультурний феномен і його функціональне навантаження: на прикладі Венеціанського карнавалу. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.kymu.edu.ua/vmv/v/04/shkrjado.htm.
9. Cremona V.N. Theatrical Events. Borders – Dynamics – Frames / Cremona Vicky Ann, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter, John Tulloch. – Amsterdam / New York, NY, 2004. – VI – 398 p.

References

1. Averintsev, S.S. (1988). Attempts to explain: Conversations about culture. Moskov: Pravda [in Russian].
2. Bakhtin, M. (1990). Creativity Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance. Moscov: Khudozh. lit. [in Russian].
3. Voropai, O. (1993). The customs of our people (ethnographic essay). Kyiv: Oberih [in Ukrainian].
4. Gusev, V.Ye. (1980). Russian folklore theater of XVIII – beg. XX. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
5. Kuznetsov, Ye. (1948). Russian folk festivals: according to stories A. Ya. Alekseeva-Yakovleva. P. T. Shchipunov (Ed.). Leningrad-Moskov: Iskusstvo [in Russian].
6. Lohvinova, O.O. (2014). Concept of theatricalization as a manifestation of spectacular culture. Kultura i Suchasnist : almanakh, 2, 49-53 [in Ukrainian].
7. Mazaev, A.I. (1978). Holiday as a socially-artistic phenomenon. Moskov: Nauka [in Russian].
8. Shkriado, A.V. (2010). Holiday as a sociocultural phenomenon and its functional load: through the example of the Venetian Carnival. Retrieved from: http://www.kymu.edu.ua/vmv/v/04/shkrjado.htm [in Ukrainian].
9. Cremona, V.N. (2004). Theatrical Events. Borders – Dynamics – Frames. Amsterdam. New York, NY.

Стаття надійшла до редакції 26.06.2017 р.

UDC 17.0:[124.5 – 047.44

Reva Tetiana
PhD in Political studies, associate professor
of Department of Public Management
and Humanitarian Studies, National Academy
of Managerial Staff of Culture and Arts
tutti@ukr.net

MORAL VALUES IN THE UKRAINIAN CULTURE IN V. SHYNKARUK'S CONCEPTION

Purpose of Research. The purpose of the research is to study the role of moral values in the Ukrainian culture in V. Shynkaruk's conception. **Methodology.** The methodology of the article consists of many different methods such as analysis, synthesis, comparative and culturological methods. They allow the author to research the Shynkaruk's understanding of the moral Christian values as the important components of the Ukrainian culture.**Scientific Novelty.** The author tries to distinguish the philosopher's approach to interpret the moral values that are the main principles of the spiritual development of Ukrainian culture. **Conclusions.** Thus, the author underlines that according V. Shynkaruk the main source of human kindness was a spiritual self-improvement. A man must work and bring up moral values, reflecting the triad "Faith-Hope-Love", which are the fundamentals of Ukrainian ethical traditions of G. Skovoroda's Christian philosophy and the synthesis of various concepts of the leading European philosophers. So, all these values are the basis of the national cultural development and the main factor of the Ukrainian identity.

Key words: Volodymyr Shynkaruk, Ukrainian culture, Kyiv School of Philosophy, worldview, faith, hope, love.

Рева Тетяна Сергіївна, *кандидат політичних наук, доцент кафедри публічного управління та гуманітарних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Моральні чесноти української культури у концепції В. Шинкарука

Мета статті – дослідити роль моральних чеснот у розвитку української культури у концепції Володимира Шинкарука. **Методологія** дослідження включає низку наукових методів і підходів, серед яких аналіз, синтез, порівняльний та культурологічний, які дали змогу проаналізувати аксіологічний підхід В. Шинкарука до християнських чеснот як фундаментальних компонентів української культури. **Наукова новизна** полягає у спробі автора розглянути моральні цінності як основні засади розвитку української духовної культури у концепції В. Шинкарука. **Висновки.** В. Шинкарук стверджував, що основне джерело людської доброти – це духовне самовдосконалення особистості. Людина має працювати та виховувати в собі моральні чесноти. Рефлексуючи тріаду "Віра-Надія-Любов", філософ вказує на їх взаємну детермінованість: "Для осяяння і прозріння вічності любов має животворитися вірою. Щоб вірити у щось, потрібно, щоб воно стало предметом любові. Без любові немає предмета для надії". Саме ця тріада є основою розвитку національної культури та головним індикатором збереження української ідентичності.

Ключові слова: Володимир Шинкарук, українська культура, Київська школа філософії, світогляд, любов, надія, віра.

Рева Татьяна Сергеевна, *кандидат политических наук, доцент кафедры публичного управления и гуманитарных наук Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Нравственные ценности украинской культуры в концепции В. Шинкарука

Цель статьи – исследовать роль нравственных качеств в развитии украинской культуры в концепции Владимира Шинкарука. **Методология** исследования включает в себя ряд научных методов и подходов, среди которых анализ, синтез, сравнительный и культурологический, которые позволили проанализировать аксиологический подход В. Шинкарука к христианским добродетелям как фундаментальным компонентам украинской культуры. **Научная новизна** заключается в попытке автора рассмотреть нравственные ценности как главные принципы развития украинской духовной культуры в концепции В. Шинкарука. **Выводы.** В. Шинкарук утверждал, что основной источник человеческой доброты – духовное самосовершенствование личности. Человек должен работать и воспитывать в себе нравственные принципы. Рефлексируя триаду "Вера-Надежда-Любовь", философ указывал на их взаимную детерминированность: "Для озарения и прозрения вечности любовь должна животвориться верой. Чтобы верить в что-то, нужно, чтобы оно стало предметом любви. Без любви нет предмета для надежды". Именно эта триада является основой развития национальной культуры и главным индикатором сохранения украинской идентичности.

Ключевые слова: Владимир Шинкарук, украинская культура, Киевская школа философии, мировоззрение, любовь, надежда, вера.

Actuality of Topic. Today, we can see the dynamic development of modern society, which gets various forms such as technology, communication, weapon, international cooperation. Despite it, people continue looking for universal principles of coexistence in society, in order to avoid Hobbes's "war of all against all" (bellum omnium contra omnes). These principles are different moral values, produced by generations – love, faith, hope, kindness. In 2014, the "Undeclared" war began in Ukraine, which carries human sorrow, tragedy and material destruction as well as spiritual one. The Ukrainian society needs to develop a system of moral standards in accordance with the challenges of time. It actualizes the consideration of the ethical concept of V. Shynkaruk, which absorbs the Ukrainian traditions of European and Ukrainian cultures.

Many works of Ukrainian scientists devoted to the analysis of the Kyiv School of Philosophy, including I. Bychko, M. Boychenko, L. Hubersky, A. Zaluzhna, V. Kremin`, A. Konverskyy, M. Popovic, I. Ogorodnyk and others. V. Shynkaruk's philosophical views were analysed in by P. Yolon, V. Kubiyovych, V. Yaroshovets,

© Reva T., 2017

S. Grabovsky, M. Kozlovets, V. Tabachkovsky and others. Despite the number of researches, devoted to the ideas of the philosopher, his conception of values have not received sufficient coverage in the scientific space, which determines the necessity to study his views.

The purpose of the research is to study the role of moral values in the Ukrainian culture in V. Shynkaruk conception.

The Main Part. After The Second World War, Western Europe experienced the Renaissance of Left doctrines that was the reaction on the "Catastrophe of Humanity", made by such far-right movements as National Socialism and Fascism. Those trends got popularity in the European society (student manifestations in France, Germany, the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland) and European philosophy. It turned to Sartre's "Marxism with a human face" – Neomarxism or Interpretive Marxism. N. Polischuk defines Interpretive Marxism as a variety of philosophical theories, which use one or more of Marx's ideas and developed an independent philosophical content [5, 363]. Many prominent philosophers of the twentieth century belong to Neomarxism – T. Adorno, G. Marcuse, M. Horkheimer, J. Habermas, J.-P. Sartre, J. Elster and L.-P. Althusser etc.

In the 1960s there was the Khrushchev's period in Ukraine, which called "Thaw". Its main feature was the national-cultural revival. Various young artists appeared in the Ukrainian artist space. They are called "shistydesyatnyks" –

L. Kostenko, V. Simonenko, A. Horska, G. Tuituinnyk etc. There are two branches of the Ukrainian philosophical thought – the official philosophy, focused on state and party ideology and philosophy of, which attempted to "humanize Marxism" [2, 20]. The representatives of the last one created the Kyiv scientific school – Kyiv School of Philosophy (B. Yaroshovets) or Kyiv Philosophical School (I. Bychko). It was headed by P. Kopnin, the Ukrainian outstanding philosopher [13, 105]. In I. Bychko's opinion, this school is the third philosophical one, which extended the tradition of the previous two schools – the existential school of M. Berdyaev and the school of philosophers of "Shot Renaissance" [3, 139]. The representatives of the Kyiv Philosophical School were O. Yatsenko, V. Ivanov, B. Rutkovskii, S. Krymsky, V. Malakhov, V. Shynkaruk, and others.

S. Grabovsky distinguishes two "informal" trends of Ukrainian Neomarxism – "Red Positivism" and "Red Existentialism". The founder of the latter was Volodymyr Ilarionovych Shynkaruk, an outstanding Ukrainian scientist [1].

Volodymyr Ilarionovich Shynkaruk is a public figure, a Ukrainian philosopher of the second half of the twentieth century, a Neomarxist. He graduated the Faculty of Philosophy of Kyiv State University named after T.G. Shevchenko. There is the room, named after him. Every year, the Faculty of Philosophy in cooperation with the Scientist Association "Znannia" hold the international conference "Philosophical Readings in Memory of V.I. Shynkaruk". A wide range of issues from the traditional Marxism-Leninism and the dialectic of Hegel to the Ukrainian philosophical Anthropology characterize his scientific works.

V. Shynkaruk's ethical conception is a synthesis of European and Ukrainian approaches to the interpretation of fundamental human values – faith, hope, love, goodness, evil, etc.

V. Shynkaruk proclaims that the man's worldview has two forms – as a way of mastering the world and the world, transformed by human spiritual activity. According to the philosopher, a man researches the world in three ways – material practice, cognition and spiritual transformation. Material practice is the development of natural reality through its practical transformation and adaptation to social needs. Cognition is the construction of its own theoretical "model of the world". Spiritual transformation is "the creation of images where the external alienation and hostility of the unknown world are spiritually overcome by creating the "model" of a truly human world, which is adequate to human desires and needs" [12].

V. Shynkaruk distinguishes two types of world: existing being and essential being. The first manifests itself in human livelihoods. The second one has a transcendental character. It implies the existence of a higher order that forms human ideals, the understanding of goodness, truth, and beauty.

Following Thomas Aquinas's teachings, V. Shynkaruk notes that "the world of this life is given to us in our faith, hope and love" [9, 147]. He combines these three values with philosophical interpretations of Past, Present and Future. The philosopher states that values are related to different times. Love is connected with the present, whereas hope and faith deal with the future.

According to the philosopher, the basis of the man's spiritual existence is a special kind of sensuality – love. It helps a person to improve him/herself. This statement is a harmonious continuation of Ivan Franko's idea of the progress, who has proclaimed love as a guarantee of the spiritual development of the personality [7, 465]. In Shynkaruk's opinion, love is a special, heartfelt feeling. Our possession of it often acquires passion, and the satisfaction of it brings us a great pleasure [11, 324]. The philosopher emphasizes the multifaceted nature of love – love, love for the Fatherland, maternal love and love as an obsession with work by the true vocation. He focuses on its importance in looking for happiness and shows parallels with G. Skovoroda's concept of "srodna work", who explained it through the dichotomy of a "reasonable" and "blind" nature. "Srodna work" is the work that matches for Higher, Reasonable Beginning. Such work allows people to achieve happiness because it develops man's talents [6, 163]. However, the domination of the blind nature leads only to the destruction of the human spirit by suffering.

V. Shynkaruk distinguishes three properties of love that separate it from other values. They are ideally-real character of the objects, the sense of life and the process of transformation. First of all, love

involves the presence of objects of love, which are ideal as well as real. This means that the object of love is the object and image at the same time. Thus, people love both the physical incarnation and its idea. The examples of the ideally real objects are a mother, a beloved, Fatherland etc. So, a mother is an embodiment of a real woman and the embodiment of such values as kindness, loyalty, honesty.

Secondly, the sense of life determinates the nature of our world perception and what we should live for. A man enjoys loving and suffers from its loss.

Thirdly, love always transforms images, objects, knowledge into ideals. According to V. Shynkaruk, love is often personified and creates an ideal reality.

The researcher concludes that love "elevates a man over all the vanities of the present to the higher spiritual impulses that unite the mind with the heart" [11, 325].

Love makes the world move, but "to enlighten the infinity, love must be based on faith. It gives man the power to live. The philosopher offers three interpretations of faith:

- a form and a way to get the social information, norms, values and ideals of public life. A man accepts all these principles as obvious facts or characteristics of objective reality without own practical experience.
- as a means of getting acquainted with the experience of previous generations, perceiving expectations and hopes about the future. V. Shynkaruk modifies the concept of faith and possibilities of S. Kierkegaard [4, 244];
- an ability to perceive Possible as Real and Probable [8, 389].

V. Shynkaruk states that people often have to choose and make decisions. Their choice are always based on the experience of the predecessors and their own beliefs. Faith determines these two factors: faith in experience and faith in their own right. The philosopher emphasizes the importance of faith in human life and reveals its nature. First of all he stresses the authoritarian nature of faith, which manifests itself in the inflexibility of thinking and uniqueness. Secondly, V. Shynkaruk gives the new interpretation of Socrates's and G. Skovoroda's idea of the connection between logos and faith. It means that faith is not opposite to knowledge whereas it is antonym of doubt. Thirdly, faith should be based on love, otherwise it becomes extremism. "Extremism is a faith that has replaced love and kindness by hate" [9, 150].

According to V. Shynkaruk, the last fundamental value of human existence is Hope. Hope is one of the forms of perception of the future in the spiritual life. So, a person sees the Desired, Necessary or Expected as the reality that should be realized [10, 394]. V. Shynkaruk compares the concepts of dream and hope. Both of them are related to the future. He points out the differences among these concepts.

First of all, this is the essence. A dream is always a fiction, while hope includes the possibility to be realized. Secondly, hope sees the future as the proper and necessary one. Thirdly, hope reflects the vital interests, needs and aspirations of the individual and society. So, it always has a specific historical content. Although, the philosopher, points out that in the religious worldview hope is interpreted as an illusory dream of salvation from social misery and suffering, whereas in a scientific outlook, hope and faith are based on knowledge, practical beliefs. [9, 150].

Thus, V. Shynkaruk defines hope as a dream that has become the object of our faith and we has believed in its realization. [10, c. 394].

Finally, the philosopher says that man has the ambivalent nature. There are two powers in man's life – selfish and altruistic ones. The victory of one of the principles depends on the human self-improvement and values, prevailed in the society. V. Shynkaruk cites the old proverb: "Let overcome yourself, to become who you are" [11, 325]. According to the philosopher, a democratic and social state can ensure the development of man's good beginning.

Conclusions. Thus, analyzing a man as an ambivalent one, who has "good" and "evil" principles, V. Shynkaruk argued that the main source of human kindness was a spiritual self-improvement. It is the basis of the national cultural development and the main factor of the Ukrainian identity. A man must work and bring up moral values, reflecting the triad "Faith-Hope-Love". The philosopher defines them as the mutually deterministic ones: "To enlighten infinity, love must be inspired by faith. To believe in something we need to transform it into the object of love. There are no objects for hope without love". So, his concept is the continuation of Ukrainian ethical traditions of G. Skovoroda's Christian philosophy and the synthesis of various concepts of the leading European philosophers –Socrates, Epicurus, F. Aquinas, F. Bacon, K. Marx, S. Kierkegaard, J.-P . Sartre, A. Camus et al.

Література

1. Грабовський С. Філософ Володимир Шинкарук та український неомарксизм [Електронний ресурс] / Сергій Грабовський. – Режим доступу: https://www.radiosvoboda.org/a/1114811.html.
2. Залужна А.Є. Світоглядно-антропологічні тенденції духовно-моральних пошуків у вітчизняній філософії другої половини XX ст. / А.Є. Залужна // Наука. Релігія. Суспільство. – 2010. – № 1. – С. 19–20.
3. Козловець М. Пам'яті мислителя-гуманіста: треті Шинкаруківські читання / М. Козловець // Філософська думка. – 2005. – № 5. – С. 138-141.
4. Кьеркегор С. Понятие страха / Сёрен Кьеркигор / Страх и трепет. – Москва: Республика, 1993. – С. 115–250.
5. Поліщук Н. Марксизм / Н. Поліщук / Філософський енциклопедичний словник. – Київ: Абрис, 2002. – С. 362- 364.

6. Сковорода Г. Наркіс: твори: у 2 т. / Г. Сковорода. – К.: Обереги, 2005. – Т. 1. Поезії. Байки. Трактати. Діалоги. – С. 151-187.
7. Франко І. Що таке поступ? / Будівничий української державності. Хрестоматія політологічних статей Івана Франка / Іван Франко. – Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – С. 421–469.
8. Шинкарук В.І. Віра / Володимир Іларіонович Шинкарук / Вибрані твори: у 3 т. – Київ: Український Центр духовної культури, 2004. – Т. 3. – Ч. І. – С. 389-390.
9. Шинкарук В.І. Віра, надія, любов / Володимир Іларіонович Шинкарук // Віче. – 1994. – № 3. – С. 145–150.
10. Шинкарук В.І. Надія / Володимир Іларіонович Шинкарук / Вибрані твори: у 3 томах. – Київ: Український Центр духовної культури, 2004. – Т. 3. – Ч. І. – С. 394.
11. Шинкарук В.І. Про смисл буття / Володимир Іларіонович Шинкарук / Вибрані твори: у 3 т. – Київ: Український Центр духовної культури, 2004. – Т. 3. – Ч. ІІ. – С. 322-325.
12. Шинкарук В.І. Про смисл буття [Електронний ресурс] / Володимир Іларіонович Шинкарук. – Режим доступу: http://znannya.org.ua/index.php/arkhiv/62-suspilstvo-arkhiv/306-pro-smisl.
13. Ярошовець В. Філософія В.І. Шинкарука: Екзистенціально-антропологічний вимір [Електронний ресурс] / Володимир Ярошовець. – С. 102-108. – Режим доступу: www.dspace.nbu.gov.ua/handle/123456789/28591.

References

1. Grabovskyi, S. (n.d.). Philosopher Volodymyr Shynkaruk and Ukrainian Neomarxism. Retrieved from https://www.radiosvoboda.org/a/1114811.html [in Ukrainian].
2. Zaluzhna, A. Ye. (2010). Worldview anthropological tendencies of spiritual-moral searches in the Ukrainian philosophy of the second part of XX century. Nauka. Religiya. Suspilstvo, 1, 19 – 20 [in Ukrainian].
3. Kozlovecz, M. (2005). In memory of the thinker and humanist: the third Shynkaruk's readings. Filosofska dumka, 5, 138-141 [in Ukrainian].
4. Kierkegaard, S. (1993). Concept of frighten. Moscow: Izdatelstvo: "Respublyka" [in Russian].
5. Polishhuk, N. (2002). Marxism. Philosophical encyclopedic dictionary. Kyiv: Abrys [in Ukrainian].
6. Skovoroda, G. (2005). Narkis. Selected works: in two volumes. Volume. 1. Poems. Tractates. Dialogues. K.: Oberegy [in Ukrainian].
7. Franko, I. (2006). What is the progress?. Builder of Ukrainian state. Kyiv: Vydavnychyj dim: "Kyevo-Mogylyanska akademiya" [in Ukrainian].
8. Shynkaruk, V.I. (2004). Faith. Selected works: in 3 volumes. Volume 3. – Part. 1. Kyiv: Ukrayinskyj Centr duxovnoyi kultury [in Ukrainian].
9. Shynkaruk, V.I. (1994). Faith, Hope, Love. Viche, 3, 145 – 150 [in Ukrainian].
10. Shynkaruk, V.I. (2004). Hope. Selected works: in 3 volumes. Volume 3. – Part. 1. Kyiv: Ukrayinskyj Centr duxovnoyi kultury [in Ukrainian].
11. Shynkaruk, V.I. (2004). About sense of Being. Selected works: in 3 volumes. Volume 3. – Part. 2. Kyiv: Ukrayinskyj Centr duxovnoyi kultury [in Ukrainian].
12. Shynkaruk, V.I. (n.d.). About sense of Being. Retrieved from http://znannya.org.ua/index.php/arkhiv/62-suspilstvo-arkhiv/306-pro-smisl-buttya [in Ukrainian].
13. Yaroshovecz`, V. (n.d.). Philosophy of V.I. Shynkaruk: existential-anthropological mode. Retrieved from: www.dspace.nbu.gov.ua/handle/123456789/28591 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.06.2017 р.

УДК 379.851

Панченко Світлана Анатоліївна
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

РЕЛІГІЙНЕ ПАЛОМНИЦТВО ДО КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ: МЕМУАРНІ ДЖЕРЕЛА І ПЕРІОДИКА XIX СТ.

Мета дослідження – вивчення феномена релігійного паломництва в Києво-Печерську лавру в XIX – на початку XX століття, а також витоків екскурсійної діяльності цього періоду в монастирі. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методів аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення, а також у використанні історичного та культурологічного підходів. Це дало змогу на основі мемуарної літератури розкрити особливості формування феномена релігійного туризму на прикладі діяльності Києво-Печерської лаври означеного періоду та виявити основні тенденції у формуванні екскурсійно-туристичної діяльності в цьому напрямі. **Наукова новизна** полягає в розширенні та узагальненні знань про розвиток релігійного туризму в Україні кінця XIX ст. шляхом дослідження мемуарних джерел і періодики, в яких висвітлено основні напрями релігійного паломництва, що в подальшому може застосовуватися для формування сучасних путівників із релігійного туризму. **Висновки**. В результаті дослідження встановлено, що релігійне паломництво має давню культурну традицію. Численні приклади релігійного паломництва до святинь наведені в джерелах і літературній періодиці XIX – початку XX ст. Це слугує яскравим підтвердженням необхідного на той час духовного просвітництва шляхом здійснення прощі до Києво-Печерської лаври та інших монастирів і храмів. Досліджені архівні пам'ятки становлять основу для формування сучасних путівників із релігійно-екскурсійного туризму.

Ключові слова: релігійне паломництво, релігійно-екскурсійний туризм, мемуари, Києво-Печерська лавра.

© Панченко С. А., 2017

Панченко Светлана Анатольевна, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Религиозное паломничество в Киево-Печерскую лавру: мемуарные источники и периодика XIX в.

Целью исследования является изучение феномена религиозного паломничества в Киево-Печерскую лавру в XIX – начале XX века, а также истоков экскурсионной деятельности этого периода в монастыре. **Методология** исследования заключается в применении методов анализа, синтеза, сравнения, обобщения, а также использовании исторического и культурологического подходов. Это позволило на основе мемуарной литературы раскрыть особенности формирования феномена религиозного туризма на примере Киево-Печерской лавры отмеченного периода и выявить основные тенденции в формировании экскурсионно-туристической деятельности в этом направлении. **Научная новизна** работы заключается в расширении и обобщении знаний по развитию религиозного туризма в Украине конца XIX в. путем исследования мемуарных источников и периодики, в которых отражены основные направления осуществления религиозного паломничества, что в дальнейшем может применяться для формирования современных путеводителей по религиозному туризму. **Выводы.** В результате проведенного исследования установлено, что религиозное паломничество представляет собой древнюю культурную традицию. Многочисленные примеры религиозного паломничества к святыням приведены в источниках и литературной периодике XIX – начала XX в. Это служит ярким подтверждением необходимого в то время духовного просвещения путем осуществления паломничества в Киево-Печерскую лавру и другие монастыри и храмы. Исследованные архивные памятники составляют основу для формирования современных путеводителей по религиозно-экскурсионному туризму.

Ключевые слова: религиозное паломничество, религиозно-экскурсионный туризм, мемуары, Киево-Печерская лавра.

Panchenko Svitlana, *Postgraduate student National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Religious pilgrimage to Kiev Pechersk Lavra: memoir sources and periodicals of the XIX century

Purpose of the research is to study the phenomenon of religious pilgrimage to Kiev-Pechersk Lavra in the XIX-early XX century as well as the roots of excursion activity in the monastery at that time. **Methodology** of the research involves using such method as analysis, synthesis, comparison, generalization and historical and cultural approaches. Based on the memoir literature it gave the possibility to reveal the peculiarities of the development of religious tourism phenomenon through the example of activity of Kiev-Pechersk Lavra in the mentioned period and the main tendencies of excursion-tourist activity in this direction. **Scientific novelty** consists in broadening and consolidation of the knowledge about the development of religious tourism in Ukraine in the late XIX century by studying memoirs and periodicals, which cover the main directions of religious pilgrimage. In future, it can be used for the development of modern religious pilgrimage guides. **Conclusion.** As follows from the research, it has been established that religious pilgrimage has old cultural tradition. Numerous examples of religious pilgrimage to the holy places are provided in the sources and literary periodicals of the XIX – early XX century. It serves to show the need for necessary at that time enlightenment by means of pilgrimage to Kiev Pechersk Lavra and other monasteries and churches. Studied historical monuments are the basis for the development of modern religious-excursion tourism guidebooks.

Keywords: religious pilgrimage, religious-excursion tourism, memoirs, Kiev Pechersk Lavra.

У виникненні і розвитку релігійного туризму в Україні велику роль зіграли культурні святині нашого народу. Визначне місце серед духовної і матеріальної спадщини займає Києво-Печерська лавра. Впродовж віків відвідування її святинь сформувалось як окремий духовний подвиг для віруючих. Релігійне паломництво завжди передбачало духовне та культурне зростання християнина, а тому перебування у Лаврі було наповнене духовним змістом. Насамперед прочани мали за мету спокутування гріхів. Віруючі приходили до монастиря з бажанням помолитися й торкнутися до чудотворних ікон або нетлінних мощів. Найкраще це можна прослідкувати у мемуарних нотатках, листах і спогадах, які залишали відвідувачі, починаючи з XVII ст. [20, 185-189] Але саме у XIX ст. традиція релігійного паломництва чіткіше простежується за вказаними джерелами. Вона до початку наступного століття набуває всіх ознак розквіту, є широко розповсюдженим явищем і добре усвідомлювалась самими віруючими як необхідна частина їхнього життя.

Поклоніння лаврським святиням поєднувалося з духовною опікою найбільш відомих своїм подвижницьким життям старців і простих ченців. До обителі йшли віруючі всіх станів, але більшість їх, звичайно, були селяни (на той час майже 80% населення Російської імперії) і міщани. Братія монастиря завжди шанобливо ставилась до мандрівників і прочан, будували готелі, "страннопріимний" двір [22, 104-108; 116-126].

Загалом у XIX і на початку XX ст. Київ займав одне з перших місць серед всіх інших центрів православного паломництва величезної Російської імперії. Так, наприклад, у 1805 р. місто відвідало не менше 100 тисяч паломників, в той час як населення Києва становило до 30 тисяч чоловік, у 1850 р. – паломників до 80 тисяч, у 1859 р. у місті проживало трохи більше 60 тисяч мешканців. Цього року одна тільки Лавра прийняла, нагодувала і розмістила в своїх готелях 80 310 чоловік. В інші роки наплив пілігримів був особливо великий, і на кожного жителя міста припадало за рік по 4–5 прибулих прочан. Звичайно, розмістити таку кількість людей було дуже важко, майже неможливо, але завжди знаходився якийсь вихід – люди зупинялися в приватних будинках, ночували і в сараях, і в інших більш-менш придатних місцях [13, 329-331].

Як писав у своїх нотатках середини XIX ст. київський губернський предводитель дворянства Петро Дмитрович Селецький: "У Дніпра на високих горах мальовничо розкинувся місто Київ. Коли під'їжджаєш до цього міста, очам постає чудове видовище – перед вами широка велична річка, за нею прямо на великий височині Печерська Лавра з незліченною безліччю золотих куполів, серед яких гордовито височить висока вежа дзвіниці. Вся місцевість, що належить Лаврі, обнесена кам'яною огоро-

жею і прикрашена розкішними садами, де між столітніми деревами видніються криті переходи з Ближніх до Дальніх печер" [21, 257].

Наголосимо, що велике значення для прощі має інформованість паломника про об'єкт відвідування. Приходячи до Лаври, багато прочан відрізнялися похвальною "патріотичною допитливістю", і, не маючи можливості й часу докладно і ґрунтовно вивчити монастир і його визначні пам'ятки, намагались на місці отримати цікаву для них інформацію. Іноді недосвідчені паломники зверталися за цим до випадкових людей – "рассказчикам", які збирали навколо себе юрби цікавих. Більшість з них, як правило, були малоосвічені, і їхні розповіді були більш шкідливими, ніж корисними, а іноді вони свідомо повідомляли неправдиві відомості. З цієї причини про Лавру поширювалось багато різноманітних розповідей, що спотворювали історичну достовірність, бентежачи розум прочанина відомостями, які не відповідали їхнім уявленням про святиню. До того ж, не кожен монах з лаврської братії, виконуючи своїм послухом, мав час і можливість відповісти на всі питання численних відвідувачів, і тому деякі люди несправедливо ображалися на насельників за їхню неуважність. Звичайно, в такій ситуації найзручнішими і вірними помічниками для паломників (для тих, хто був грамотний), могли стати книги, в яких описується Лавра і її визначні пам'ятки. На той час існувало багато друкованих описів монастиря й інших святинь Києва [9; 10; 25].

Найдостовірніші відомості можна було отримати саме з книг, які були надруковані в лаврській друкарні і продавалися в її книжкових крамницях. Як правило, такі путівники писалися грамотними, освіченими людьми. Ми знаємо кілька таких видань, підготовлених П. Лебединцевим, Ф. Тітовим, Л. Похилевичем та ін. [11; 17; 23; 24]. У більшості путівників вказувалася не лише історична інформація, але й маршрут, яким можна потрапити до того чи іншого місця паломництва, де можна зупинитися на ніч.

Багато прочан бажали зупинитися в лаврському готелі, що складався з 4-х великих корпусів і літніх бараків, оскільки номер у готелі можна було найняти за помірну плату, або взагалі безкоштовно для небагатих людей, які могли прожити так два тижні. Тут же можна було отримати непоганий обід. В інші дні безкоштовне харчування могли одночасно отримати 600 чоловік, протягом дня в лаврському готелі обідало більше двох тисяч людей. 1860 р. у лаврському готелі взимку зупинялося не більше трьох тисяч, у квітні – 15 тисяч, в серпні – 23 тисячі, а з вересня кількість паломників зменшувалося [13, 329-331]. Всі ці зручності, а також розташування готелів поблизу монастирських храмів і святинь, приваблювали не тільки прочан, а й всіх подорожуючих, які прямували транзитом через Київ.

Подорожували мандрівники різним способом, через погані дороги поїздка тривала тижнями, а то й місяцями. Хтось подорожував на власних конях, щоб, приїхавши в місто, мати свій виїзд. У таких випадках подорожуючим доводилося зупинятися надовго, щоб коні могли відпочити. В дорозі іноді траплялися несподіванки, на кшталт проливних дощів, або нестерпної спеки, коли пил осідав на обличчі та одяг. Один з очевидців писав, що цар Микола I, вийшовши з екіпажу перед Святою брамою Лаври, зняв з лиця товсту кору пилу і звичним рухом оббив поділ мундира [13, 305].

Серед простого народу, який прийняв на себе подвиг благочестивого прочанина, існував звичай йти на прощу в Лавру неодмінно пішки. До Києва йшли тисячі верст, наприклад, з Пермі або Архангельська, навіть якщо була можливість їхати екіпажем або возом, все ж надавали перевагу йти пішки за "боголюбивий" подвиг. Не відмовилися прочани від пішої ходи навіть коли з'явилося залізничне сполучення. Ще у 80-х рр. XIX ст. пасажири, їдучи поїздом, бачили з вагонів богомольців, що тяглися до Києва вздовж залізниці [13, 329]. Настоятель Коряжемського монастиря ігумен Павло (Хотемов) згадував, коли він був ще підлітком, декілька жінок з села зібралися йти на прощу до Києва пішки, і запропонували взяти з собою його. Йшли з півночі В'ятської губернії, подорож тривала майже цілий рік. "Відвідуючи Лавру, біля мощей преподобних в печерах монастиря, він цілком зрозумів і оцінив, що таке рятівний чернечий шлях. Якби не потрапив тоді до Києва, то не став би ченцем, а не став би ченцем, не спасся. Ще більше він був вдячний тим, хто пробудив у ньому інтерес до духовної грамоти, любов до Христа і чернечого життя" [5, 266].

Сотні тисяч прочан відвідували щорічно сакральні місця Києва, багато з яких були прості люди, які зберігали враження в своїх серцях, в своїй пам'яті, а потім розповідали це родичам і землякам. Але були й такі мандрівники, які вели щоденник і записували кожну деталь своєї подорожі, усі свої враження від побаченого і пережитого. Були й такі, хто згадували про поїздку в приватних листах, або в автобіографічних записках, а іноді згадки про Лавру зустрічаються в книгах, які не мають прямого відношення до неї [1; 3; 15]. Свій опис Лаври, або спогади про окремий епізод, пов'язаний з монастирем, залишили й іноземні мандрівники, цікаво посилатися на ці спогади, їх очима бачачи багато історичних об'єктів або подій, що відбувалися в монастирі. На Павла Алеппського, Боплана, М. Груневерга, Е. Лясота та інших мандрівників посилаються багато авторів, бажаючи передати ту обстановку, ніби побачену їхніми очима [6, 18-21, 27-43, 46, 47, 50, 56-66, 72, 73, 91, 95, 96, 108-112, 121-124, 128, 129, 134-140, 160, 168, 171, 174, 177, 179; 12; 26; 28, 135-136]. Записки західноєвропейських мандрівників, які були в Росії здебільшого як посли і обмежували свої спостереження лише зовнішньою стороною цивільного побуту, а як іновірці вони іноді з упередженням дивилися на богослужіння й традиції Православної Церкви.

Майже кожна віруюча людина тієї епохи хотіла побачити прославлений монастир своїми очима, а ті, хто хоча б раз в житті побував в Лаврі, зазвичай запам'ятовували і зберігали на все життя сильне, втішне враження від відвідин святих місць. Серед людей, що залишили свої спогади, або згадки про

Лавру, багато духовних осіб – ієрархів, священиків, ченців. Зустрічаються замітки світських осіб, людей побожних, але були й таки, для кого зацікавленість Лаврою була суто науковою. Тому треба вважати різні аспекти, в залежності від того, кого і що саме цікавило. Оцінка побаченого залежала від багатьох чинників (як побутових, так і особистих), наприклад, від освіченості людини, від готовності сприймати ту чи іншу інформацію і навіть від мети релігійного паломництва.

З мемуарних джерел і споминів, досліднику цікаво дізнаватися про події, що відбувалися в Лаврі в цей час, наприклад: відомості, що стосуються проведенню ремонтів, будівництв та інших господарських заходів.

Як окремий напрям, можна виділити спогади відвідин Лаври ієрархами. Їх паломництво, як і паломництво відомих людей, супроводжувалося вкладами, милостинею і святковими частуваннями. Проте відвідини ієрархом святих місць мало, перш за все, діловий характер – ієрарх не міг залишити справи управління Церквою, а тому його поїздки часто були викликані адміністративною необхідністю.

Вищі духовні особи, які приїздили в Лавру або на прощу, або у справах, зупинялися в будинку намісника, де їм надавалися приміщення на першому поверсі. Наприклад, у 1881 р. Лавру відвідав архієпископ Рязанський Паладій (Раєв), згодом митрополит Петербурзький. Він звершив Божественне богослужіння у Великій лаврській церкві, зустрівся і мав тривалу розмову з Київським митрополитом Філофеєм (Успенським) [7, 4]. У жовтні 1883 р. в монастирі був щойно обраний Патріарх Єрусалимський Никодим (Цинционис), який перебував у Києві два дні. Як писали Київські ЄВ: "Патриарх последовал в карете в Лавру, где собралось к встрече множество народа из киевлян и богомольцев. У святых врат Лавры на встречу прибывшему святителю вышел собор из лаврской братии с иконами, хоругвями, свечами. Вышедши из кареты и подступя к св. вратам, Патриарх принял поднесенный ему на блюде архимандритом Лавры святой крест, приложился к нему и на все четыре стороны осенил им народ. Затем в предшествии встречавшаго его лаврского духовенства и среди движущихся густых рядов народа Патриарх следовал к соборной Лаврской церкви" [8, 406]. За дні перебування у монастирі він оглянув і молився біля святинь Лаври [8, 407].

Деякі ієрархи спеціально приїздили декілька разів в монастир на прощу. Це можна знайти у мемуарах майбутнього архієпископа Харківського і Охтирського Арсенія (Брянцева): "20 вересня 1890 року я прибув до Києва. З почуттям великої радості і з нетерпінням я під'їжджав до святого граду… Побожний погляд паломника не водночас знаходить те, до чого він прагнув, і не раптом кидається на землю для молитви перед святинею Київською побачену здаля, як таке буває, коли він наближається до Києва з-за Дніпра. Я зупинився в покоях намісника Лаври, де було приготовлено приміщення. Поважний о. Ювеналій (Половцев) гостинно мене прийняв… На наступний день я мав велику духовну розраду поклонитися святим угодникам, спочиваючим на Ближніх і Дальніх печерах. Уже багато сотень років мільйони прочан приходять сюди на молитву перед угодниками Божими і розносять звідси дух благочестя і любові до Бога і ближнього не тільки по всьому великому простору російському, а й у інші країни. У церкві, що над Ближніми печерами, я помолився над могилами відомих ієрархів Київських – Митрополитів Філарета, Арсенія, Філофея. У неділю 23 вересня я мав можливість служити Божественну літургію та молебень у Великій лаврській церкві. Люблю я цей храм, ще коли перебував на службі в Києві, часто відвідував його, і любив слухати лаврський спів, особливо літургію. З глибоким почуттям благоговіння я вклонився чудотворній храмовій іконі Успіня Божої Матері, і обходячи храм – святим мощам, спочиваючим в цій великій церкві. 26 вересня був присутній на пізній літургії у Великій церкви і оглядав лаврську ризницю. Високоповажний о. еклезіарх, архімандрит Валентин, давній служитель св. Лаври, докладно пояснив мені походження кожної пам'ятки ризниці… Сумно мені було розлучатися з Києвом, дорогий він не тільки для мене, а й для кожного православного християнина із-за своїх святинь" [19, 41-45].

Владика Арсеній не тільки молився у монастирі, але, як було відмічено, оглядав ризницю Успенського собору Лаври, в якій знаходились церковні старожитності, що зберігались і за потреб надавались для вивчення науковцям (її опис здійснив прт. Ф. Тітов) [14]. Не тільки почесним гостям показували і розповідали про святині монастиря. Для учнів духовних учбових закладів, проводились спеціальні екскурсії, як про це свідчить наступне: "У 1892 році приїжджали на поклоніння святині учні Переяславського духовного училища. Існує велика різниця між побожним поклонінням святині і таким самим поклонінням, поєднаним з систематичним і докладним її вивченням. Перше задовольняє релігійне почуття, а друге – дає відповіді на запитання допитливого розуму. Справді, історія виникнення обителі, що стала знаменитою Лаврою, історії побудови Великої церкви, історія життя і праць лаврських подвижників, і все, чим є Лавра в минулому і сьогоденні – суттєво і повчально. Учні відвідали лаврську друкарню. У трьохповерховому будинку працювало 1000 чоловік, на 7 скоропечатних машинах і на декількох ручних… Крім суто наукового інтересу, друкарня привернула увагу ще й тому, що кожен з учнів в справі науки без лаврських видань не обходиться. Оглянута була лаврська ризниця. Знаний з історією Лаври о. еклезіарх давав докладні пояснення і наводив цікаві історичні довідки. Бачили тут переяславці і пам'ятники Переяславських єпископів – хрести Кирила Шумлянського і Арсенія Берло, засновника їхнього училища, і ризу єпископа Гервасія Лінцевского" [16, 1181]. Впродовж недільного перебування в Києві учні жили у лаврському готелі де їх безкоштовно годували. Вони мали всебічну допомогу від братії. І щоб не забути ту дорогоцінну інформацію що почули про святиню – записували в свої щоденники [16, 1182].

Вже з початку XX ст. ризницю Лаври намагались зробити на кшталт музею чи виставки для вільного доступу усіх охочих, як це запровадила Київська духовна академія 1881 р. Починаючи з 1911 р. розпочалося складання докладного каталогу ризниці, з датуванням предметів і всіма довідками, що відносяться до них. Було відведено під ризницю нове приміщення, що давало можливість більш планомірно сортувати старожитності. Але відвідування ризниці, як зазначали сучасники, було пов'язане з труднощами, внаслідок чого цінність як художньої скарбниці зводиться нанівець. В пресі часто з'являлись пропозиції щодо переведення взагалі всіх ризниць на становище музеїв, які могли б служити культурному і художньому виховання широких верств населення. Тогочасний спосіб відвідування (кожен раз за особливим клопотанням і спеціальним дозволом) був незручнима для всіх. "Певні дні, години, а якщо і потрібно, то і певна плата, відразу усувала всі незручності, разом з тим наблизили б до мистецького життя церкви багатьох з тих, хто зовсім віддалилися від неї" [4, 71-73]. Все це пізніше запровадить в іншому вигляді радянська влада, над залишками матеріальних і духовних скарбів нашого народу.

Дуже цікаве свідчення відвідин Лаври залишали представники жіночого чернецтва. Ці зворушливі слова розкривають глибокі почуття віруючої людини. Ігуменя Знам'янського монастиря в м. Осташкове, А. П. Ушакова, відвідала Київ 1884 р. і описала свою прощу: "Вранці 8-го вересня зійшла я в Велику церкву. Три святителя здійснювали богослужіння. Коли потім почався молебень, і тихо, тихо спускалася з висоти Богоматір в Її чудотворному образі Успіня, я все забула: земля стала для мене небом, мені здавалося, що ангели співали в храмі, серце охопила така радість, така надія, таке щастя, що померкли і зникли всі скорботи, всі турботи земні. Забула я свою неміч, своє безсилля, їжа і сон поставилися у мене як би на другий план… Відпочину трохи в готелі, співаємо що попало і знову, хоча задихаючись, тягнусь по горах Першозваного або у Велику церкву до прп. Феодосія, або в Ближні печери до прп. Антонія. 14 вересня долучалася Христових Таїн, а 17 вересня була у мене замовна заздравна обідня в Печерної церкви богоносного засновника Лаври. Стоячи одна біля раки прп. Антонія, дивлячись на ці чорні стіни – сліди потужних праць його і чуючи, як в його храмі згадувалися за здравіє всі мої дорогі, Господи, як я була щаслива і як мені було добре! Скрізь була і помилувалася Києвом, його святинею, його чудовими видами і велетенськими тополями" [27, 315-316].

Деякі паломники приїздили в Лавру на поклоніння святиням, але залишалися тут назавжди, знайшовши останній притулок в стінах святої Лаври. 1828 р. настоятелька Арзамаської Олексіївської жіночої громади схимонахиня Олімпіада (Стрігальова) відвідала Київ і Лавру і раптово померла через хворобу. Була похована на кладовищі Дальніх печер з благословення Київського митрополита.

Приклади релігійного паломництва до святинь українського народу можна продовжувати. Виходячи із джерельної і літературної інформації XIX – початку XX ст., яскраво підтверджується необхідність духовного просвітництва нашого народу прощею у Лавру та інші монастирі і храми – як тоді, так і зараз. Релігійне паломництво, представляючи собою давню культурну традицію, змогло зберегти свою незмінну сутність протягом століть і стати складовою частиною сучасного світу. Змінюються зовнішні умови здійснення віруючими подорожей, але незмінними залишаються мета і їхній зміст. Ні десятиліття більшовицького лихоліття, ні політичні і соціальні катаклізми сьогодення не відштовхнули паломників і інших людей, що прагнуть пізнати і почути правдиве слово про життя Печерських святих, про велику духовну міць нашої древньої обителі.

Література

1. Беляев П. И. У великих святынь: (Из путевых заметок). Тамбов, Воронеж, Курск, Чернигов, Киев, Полтава и Харьков / Беляев П. И. – Саратов : Тип. Сою-за печ. дела и продажи изд., 1909. – II, 138 с.
2. Берлинський М. Ф. Історія міста Києва / Берлинський М. Ф. / Підг. тексту до друку, вступ. ст., комент. М. Ю. Брайчевського; АН УРСР. Археогр. коміс., Ін-т археол., Ін-т історії. – К. : Наук. думка, 1991.
3. Долгоруков И. М. Путешествие в Киев в 1817 году / Долгоруков И. М. – [М., 1870]. – С. 116-119; Парфений, инок. Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле: В 4 ч. – 2-е изд., испр. – М., 1856. – Ч. 1. – С.181-188.
4. [Ев. К-н.]Из Киева // Старые годы. – 1914. – № 6. – С 71-73.
5. Избранные жития святых жен Руси XI–XX вв. – М., 2003.
6. Известия очевидцев, современников и иностранных писателей // Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей. – К., 1874. – Отд. II.
7. Киевские епархиальные ведомости. – 1881 г. – № 32. – С. 4.
8. Киевские епархиальные ведомости. – 1883 г. – № 20. – С. 406.
9. Киевские святыни: Указатель и путеводитель для богомольцев, посещающих святые места Киева и особочтимую Киево-Печерскую Лавру, с приложением плана ближних и дальних пещер Лавры. – М., 1895. – 159 с.
10. Краткий спутник-справочник по Киево-Печерской лавре. – К., 1914. – 62 с.
11. Лебединцев П. Г. Киев за 60 лет перед сим / Лясота Э. ТКДА. – 1909. – № 2. – С. 314-336.
12. Лясота Э. Киев и его святыня в конце 16 века: Из дневника, веденного во время путешествия его через Украину и Запорожскую Сечь в 1594 г. – [К.], 1873. – 8 с.
13. Макаров А. Н. Малая энциклопедия киевской старины / Макаров А. Н. – К., 2002. – С. 329-331.
14. Описание ризницы Киево-Печерской лавры. – К., 1911. – 624 с.
15. [П. Л.] Путешествие учеников Переяславского духовного училища в Киев на поклонение святыне // Прибавление к Церковным ведомостям. – 1892. – № 34.
16. Похилевич Л. Монастыри и церкви Киева / Похилевич Л. – К., 1865.

17. Путеводитель к святыне Киева: С планом и видами г. Киева. – К. : Изд. Киев. Свято-Владимирского Братства, 1891. – 102 с.: ил.

18. Путевые заметки во время путешествия на богомолье Арсения, епископа Рижского и Митавского, 1890 года, с 17-го августа по 3-е октября. – Рига : Тип. Бланкенштейна, 1890.

19. Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с арабского Г. Муркоса. – М., 1897. – Вып. 2. – С. 40-57; Вып. 4. – С. 185-189.

20. Селецький П. Д. Записки / Селецький П. Д. // Киевская старина. – 1884. – № 2. – С. 275.

21. Сіткарьова О. В. Архітектура Києво-Печерської лаври кінця XVIII–XX ст. / Сіткарьова О. В. – К., 2001. – С. 104-108, 116-126.

22. Тарановский Н. Печерская лавра и к ней главнейшие пути через г. Киев. Прибавление к путеводителю "Киев и его окрестности" / Тарановский Н. – К. : Тип. Милевского, 1883. – [4], 179 с. 1 вкл. л. ил.;

23. Титов Ф. И. Путеводитель при обозрении святынь и достопримечательностей Киево-Печерской лавры и г. Киева. – 2-е изд. – К. : Тип. Киево-Печерской лавры, 1912. – 124 с.; 35 вкл. л. ил., пл.

24. Указатель святыни и священных достопамятностей Киева, как в самом городе, так и в его окрестностях для поклонников, посещающих святые места Киевские. – К. : Тип. Киево-Печерской лавры, 1850. – 200 с.

25. Француз о Киево-Печерской Лавре // Киев. старина. – 1900. – № 2. – С. 80-81

26. Хроника моей жизни. Автобиографические записки Высокопреосвященного Саввы, Архиепископа Тверского и Кашинского. – Сергиев Посад, 1907. – Т. 7.

27. "Чув від людей, гідних довіри...": Київ у "Записках про Московію" С. Гербенштейна: [Публ. іст. документа XVI ст.] / Публ. підгот. Т. Гирич: Ки-їв XI–XVIII ст. у мемуарах, подорожах, нотатках, листах, щоденниках, реляціях мандрівників, урядовців, державних діячів // Київ. – 1986. – № 6. – С. 135-136.

References

1. Belyaev, P. I. (1909). At the Great Shrines: (From travel notes). Tambov, Voronezh, Kursk, Chernigov, Kiev, Poltava and Kharkiv. Saratov : Typ. Soyu-za pech. dela y prodazhy yzd. [in Russian].

2. Berlinsky, M.F. (1991). History of the city of Kiev. K. : Nauk. Dumka [in Ukrainian].

3. Dolgorukov, I.M. (1870). Journey to Kiev in 1817 [in Russian]. Parthenius, monk. Legend of travel and travel around Russia, Moldova, Turkey and the Holy Land (1856) [in Russian].

4. [E. K-n.] From Kiev. (1914). Starie gody, 6, 71-73 [in Russian].

5. Selected lives of the holy wives of Russia XI-XX centuries (2003). M. [in Russian].

6. News of eyewitnesses, contemporaries and foreign writers (1874). Sbornyk materyalov dlya ystorycheskoy topohrafyy Kyeva y eho okrestnostey [in Russian].

7. Kiev diocesan lists (1881). 32, 4 [in Russian].

8. Kiev diocesan lists (1883). 20, 406 [in Russian].

9. Kiev shrines: Pointer and guide for worshipers visiting the holy places of Kiev and the most respected Kiev-Pechersk Lavra, with the annex of the plan of the nearby and distant caves of the Lavra (1895) [in Russian].

10. Brief satellite-guide to the Kiev-Pechersk Lavra (1914) [in Russian].

11. Lebedintsev, P.G. (1909). Kiev for 60 years before the symposium. TKDA, 2, 314-356 [in Russian].

12. Lyasota, E. (1873). Kiev and his shrine at the end of the 16th century: From a diary conducted during his journey through Ukraine and Zaporozhskaya Sich in 1594. K. [in Russian].

13. Makarov, A.N. (2002). The small encyclopedia of the Kiev antiquity [in Russian].

14. Description of the vestry of the Kiev-Pechersk Lavra (1914). K. [in Russian].

15. [P. L.] Journey of the disciples of the Pereyaslav Spiritual College to Kiev on the worship of the shrine (1892). Prybavlenie k Tserkovnym vedomostyam, 34 [in Russian].

16. Pohilevich, L. (1865). Monasteries and churches of Kiev. K. [in Russian].

17. Guide to the shrine of Kiev: With a plan and views of Kiev (1891). K. [in Russian].

18. Travel notes during a voyage to the pilgrimage of Arseny, bishop of Riga and Mitav, 1890, from 17 August to 3 October (1890). Ryha: Typ. Blankenshteyna [in Russian].

19. The journey of Antiochian Patriarch Macarius to Russia in the middle of the 17th century, described by his son, Archdeacon Paul of Aleppo (1897), 2, 40-57; 4, 185-189 [in Russian].

20. Seletsky P.D. Notes (1884). Kyevskaya staryna, 2 [in Ukrainian].

21. Sytkareva, O. V. (2001). Architecture of the Kiev-Pechersk Lavra of the end of XVIII-XX centuries. K. [in Ukrainian].

22. Taranovsky, N. (1883). The Pechersk Lavra and its main routes through Kiev. Addition to the guidebook "Kyiv and its environs". K. [in Russian].

23. Titov, F. I. A guide to the survey of shrines and sights of the Kiev-Pechersk Lavra and Kiev (1912). K. [in Russian].

24. Pointer of the sacred and sacred memorabilia of Kiev, both in the city itself and in its surroundings for fans visiting the holy places of Kiev (1850). K. : Typ. Kievo-Pecherskoy lavry [in Russian].

25. A Frenchman about the Kiev-Pechersk Lavra (1900). Kyev. Staryna, 2, 80-81 [in Russian].

26. Chronicle of my life. Autobiographical notes of His Eminence Sawa, Archbishop of Tver and Kashinsky (1907). Serhyev Posad [in Russian].

27. "Hearing from people who are worthy of trust ...": Kyiv in "Notes on Muscovy" by S. Gerbenstein (1986), 6, 135-136 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.08.2017 р.

Мистецтвознавство

УДК 786.2+78.071

Андросова Дарія Володимирівна
доктор мистецтвознавства, професор
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
dashaelena@gmail.com

СИМВОЛІСТСЬКІ Й ОРКЕСТРАЛЬНО-МІМЕТИЧНІ УСТАНОВКИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ XX СТОЛІТТЯ У ПРОЕКЦІЇ НА ПІАНІСТИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Метою дослідження є обґрунтування закономірного характеру "клавіризації" фортепіанної гри в заперечення оркестральної театральності лістівської академічної традиції за допомогою зосередження на естетизмі символістської ("неосимволістської") традиції піаністичного мистецтва, що "примиряє" протистояння авангарду й традиціоналізму 20-70-х років XX ст. **Методологічна основа** – інтонаційний підхід школи Б.Асафьєва в Україні, зокрема праці О.Сокола, В.Шульгіної, О.Маркової, в яких стильові порівняльні характеристики проявів мистецтва й аналітичні узагальнення спостережень практики становлять багатий матеріал для висновків музично-герменевтичного типу. **Наукова новизна** полягає у самостійності теоретичної ідеї стильової автономії музики в низці напрямів мистецтва XX ст. й фортепіанної виконавської творчості як музичної складової. **Висновки**. До кінця XX ст. стала апробованою лінія трактування фортепіано, заявлена в перед символістський/символістський період становлення модерну, яка виявилася глибинно радикальною у перетворенні фортепіанної техніки. Це породило нові конструктивні рішення інструмента загалом. Так досвід піаністичної творчості протиставив радикалізм клавірності класиці фортепіанної оркестральності-"рояльності". З "клавіризацією" фортепіано виходимо на новий рівень уявлення про складні тембрально-моторні якості звуковидобування, які не виключають традиційну оркестральність, але поглинають її як один із проявів цієї клавірності.

Ключові слова: символізм, мімезис, оркестральність, піаністичне мистецтво, клавірність.

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

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

Целью исследования является обоснование закономерного характера "клавиризации" фортепианной игры в отрицание оркестральной театральности листовской академической традиции посредством сосредоточения на эстетизме символистской ("неосимволистской") традиции пианистического искусства, который "примиряет" противостояния авангарда и традиционализма 20–70-х годов XX в. **Методологическая основа** – интонационный подход школы Б.Асафьева в Украине, в частности труды А.Сокола, В.Шульгиной, Е.Марковой, в которых стилевые сравнительные характеристики проявлений искусства и аналитические обобщения наблюдений практики составляют богатый материал для выводов музыкально-герменевтического типа. **Научная новизна** состоит в самостоятельности теоретической идеи стилевой автономии музыки в ряду направлений искусства XX столетия и фортепианного исполнительского творчества как музыкальной составляющей. **Выводы.** К концу XX столетия стала апробированной линия трактовки фортепиано, заявленая в предсимволистский/символистский периоды становления модерна, которая оказалась глубинно радикальной в преобразовании фортепианной техники, породившей новые конструктивные решения инструмента в целом. Так опыт пианистического творчества противопоставил радикализм клавирности классике фортепианной оркестральности-"рояльности". С "клавиризацией" фортепиано выходим на новый уровень представлений о сложном тембрально-моторном качестве звукоизвлечения, которое не исключает традиционную оркестральность, но поглощает ее как один из проявлений этой клавирности.

Ключевые слова: символизм, мимезис, оркестральность, пианистическое искусство, клавирность.

Androsova Dariia, *Doctor of Arts, Acting professor of Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy*

Symbolist and orchestral and mimetic paradigms of music creation of the XXth century in the projection onto the pianistic art

Purpose given studies is a grounding of regular nature of "klavirization" of pianoforte play in the denying orchestra theatricality of List's academic tradition by means of focusing on aestheticism of symbolist ("neo-symbolist") tradition of pianistic art, which "defuses" a conflict between avant-garde and traditionalism of the 1920s – 1970s. The **methdological base** – intonation approach of the school B.Asafiev in Ukraine, this works A.Sokol, V.Shulgina, E.Markova, beside which style comparative features feats and analytical generalizations of the observations practical persons form the rich material for conclusion of the music-hermeneutic type. **Scientific novelty** – in independance of the theoretical idea to style autonomies of the music abreast directions art XX centuries and piano performance creative activity as music forming. **The Findings.** By the end of XX centuries became the approved line of the interpretation pianoforte that is declared was in protosymbolism – symbolism periods of the formation of the modernist style which turned out to be deep to be radical in transformation piano technology, generated new constructive decisions of the instrument as a whole. So

© Андросова Д. В., 2017

experience piano creative activity has opposed to the radicalism of klavirity with classics of the pianoforte orchestral-"grand piano" nature. In case of "klavirization" we rise to a new level of presentation of complicated timbral-motor features of, which by no means do not exclude traditional orchestra peculiarity, but absorb it as one of the manifestations of this klavirity.

Key words: symbolism, mimesis, orchestra nature, pianoforte art, klavirity

Актуальність теми визначена музичною практикою наших днів, у якій очевидні ті "неосимволістські" стильові показники, які О.Маркова [11] пов'язує з поставангардом і які широко відкривають дорогу до відродження піаністичного салонного мистецтва, не затребуваного в ХХ столітті під час просування ідей торжествуючого тоталітаризму й демократії мас-культурної музичної експансії. В наші дні відроджуються принципи піанізму Ф.Шопена й О.Скрябіна, відсторонюючи академічний театральний натиск філармонічних клавірабендів: сучасні піаністи, навіть такого масштабу, як М.Плетньов і М.Аргерих, зосереджуються на ансамблевих виступах, відверто "камернізуючих" їхні можливості як артистів-солістів.

Метою дослідження є обґрунтування закономірного характеру "клавірізації" фортепіанної гри в заперечення оркестральної театральності лістівської академічної традиції за допомогою зосередження на естетизмі символістської ("неосимволістської") традиції піаністичного мистецтва, що "примиряє" протистояння авангарду й традиціоналізму 1920-х – 1970-х років. Відповідно, основні завдання статті: 1) узагальнення даних щодо проявів у різних мистецтвах авангардних напрямів минулого сторіччя з виділенням вибірковості музики в спрямуванні зосередження на ідеальній виразності, особливо в її виконавській складовій; 2) простеження парадигматичної лінії позаоркестрального піанізму в мистецтві ХХ століття, позначеного базисно в символізмі початку минулого сторіччя і в неосимволізмі його завершення на початку 2000-х років.

Методологічна основа дослідження – інтонаційний підхід школи Б.Асафьєва [2] в Україні, зокрема праці О.Сокола [16], В.Шульгіної [19], О.Маркової [10], у яких стильові порівняльні характеристики проявів мистецтва й аналітичні узагальнення спостережень практики становлять багатий матеріал для висновків музично-герменевтичного типу. Об'єкт дослідження – мистецтво ХХ століття, предмет – піаністичний прояв у його спрямованості до просимволістської клавірної ілюзорності фортепіанної ігрової виразності. Наукова новизна – у самостійності теоретичної ідеї стильової автономії музики в низці напрямів мистецтва ХХ століття і фортепіанної виконавської творчості як музичної складової. Практична цінність – збагачення матеріалів з курсу історії музики й виконавства у вузах й у спеціалізованих мистецьких середніх школах.

Множинність напрямів ХХ століття стала хрестоматійною позицією в характеристиці його стильової якості (див. примітивізм-неофольклоризм, символізм, фовізм, кубізм, експресіонізм-неоекспресіонізм, футуризм, неокласицизм-необароко, веризм-неореалізм, екзотизм, сюрреалізм, абстракціонізм, абсурдизм, мінімалізм...). Але до кінця минулого сторіччя з висоти постмодерна 1970-1990-х років позначилася деяка подвійність: традиціоналізм (з'єднуючий символістські-фовістські-веристські й інші стильові "відтінки" академізованих напрямів) – і атрадиціоналізм модерну-авангарду (примітивізм-експресіонізм-неоекспресіонізм). В усвідомленні цих альтернатив виділилася деяка "серединна" стильова група на кшталт неокласицизму-необароко, а також мінімалістська методологія, що претендує на "примирення" стильових і видових поляризацій мистецтва ХХ сторіччя [1, 39-40].

Апріорним виступає положення про нерівність зазначених напрямків у різних мистецтвах і видах творчості, тим більше що минуле сторіччя пройшло під знаком двох видів мистецтв, специфічних для нього: кінематограф (мистецтво – дітище науково-технічної революції) і архітектура "чистих ліній і площин" ("архітектура без декору" [17, 7]). Але "фізична реальність фільму" (за З. Кракауєром [9]) як "фотографія, що рухається" виявляється досить сприйнятливою до антиестетики експресіонізму (як "ужастики"), хоча найбільш багато й різноманітно даний напрям проявився в образотворчій сфері. При цьому прояви імпресіонізму-символізму одиничні в даному виді мистецтва (хіба що французький кінематограф 1920-х років, російський кінематограф у Франції цього ж періоду [14, 191-193]).

Що стосується "тектонічності" архітектури, то тут експресіоністська "антиестетика" спрацьовує почасти в "виробничій похмурості" споруджень представників німецько-австрійського Werkbund'у 1900-х рр. і в технократичних демонстраціях поп-арту 1950–1960-х років. А от конструктивність неокласичного мислення визначила провідну ідею "нескінченних" площин і ліній у такій провідній сфері архітектурного модерну-авангарду, як конструктивізм геніїв зодчества Ш. Ле Корбюзьє й О. Німейєр.

Музичні прояви всіх вищезгаданих і інших стилів-напрямків досить проблематичні в повноті їхньої проекції на музику. Але, безумовно, музична сфера, що тримається на ідеальній структурованості, у якій, ще за спостереженнями Піфагора, а потім святих Отців церкви, немає місця "грубій матерії", панують "стихії" і небесні сутності як такі [5, 25-27, 239]. "Неоварваризм" експресіонізму-примітивізму-футуризму виводить на сонористичні "уречовування" музично-тонової ідеальності (Sprächstimme А. Шенберга в опері, техніка кластера й ударності в К. Орфа, "звукові плями" у Е. Вареза, Я. Ксенакіса, К. Пендерецького 1960–1970-х рр. та ін.). Фактично, в співвіднесеності із примітивізмом виявився такий потужний шар мас-культури, як джаз, а згодом рок.

Однак кількісно і якісно в музичній творчості взяла гору стилістика "третьої сили" – неокласицизм-необароко (а також інші реконструюючі забуту традицію напрямки, термінологічно примітні завдяки префіксу нео- до назви реконструйованої якості-змісту – неоренесанс, неоромантизм, неоготика і под.).

Провідними композиторами XX століття вважаються І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Б. Барток, А. Онеггер, Б. Бріттен, Д. Шостакович та ін., поєднані з "неокласичним ядром" їхньої творчості, Ф. Пуленк ("романтизм XX століття" – "французький Шуберт XX століття"), О. Мессіан ("неоромантизм-неоімпресіонізм" автора "Турангаліли" та "Двадцяти поглядів на немовля Ісуса") та ін. В інших видах мистецтва зазначені напрямки якщо і є, то не становлять настільки потужного й послідовного прояву, як у музиці.

У живопису й образотворчому мистецтві в цілому сюрреалізм виявився досить продуктивним – імена П. Пікассо, Х. Мірро, С. Далі та інших демонструють повноту творчого прояву відповідних ідей-конструкцій. Помітним є сюрреалізм у поезії й у театрі, але в музиці даний напрям "уловлюваний" хіба що з посиланням на стилістичний зріз словесно-літературного або декораційно-сценічного компонентів ("Парад" Саті – за "кубістсько-сюрреалістичними" декораціями П. Пікассо, сюрреалізм Р. Шара в "неоекспресіонізмі" композиції "Молоток без майстра" П. Бульоза і под.).

Також неможливо виділити кубізм як такий у музиці, хоча в живопису геніального П. Пікассо 1910-х років це був досить плідний і яскравий проміжок творчості. І якщо в "Параді" Е. Саті передбачаються декорації "у стилі Пікассо", то це аж ніяк не означає кубістський принцип музики композитора в зазначеному балеті. Напевно, тут спрацювала установка "первинної символіки" людського мислення, про що неодноразово згадувалося, відповідно до якої музиці доступні "кола-крапки", лінії [5, 25-28], але ніяк не прямокутники-квадрати, що символізують "грубу матерію" (від Піфагора до символістів): кубізм у музиці "не пройшов".

Експресіонізм, що породив додекафонну серійність у Шенберга й інші варіанти серійного мислення (у тому числі 10-звучна серійність Скрябіна тощо), серійністю же виявляється й "перебореним", оскільки ця остання реконструює принцип "вертикальних варіацій" готичної поліфонії. Про це спеціально писав Шенберг, це мав на увазі Скрябін, спрямовуючись до містеріальних установок своєї творчості. Ще приклад – футуризм, що заплідних геніїв італійського живопису XX століття (Дж. Северині, У. Боччоні, Л. Руссоло), російську, італійську й ін. національні поезії (В. Хлєбніков, В. Маяковський, Д. Хармс, Г. Містраль, Ф. Марінетті, Н. Гільєн та ін.). У музиці цей напрямок можна зв'язати з ім'ям Е. Вареза, хоча його "імпресіоністична вихідна" створює стильові моменти, які важко співвідносяться у методології з мальовничо-літературними проявами стилю.

Вказана нерівномірність прояву стилів-напрямків у різних видах мистецтв давно усвідомлена в теорії мистецтва й естетиці, хоча б по спеціальній орієнтації напрямків на конкретику художнього виду діяльності: бароко – стиль архітектури-скульптури в їхньому взаємопроникненні, класицизм – на літературу-театр і образотворчу сферу, романтизм – на музику як декларацію й літературу як реальність, імпресіонізм – на живопис, символізм – на "омузикалену" поезію тощо.

Однак у музичній сфері, котра формувалася у складній взаємодії композиторського й виконавського "поділу праці" у створенні художньої цілісності творів, вищерозглянута міжвидова нерівномірність поширення стилів-напрямків ускладнена нерівномірністю прояву останніх у виконавстві як автономізованій творчій сфері. Насамперед виділяються "виконавством ініційовані" стилі (романтизм, мінімалізм) і ті, в яких композиторська воля є вирішальною якістю вираження (класицизм – неокласицизм...; див. вимогу І. Стравінського "не інтерпретувати" його музику, а точно "виконувати" [8, 28]).

Естетика виконавства, звернена до етики Служіння генієві й Тому, хто надихає геніальність, "припиняє" деструктивні моменти в стилях-напрямках більш жорстко, ніж це спостерігається в композиторській творчості. Аналіз творчості видатних виконавців минулого століття (у цьому випадку беремо тільки піаністів, хоча є множинні аналогії й до інших видів інструментального й вокального виконавства) свідчить, що експресіонізм, досить різноманітно виражений у композиторській творчості, у виконавському аспекті не одержує повноти прояву, навіть коли йдеться про виконання класиків втілення експресіоністського підходу. Так, динаміко-ритмічна жорсткість Г. Гульда у виконанні П.Хіндеміта й інших творців XX століття може асоціюватися з експресіонізмом, але "бахіанство", нехай волюнтаристськи-"клавесинно" трактоване (елементи шенберговой "теорії уникнення" щодо засобів виконавського вираження!), явно тяжіє до неокласичного методу. Цей останній як би "увібрав" механіцизм футуризму й експресіонізму, але "антиестетика" шенбергової "емансипації дисонансу" у виконавстві спеціально не реалізується.

На межі XX-XXI ст. одержує розвиток і художню апробацію мінімалізм, що охопив різні види мистецтв і розквіт у музичній сфері ([1]), у тому числі цікаво представлений у фортепіанній творчості Ф. Ржевського, Т. Райлі, С. Райха та ін. Мінімалізм, за спостереженням низки авторів, у музичному прояві значно відрізняється від прояву в образотворчих мистецтвах, насамперед тим, що в ньому яскраво показана екстатика. Остання є властивістю містичних, релігійних актів. Відповідно, мінімалізм має можливості "проникнення" і у виконання класичних творів, які в європейській традиції склалися на духовній основі [1, 121-129].

У XX столітті навіть якщо й сумістилися діяльністні лінії названих творчих типів "композитор-виконавець" в особі С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, Б. Бартока, Ж. Енеску, О. Мессіана та ін., все-таки виконавський принцип у музиці різних епох і поколінь створив у їхньому мистецтві щось окреме й стильово самостійне щодо озвучування власних композицій. Гіпертрофовано даний принцип виявляється у мистецтві Рахманінова й Бартока, які, як відомо, представляли свої твори гранично вільно стосовно власного нотного тексту, на противагу подачі композицій інших авторів [10, 72-73; 7, 18-23].

Життя продемонструвало, що традиціоналізм-академізм у виконавській творчості XX століття мав набагато більше значення, ніж у композиторській сфері: більша частина видатних виконавців – академісти або "неокласики", тоді як серед композиторів найбільш талановиті переважно тяжіли до "авангарду". Естетизм і моральна вибудованість позиції виконавця протистоїть безумовному переломленню антиестетизму експресіоністської творчості, брутальності примітивізму – "неоварваризму". Носії відповідної естетичної ідеї, Барток, Прокоф'єв неоднозначно реалізовували зазначені стилістичні принципи в композиторській діяльності й у грі. "Варваризми" бартоківських композицій "купюрувалися" м'якою ("помірно-романтичною") піаністичною манерою виконання, у тому числі його ж "Allegro barbaro". Прокоф'євські ж "токатні бруталізми" фортепіанної "ударності" стримувалися превалюванням символістсько-ліричного тонусу в поданні його творів.

Спостереження стильової багатозначності XX сторіччя й "полістилістики" кінця XX – початку XXI ст. мають спеціальне переломлення у виконавській, зокрема фортепіанній творчості. Неоднозначність музичної проекції низки напрямків, у тому числі художнього антиестетизму експресіонізма, багатство примітивістських версій (футуризм, неофольклоризм, мінімалізм, ін.) музичних проявів та ін. пов'язана із ще більш вираженою лінією вибірковості виконавських стильових переваг щодо музики зазначеного періоду. Безумовно, вирішальним фактором стильової прив'язки музиканта-виконавця є репертуарний вибір – і в цьому плані переважна більшість майстрів налаштовані на виконання класичної або традиціоналістської музики XX століття. Інші (О. Любімов, І. Лоріо та ін., що спеціалізувалися на виконанні авангарду) є скоріш винятком, ніж закономірністю професійних репертуарних виходів піаністів.

У світовому розкладі вельми виділяються музиканти, у яких стійкими орієнтирами виступають тяжіння до власне сучасного репертуару – і нерідко це композитори, що силою творчих обставин знаходять для себе "своїх" виконавців: П. Пірс для Б. Бріттена, Д. Дюваль для Ф. Пуленка, Ф. Ліпс для С. Губайдуліної, І. Лоріо для О. Мессіана, К. Берберян для Л. Беріо, П. Коханський для К. Шимановського та ін. В Україні багато композиторів спеціально орієнтувалися на можливості таких баяністів-віртуозів, як В. Мурза та І. Єргієв, з яких останній визначився в спеціальному стильовому амплуа "модерн-баяна", теоретично ним осмисленому в дисертації [6].

У сфері виконання фортепіанних творів мав місце чіткий симбіоз композиторської-піаністичної діяльностей, оскільки від традицій музичної освіти XIX століття сформувався фортепіаноцентризм виконавської підготовки композиторів. І якщо С. Ріхтер став стійким пропагандистом творів С. Прокоф'єва, то й сам автор "Скороминучостей" створював виконавську традицію звукореалізації ним написаних творів. Досить рідкою виявилася відданість окремих піаністів винятково музиці модерну-авангарду, як це представляв вищезгаданий О. Любимов.

Набагато більш розповсюдженою виявилася позиція типу гри Р. Казадезюса, А. Рубінштейна, Г. Гульда, С. Ріхтера, Дж. Огдона, М. Аргеріх, китайця Лі Юнді й багатьох інших, у яких виконання класичного-романтичного репертуару поєднувалося з підкресленою увагою до зразків музики XX століття. Так, переважно романтичний репертуар перших двох з названих піаністів, Р. Казадезюса і А. Рубінштейна органічно поєднався з відданістю композиціям таких майстрів, як М. Равель та К. Шимановський.

Для Г. Гульда, звичайно, як епіцентр репертуарного вибору називають двох авторів Й.-С. Баха і А. Шенберга, хоча поряд з грою першого знамениті гульдівські інтерпретації В. Моцарта і Л. Бетховена й багатьох авторів XIX сторіччя, крім Шенберга, великий піаніст віддавав належне генієві О. Скрябіна та ін. Аналогічно найбагатший класичний репертуар С. Ріхтера й Дж. Огдона базувався на охопленні й дорогих їх серцю авторів XX ст. С. Прокоф'єва, О. Скрябіна й інших. І, помітимо, що ці сучасні стильові репертуарні корекції в мистецтві великих піаністів були аж ніяк не байдужі до сукупного виконавського стильового вибору, нерідко формуючи їх новаційність через інтерпретацію класики.

Особливу сторінку фортепіанних стильових переваг займають майстри, які, подібно до В. Софроницького, Б. Мікеланджелі, його учня М. Полліні, А. Бренделя, М. Плетньова та ін., створювали свій репертуар, базуючись на класичній фортепіанній літературі XVIII-XIX ст., але при цьому виявилися носіями актуальної інтонації [4] у звучанні, створюючи внесок у розвиток такого багато представленого в музиці напрямку, як неокласицизм.

Фортепіанні записи творів К. Дебюссі, зіграних самим композитором, виконавські-піаністичні виступи таких майстрів, як О. Скрябін, С. Рахманінов, І. Падеревський, Дж. Гершвін, С. Прокоф'єв, Б. Барток та ін., свідчать про послідовну роботу у формуванні стильових якостей у цій сфері фортепіанної виконавської творчості. Виходячи з репертуарних переваг і реалій піаністичного актуального інтонування, можна констатувати їх більш послідовний естетизм у відборі напрямків XX сторіччя, ніж це демонструють композитори, які, як відзначено вище, досить вибірково поставилися до тенденцій атрадиціоналіської оречевленості музичного виразу в межах презентації музики модерну-авангарду.

Привертає увагу безумовне домінування в піаністичній стилістиці XX століття символістськи-імпресіоністських, примітивістсько-сонорних і неокласичних стильових принципів, які реалізуються в досить складному перетинанні в конкретній творчій позиції того або іншого великого музиканта. При цьому загальними для них атрадиціоналістськими (антитрадиціоналістськими) рисами гри виявляється особливого роду агогічна подвійність – упор на авокально-моторну (Казадезюс, Полліні, Гульд) і ударно-ритмічну (Прокоф'єв, Гершвін) аспекти піаністичної виразності.

Зрозуміло, що в єстві окремої артистичної особистості виявляються сполученими зазначені атрадиціоналістські й традиціоналістські стильові ознаки – див. гру М. Аргеріх, С. Ріхтера, В. Софроницького й ін. Найбільш повно зазначені атрадиціоналістські, аж до антитрадиціоналізму, показники відрізняють гру Г.Гульда: більшої концентрації піаністичного реформування музики ХХ – початку ХХІ століть назвати важко. І саме на прикладі його творчості виділяється головна стильова тенденція піаністичного модерну-авангарду минулого й поточного сторіч: відрив від універсальної оркестральності класичної фортепіанної музики – на користь її клавірної символізації. Так живе дихання фортепіанної виконавської діяльності ХХ – початку ХХІ ст. вказує на актуальні корекції уявлень новаторства, що звично пов'язують із модерном-авангардом 1920-1960-х років (див. знамените протистояння А. Шенберг – І. Стравінський у концепції музики першої половини ХХ в. у Т. Адорно [20]), в руслі уявлень про яке просимволістськи орієнтований модерн початку ХХ століття виглядає, як це констатували представники Шістки у своєму Маніфесті [18, 161], як щось "туманно-слабке" у розриві з романтичною традицією.

Істотною теоретичною допомогою в розумінні генеральних шляхів відновлення мистецтва ХХ століття й відновлення фортепіанної техніки в ньому є концепція Р. Реті, у якій він протиставляє А. Шенбергу К. Дебюссі, а не І. Стравінського, причому не в паритетності зі знаменитим Нововіденцем, а в категоричному лідерстві в створенні сукупного розумового стереотипу ХХ століття, що він визначив як пантональність [13]. Таке об'єднання модерністсько-авангардистські позиції в розумінні сумарної стильової парадигми ХХ століття захищав С. Скребков – у вигляді "Весни священної" І. Стравінського, помітимо, не неокласичного Стравінського, що виявився в центрі уваги в Т. Адорно й у монографії С. Друскіна, а Стравінський "російського" періоду [15, 430-435], тобто в стилістичній співвідносності його фовізму з мелодійною "пантональністю" Дебюссі за Реті.

Базисні показники символізму стосовно авангарду й поставангарду в цілому простежуються в історії мистецтва минулого століття, коли одною з виражених складових стильового розмаїття ХХ століття стала позиція італійських "герметистів" (Дж. Унгаретті, Е. Монталє), які в умовах активності "нової молоді" 1920-х зберігали вірність символістському настрою мислення. У цілому концепція символістської "мрії" (рос. "грёза") живила "авангард як утопічну культуру" [12], у тому числі "технократичні утопії" архітектури ХХ сторіччя.

Апробацією подібного підходу виступають дослідження, присвячені фортепіанній творчості представників українського авангарду 1960-х років. У праці Є. Басалаєвої робиться висновок про "клавірний протеїзм" [3, 147] як перетворення фортепіанної техніки ХХ ст. в українських композиторів, позицію яких зазначена автор виводить із принципів піанізму такого "володаря дум" світового авангарду, як О. Мессіан. Термін фортепіанного "клавірного протеїзму" втілює ту полістилістичну тенденцію виконавської стилістики, що категорично розриває з оркестральним принципом піаністичного мистецтва. Автор резюмувала: "Перетворення фортепіано у відродження в ньому клавірности старовинного інструментарію є наявним – у фактичному користуванні електроінструментом, який володіє здатністю перетворення тембрів, що підключають органні й клавесинно-чембальні ефекти. Тим самим механікою оновлених інструментів закріплений той протеїзм, про який йшла мова у зв'язку із клавірною експансією усередині фортепіанних звучностей з опорою на традиційну механіку даного інструмента. Інструменти фірми Ямаха, що містили явне торкання дзвонності щипкових-цимбальних звучань, стали свого роду щаблем у просуванні клавірності у фортепіанній грі" [3, 147-148].

Так, до кінця ХХ століття стала апробованою лінія трактування фортепіано, заявлена в перед символістський/символістський період становлення модерну і яка виявилася глибинно радикальною в перетворенні фортепіанної техніки, що породило нові конструктивні рішення інструмента у цілому (електроінструмент із тембральними перетвореннями, що співвідносяться з органними). Так досвід піаністичної творчості протиставив радикалізм клавірності класиці фортепіанної оркестральності-"рояльності", у порівнянні з якою "ударні", що йдуть від практики фортепіанного джазу, впровадженні у фортепіанну техніку виявляються досить слабкою антитезою піаністичній традиції як примітивістське "спрощення". У випадку ж "клавіризації" ми виходимо на новий рівень уявлення про складні тембрально-моторні якості звуковидобуванняя, які аж ніяк не виключають традиційну оркестральність, але поглинають її як один із проявів цієї клавірності.

Література

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

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

3. Басалаева Е.А. Стилистически-тембральный плюрализм фортепиано в камерно-инструментальном творчестве украинских композиторов поколения 1960-х годов : дис.на здобуття вченого ступеня канд. Мистецтвознавства, спеціальність 17.00.03. – музичне мистецтво / Басалаева Е.А. – Одеса, 2012. –166 с.

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

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

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

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

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

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

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

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

12. Ораич Толич Д. Авангард как утопическая культура / Ораич Толлич Д. //RussianLiterature. – NorthHolland, 2001. – С. 287–306.

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

14. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.4. Европа после первой мировой мировой войны; пер.с фр. / Садуль Ж. – Москва: Искусство, 1982. – 528 с., 32 л. ил.

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

16.Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ мира и исполнительский стиль /Сокол А.В. – Одесса : Моряк, 2007. – 240 с.

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

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

19. Шульгіна В. Музична україніка: інформаційний і національно-освітній простір : автореф.дис. доктора мистецтвознавства : 17.00.01 – теорія та історія культури /Шульгіна В. – Київ, 2002. – 41 с.

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

References

1. Androsova, D. (2008). Minimalism in Music: educational book for higher educational establishments of arts. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

2. Astafiev, B. (1971). (Igor Glebov) Music Form as Process. Moscow-Leningrad : Muzyka [in Russian].

3. Basalaeva, E.A. (2012). Stylistic-Timbral Piano Pluralism in the Chamber-Instrumental Works of the Ukrainian Composers of the 1960s: dissertation in support of candidature for Art History, specialty 17.00.03. – Music Art. Odessa [in Russian].

4. Vierkina, T. (2008). Actual Intoning as a Performing Issue: extended abstract of dissertation in support of candidature for Art History, specialty 17.00.03 – Music Art. Odessa [in Ukrainian].

5. Gudman, F. (1995). Magical Symbols. Moscow : Zolotoy Vek [in Russian].

6. Iergiev, I. (2006). Ukrainian "Modern- Accordion" as a Phenomenon of the World's Art: extended abstract of dissertation in support of candidature for Art History, specialty 17.00.03 – Music Art. Odessa [in Ukrainian].

7. Zakharchuk, T. (2008). Metaphoricity as an Artistic Principle of Music Work Interpretation. Problems of the Modern Age: Culture, Art, Pedagogics. Lugansk, 331–339 [in Russian].

8. Korykhalova, N. (1979). Interpretations of Music. Leningrad: Music [in Russian].

9. Krakauer, Z. (1974). Cinema Nature: Rehabilitation of Physical Reality. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

10. Markova, E. (1990). Intonationality of Music Art. Kiev: Muz. Ukraina [in Russian].

11. Markova, E. (2006). Neuropocentrism and Neosymbolism of the beginning of the XXI-th century. Neuropocentrism: Music Art at the Turn of the Century. Odessa, 1, 76–128 [in Russian].

12. Oraich Tollich, D. (2001). Avant-garde as Utopic Culture. Russian Literature. North Holland, 287–306 [in Russian].

13. Reti, R. (1967). Keynote in Modern Music. Leningrad: Sov.kompozitor [in Russian].

14. Sadul, Zh. (1982). General History of Cinema. V.4. Europe after the First World War. Translation from French. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

15. Skrebkov, S. (1973). Artistic Principles of Musical Styles. Moscow: Muzyka [in Russian].

16.Sokol, A.V. (1007). Performance Remaques, World's Image and Performance Style. Odessa: Moryak [in Russian].

17.Tasalov, V. (1979). Essay on Aesthetic Concepts of Architecture of Capitalist Society. Moscow: Nauka [in Russian].

18. Shneerson, G. (1970). French Music of the XX-th Century. 2nd edition updated and revised. Moscow: Muzyka [in Russian].

19. Shulgina, V. (2002). Music Ukrainian Studies: Information and National Educational Space: extended abstract of dissertation in support of candidature for Art History, specialty: 17.00.01 – Theory and History of Culture. Kyiv [in Ukrainian].

20. Adorno, T. (2000). Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main [in German].

Стаття надійшла до редакції 2.06.2017 р.

UDC 780.7

Shulgina Valeria
D.Sc. in Arts, professor, professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts
shulgina_v@voliacable.com
Rosenko Anna
director of the Art School International "Montessori Center", President of public organization "Montessori Center competitions"
anna.rosenko@montessori.ua

THE CONCEPT OF AUTHOR'S ART SCHOOL INTERNATIONAL "MONTESSORI CENTER": THE EUROPEAN VECTOR

Purpose of the research is to consider the concept of author's art school "Montessori Center" as a model of development and use of European techniques of extracurricular education in Ukraine. **Research methodology** is based on practical experience of the system of Maria Montessori in aesthetic education of children. **Scientific innovation** is the realization of the system at Montessori elementary art education – namely in music, art and dance schools, as well as multi-system competition in various forms of art – music contests and festivals. **Conclusions**. The research shows that within the concept of Maria Montessori it is possible to create a multilevel system of incentives in the child's education. Students of "Montessori center" have the opportunity to participate and compete in contests and festivals of all kinds of arts from within their own schools to nationwide competitions. In these competitions, the principle of Maria Montessori has been implemented with the purpose to stimulate the desire for self-learning and self-development by art techniques. The effectiveness of teaching arts and aesthetic education by M. Montessori system is in the absence of evaluation, and creating favorable surrounding environment, as well as shaping motivation and providing incentives for self-education.

Keywords: aesthetic education, primary art education, extracurricular education, the system of Maria Montessori, the author's Art School.

Шульгіна Валерія Дмитрівна, *доктор мистецтвознавства, професор, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;* ***Росенко Ганна Миколаївна,*** *директор Міжнародної школи мистецтв "Монтессорі центр", президент громадської організації "Монтессорі центр конкурси"*

Концепція авторської Міжнародної школи мистецтв "Монтессорі центр": європейський вектор

Мета дослідження полягає у розгляді концепції авторської школи мистецтв "Монтессорі центр" як зразка освоєння і використання європейської методики в українській позашкільній освіті. **Методологія** ґрунтується на практичному досвіді роботи за системою Марії Монтессорі в галузі естетичного виховання дітей. **Наукова новизна** полягає в імплементуванні системи Монтессорі в початкову мистецьку освіту, а саме – в музичних, художніх та хореографічних школах, а також в багатоступеневій системі змагань із різних видів мистецтва – музичних олімпіадах, конкурсах та фестивалях. **Висновки.** Показана можливість того, що в межах концепції Марії Монтессорі можна створити багатоступеневу систему заохочення в навчанні дитині. Учні "Монтессорі центрів" мають можливість брати участь та змагатися в конкурсах та фестивалях з усіх видів мистецтв: від рівня власної школи до Всеукраїнських змагань. У межах цих змагань імплементовано принцип Марії Монтессорі щодо стимулювання тяги до самонавчання і саморозвитку засобами мистецтва. Ефективність навчання видам мистецтва та естетичного виховання за системою М. Монтессорі полягає у відсутності оцінювання, формуванні сприятливого навколишнього середовища, а також у формуванні мотивації та стимулюванні самонавчання.

Ключові слова: естетичне виховання, мистецька початкова освіта, позашкільна освіта, система Марії Монтессорі, авторська школа мистецтв.

Шульгина Валерия Дмитриевна, *доктор искусствоведения, профессор, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств;* ***Росенко Анна Николаевна,*** *директор Международной школы искусств "Монтессори центр", президент общественной организации "Монтессори центр конкурсы"*

Концепция авторской Международной школы искусств "Монтессори центр": европейский вектор

Цель работы заключается в рассмотрении концепции авторской школы искусств "Монтессори центр" как образца освоения и использования европейской методики в украинском внешкольном образовании. **Методология** исследования основана на практическом опыте работы по системе Марии Монтессори в области эстетического воспитания детей. **Научная новизна** работы заключается в имплементации системы Монтессори в начальном художественном образовании, а именно – в музыкальных, художественных и хореографических школах, а также во многоступенчатой системе соревнований по различным видам искусства – музыкальных олимпиадах, конкурсах и фестивалях. **Выводы.** Показана возможность того, что в рамках концепции Марии Монтессори можно создать многоступенчатую систему поощрений в обучении ребенка. Ученики "Монтессори центров" имеют возможность участвовать и соревноваться в конкурсах и фестивалях по всем видам искусств: от уровня собственной школы до Всеукраинских соревнований. В рамках этих соревнований имплементированы принципы Марии Монтессори по стимулированию тяги к самообучению и саморазвитию посредством искусства. Эффективность обучения видам искусства и эстетического воспитания по системе М. Монтессори заключается в отсутствии оценивания, формировании благоприятной окружающей среды, а также в формировании мотивации и стимулировании самообучения.

Ключевые слова: эстетическое воспитание, художественное начальное образование, внешкольное образование, система Марии Монтессори, авторская школа искусств.

© Shulgina V., 2017
© Rosenko A., 2017

Actuality of the theme. Understanding the essence of art education in modern Ukraine is not recognized as an additional and optional, but as the only necessary for everyone. Such scholars as Peter Ebbs, Anthony Storr, Rex Gibson, J. Bentok argue about the value of the imagination stimulation, focusing training on the development of creative personality, the importance of the involvement of students into cultural heritage, ability to see the unusual in everyday life and need for aesthetic and artistic education teachers [17]. The aesthetic education of a man is not only way to arts education or a mean to attract cultural values, but also an effective mean of development of diverse abilities of people, the way to their spiritual happy life and fulfillment as a person. In this connection, special relevance acquires the initial stage of art education, the high mission of which is to open each person the way into art.

The purpose of the research is to examine the concept of author's art school "Montessori Center" as a model of development and use of European techniques in the Ukrainian school education and dissemination of examples of Maria Montessori principles on practice of aesthetic education and upbringing of children in Ukraine.

Studying the works of Maria Montessori became the subject of many foreign and native scientists' researches, such as Z. N. Borysova, R. O. Semernikova, V. U. Kuz'menko, I. M. Dychkivska, T. I. Ponimans'ka and V. D. Shulgina. Methods of prominent Italian philosopher and educator Maria Montessori enjoys fame and recognition worldwide today. Many qualified teachers convinced of its effectiveness and successfully apply M. Montessori achievements in working with students, often achieving amazing results. Teachers of preschool education O. P. Usova, M. M. Poddyakov, N. P. Sakulina, R.I .Zhukovska, V. H. Nechayeva and other recognized experts consider the need to use the Montessori's method in preschool education.

Innovation of Montessori educational system is the individual approach to each student by teacher. It shows, first of all, that the student's interests and preferences are always paramount in education. Maria Montessori believed in the intrinsic value of the inner world of her pupils and tried all the time to develop and motivate their desire.

The most important rule in Montessori methods is to avoid of criticism, enforcement and evaluation. Maria Montessori herself was convinced that the strict teaching methods are harmful to the student. It is known postulate suggests that if a child is often cheered – she or he learns self-confidence, and vice versa, if the child is often criticized – she or he learns to condemn. That is why Maria Montessori always listened to the needs of her students and gave them the opportunity partially "dictate their rules" in the educational process. She believed that the rate of learning, its direction and methods of individual development, student has the right to choose on his or her own. The teacher, in this case, should understand and support the student and strongly contribute to his or her growth.

The main task of the Montessori methods is to stimulate the craving for self-education and self-promotion. The teacher should not interfere and impose his or her ideas; teacher should help the students to express their own individual abilities and talents.

Today, there are thousands of Montessori schools, and since 1929 "Montessori International – Association" exists in the world. Despite the spread of Maria Montessori methods in aesthetic education, we still have lack of using the principles in music education and art schools Ukraine.

Let us consider how principles of Montessori are developed in the practice at Art School International "Montessori Center". The mentioned school began its work in 2011 in Kiev and now it combines four preschool education buildings: music schools, art studios and dance studios, which are located in different parts of Kyiv [5]. "Many Montessori schools supply the environment which is surrounding the child with such areas as music, fine arts and dances, woodwork, foreign languages, which further enrich the overall development of the child" [9, 7]. "... success in musical education... is associated with the environment, that is, the environment prepared in this case, develops musical feelings and teaches us to understand music" [9, 72].

In musical schools of "Montessori center" the students choose the direction of education – academic or modern. The repertoire of the student – performer can combine classical works and works of contemporary authors, performance on authentic or electronic instruments (synthesizer, electric piano, electric guitar, etc.). Music classes of such schools are equipped with various kinds of musical instruments, providing the opportunity to make their own choice or to learn several musical instruments in parallel without having such an arsenal of opportunities at home. According to Maria Montessori, "a child must be given freedom... Freedom of the child does not mean neglect, quite the contrary: the correct understanding of freedom puts our children's real needs in place of our fantasies and leads to real cares for children" [10, 39].

The uniqueness of the refraction of the technique of Maria Montessori in the musical schools of the "Montessori Center", namely the principle of stimulating the craving for self-education, the development of motivation can be described by the following scheme of own developments in such a sequence:

- music lesson,
- musical project "Concerts every Saturday",
- qualifying rounds of the musical Olympiad,
- All-Ukrainian musical Olympiad "The Voice of the Country".

Result of this technique is a personality, who is creatively developing. The final part of training at the "Montessori Center" does not necessarily mean the continuation of professional art education, but the goal is to develop a child's love for art, passion for various types of art and his own creativity. As M. V. Boguslavsky

and G. B. Kornetov in their articles on the Montessori system think that the growing interest in the ideas and experiences of M. Montessori is very symbolic today, because it is connected with such features of pedagogy as humanism, attention to individuality of a child, as well as the need to educate younger generation, able to successfully operate in civil society, in the continuously changing world [9].

"If physical care gives the child a happy feeling of a healthy body, then the cares of the child's mental and moral state open the way to the highest joys of the spiritual world, lead to continuous surprises and a wonderful discovery not only in the external environment, but also in the deepest recesses of his own soul" [9, 88], notes M. Montessori.

In the field of musical education, a very important component is acting and performing skills. The project of the author of the article "Concerts every Saturday" [5] allows school students to perform the program on stage as often as possible at school age. On these musical evenings, every "Montessori Center" student, regardless of age and level of preparation, can speak public and demonstrate his achievements. The chamber room of the school helps the soloists feel confident and comfortable, like at home, and the friendly public audience at the concert will reassure and inspire even if the student is afraid of the scene.

The most massive project "Montessori Center" was the All-Ukrainian musical Olympiad "The Voice of the Country" [2]. One of the goals of musical training at the "Montessori Center" for pupils is to participate in qualifying rounds of the musical Olympiad, which take place in Kyiv, and after them – in the All-Ukrainian musical Olympiad.

All-Ukrainian musical Olympiad "The Voice of the Country" as a project began its existence in 2011 from the moment of registration of the trademark "The Voice of the Country" [16]. The founder and organizer of the Olympiad is the public organization "Montessori Center Contests", which was founded by the administration of the "Montessori Center" art school. Today it is a multi-profile non-profit all-Ukrainian competition of performers of instrumental, vocal and vocal-instrumental music. The musical Olympiad is held to identify talented Ukrainian music performers. Competitions are held with the support of the Ministry of Culture of Ukraine and under the patronage of the Hero of Ukraine Yevgen Stankovych. The jury chairman is the pianist and conductor Valery Matyukhin. The jury of the musical Olympiad is formed from leading teachers of secondary and higher educational musical education of the Ministry of Culture of Ukraine, leading artists, famous performers, as well as representatives of creative unions.

From 5 to 9 April 2017 XI All-Ukrainian musical Olympiad was held, in which 230 educational institutions of Ukraine took part in 119 settlements in the team event. 324 teachers prepared participants of the Olympics. The Internet has published several hundred articles about the event; links to them are on the website of the musical Olympiad in the "News" section [2]. Next XII All-Ukrainian musical Olympiad "The Voice of the Country" will be held from November 15 to 19, 2017 in Kiev.

A very important part of the work of "Montessori Center" is working with parents. According to N. Lublina, the Montessori program places the child at the center of its work, and therefore the family as an environment of his or her dwelling is an important component of this work [9, 62].

Along with the activities of music schools, Montessori methods also employ art studios. Training in such art studios "Montessori Center" is conducted in many fine techniques and directions; all studios are equipped with media technology, and the animation studio "Montessori Center" – a powerful technique. Students independently create scenery, work on the plot of the cartoon, distribute and voice the roles – and all this happens exclusively in teamwork: the older learn the younger; there is interaction between the authors of the plot and the artists – multipliers. After all, according to the Ukrainian scientist V. Shulgina, according to Montessori's method, "at first you need to create a certain environment that would promote child's self-development, including artistic development" [17, 81].

The main motivation engine of the child, a tool to stimulate work on his own work of art in "Montessori center" is personal online gallery of children's drawings [3], formed on the Google software – Google Open Gallery. The presentation of the project was considered in electronic publications [12].

So, according to the results of the art studio, from May 15 to 27, 2017 in Kiev, the All-Ukrainian competition – an exhibition of art works of children and youth "ChildArt" [4] was held, the founder and organizer of which is the public organization "Montessori Center Contests". In the contest-exhibition, 142 talented young artists competed, which were prepared by 52 teachers of fine arts from 23 educational institutions of Ukraine, 8 regions and city of Kiev. Artistic works were presented in 5 nominations: painting, graphics, decorative – applied painting techniques, computer graphics and sculpture.

"The chain of motivation" of teaching of the fine arts in the "Montessori Center" consists of the following activities:

- drawing lesson,
- drawing,
- scanner,
- online gallery,
- rewarding Child Open Art [3],
- All-Ukrainian competition – an exhibition of art works of children and youth "Child Art" [4].

Another direction of activity is the choreographic studio "Montessori Center", which combine the directions of teaching classical dance and varieties of modern dances (hip-hop, contempt, jazz-funk, etc.) [6].

"The body of the child lives by the joy of the soul... The life of the body depends on the life of the spirit" [10, 47]. In the link of the own achievements of the choreographic studios that excite the "joy of the soul" and the pleasure of the educational process, there are the following activities:

- a lesson of choreography,
- Open choreography lessons,
- Own festival of choreography "Petit Pa Fest" [6].

In the author's festival, absolutely all the students of the choreographic studios of "Montessori Center" take part, being divided into age groups and groups according to the duration of the training. "The most important thing is that children do not feel the bursden of learning, as they learn everything by playing. Secondly, the goal is to develop all the organs and feelings of the child" [8, 1].

Author's titles, concepts and methodical manuals are protected by copyright of the founders of the International School of Arts "Montessori Center" [15]. A number of web sites have been developed that reflect in detail and in whole the activity of the author's school [2; 3; 4; 5; 6; 13].

Conclusions. The experience of the "Montessori Center" International School of Art has shown that the system of Maria Montessori can be extended to all kinds of artistic education, namely musical, artistic and choreographic education and teaching of children. The effectiveness of aesthetic education in the M. Montessori system consists in the development of motivation and stimulation of self-education, absence of assessment and formation of a favorable environment.

The studsy of the "Montessori Center's" experience has shown that, within the framework of the concept of Maria Montessori, it is possible to create a multi-step system of aesthetic education of children. Students of "Montessori Center" have the opportunity to participate and compete in musical Olympiads, contests and festivals of all kinds of arts: from the boundaries of their own school to All-Ukrainian competitions. Within the framework of these competitions, the principle of Maria Montessori is promoted to stimulate the desire for self-education and self-development by means of arts.

Література

1. Борисова З. М. Метод научной педагогики Марии Монтессори / З. М. Борисова, Р. О. Семернікова. – К., 1993. – 132 с.
2. Веб-сайт Всеукраїнської музичної олімпіади "Голос Країни" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.goloskrajini.ua.
3. Веб-сайт галереї [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.childopenart.com.
4. Веб-сайт конкурсу-виставки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.childart.org.
5. Веб-сайт Міжнародної школи мистецтв "Монтессорі центр" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.montessori.ua.
6. Веб-сайт фестивалю "Петі Па Фест" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.petitpas.dance.
7. Дичківська І. М. М. Монтессорі: теорія і технологія / І. М. Дичківська, Т. І. Пониманська. – К., 2006. – 304 с.
8. Монтессори М. Дети – другие. Взрослый как обвиняемый / М. Монтессори. – М.: Карапуз, 2012. – 140 с.
9. Монтессори М. Помоги мне сделать это самому / М. Монтессори. – М.: Карапуз, 2000. – 272 с.
10. Монтессори М. Самовоспитание и самообучение в начальной школе / М. Монтессори. – М.: Карапуз, 2009. – 270 с.
11. Нечаева В. Г. Нравственное воспитание в детском саду / В. Г. Нечаева, Т. А. Маркова, Р. И. Жуковская. – М.: Просвещение, 1984. – 272 с.
12. Он-лайн картины. В Украине стартовал детский проект Google [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://korrespondent.net/ukraine/3365361-onlain-kartyny-v-ukrayne-startoval.
13. Он-лайн фото галерея конкурсу-виставки [Электронный ресурс]. – Режим доступу: www.gallery.childart.org.
14. Поддьяков Н. Н. Психическое развитие и саморазвитие ребенка-дошкольника. Ближние и дальние горизонты / Н. Н. Поддьяков – М.: Обруч, 2013.
15. Свідоцтво на знак товарів і послуг № 171372. – К.: Офіційний бюлетень "Промислова власність". – № 11, 2013.
16. Свідоцтво на знак товарів і послуг № 136068. – К.: Офіційний бюлетень "Промислова власність". – № 5, 2011.
17. Шульгіна В. Д. Творча діяльність особистості у системі мистецької освіти України: Європейський контекст / В. Д. Шульгіна, С. М. Рябінко. – К.: Вісник НАКККіМ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Visnyk_NAKKKiM/Visnyk_1_2017.pdf.
18. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка / В. Д. Шульгіна. – К.: Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2005. – 270 с.

References

1. Borisova Z. M., Semernikova R. O. (1993). The method of scientific pedagogy of Maria Montessori. Kiev [in Russian].
2. Website "The Voice of the Country". Retrieved from www.goloskrajini.ua.
3. Website of the gallery. Retrieved from www.childopenart.com.
4. Website of the competition. Retrieved from www.childart.org.
5. Website of "Montessori Center". Retrieved from www.montessori.ua.
6. Website of the festival "Peti Pa Fest". Retrieved from www.petitpas.dance.
7. Dichkivska I. M., Ponimanska T. I. (2006). M. Montesorri: Theory and Technology. Kyiv. [in Ukrainian].

8. Montessori M. (2012). Children – others. Adult as the accused. Moscow: Karapuz [in Russian].
9. Montessori M. (2000). Help me do myself. Moscow: Karapuz [in Russian].
10. Montessori M. (2009). Self-education and self-education in primary school. Moscow: Karapuz [in Russian].
11. Nechaeva V. G., Markova T. A., Zhukovskaya R. I. (1984). Moral education in kindergarten. Moscow: Prosveshchenie [in Russian].
12. Online paintings. The children's project Google has started in Ukraine. Retrieved from http://korrespondent.net/ukraine/3365361-onlain-kartyny-v-ukrayne-startoval-detskyi-proekt-Google
13. Online gallery. Retrieved from www.gallery.childart.org
14. Poddyakov N. N. (2013). Mental development and self-development of a preschool child. Near and far horizons. Moscow: Obruch [in Russian].
15. Certificate of products and services the mark number 171372. Kyiv: Official Bulletin "Industrial Property", 11 [in Ukrainian].
16. Certificate of products and services the mark number 136068. Kyiv: Official Bulletin "Industrial Property", 5 [in Ukrainian].
17. Shulgina V. D., Ryabinko S. M. (2017). Creative Activity of the Individual in the System of Art Education in Ukraine: European Context. Kyiv: NAKKKiM Visnik ISSN 2409-0506. Retrieved from: http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Visnyk_NAKKKiM/Visnyk_1_2017.pdf
18. Shulgina V. D. Ukrainian music pedagogics (2005). Kyiv: Derzh. akad. ker. kadriv kulturi i mistets [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.06.2017 р.

УДК 792.01

Хоролець Лариса Іванівна
народна артистка України, професор,
завідувач кафедри сценічного і аудіовізуального
мистецтва Національної академій керівних кадрів
культури і мистецтв
lkhorolets@i.ua

НА СТОРОЖІ СЛОВА У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Мета статті – обґрунтування значення повноцінного масштабного та якісного функціонування української мови, визначення специфіки, особливостей виокремлення основних складових сценічного мовлення відповідно до класифікації сценаріїв, виявлення особливостей їх композиційної структури, прийомів та засобів мовного втілення. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні мистецтвознавчого, функціонального, порівняльного та аналітичного методів дослідження творчої роботи фахівця над сценічним мовленням як комплексною, синтезуючою та синтетичною основою акторської майстерності в театральних постановках, у проведенні аналізу жанрових властивостей сценічного мовлення та виконавства, у розгляді видів сценаріїв, побудови їх літературного матеріалу, принципу класифікації, основних компонентів запису та прийомів мовного втілення. **Наукова новизна** дослідження полягає у систематизації поглядів та рекомендацій класиків та сучасних майстрів сценічного слова щодо роботи над літературною сценічною мовою у театралізованих постановках, концептуальності всіх складових сценічного мовлення як мистецького явища, поєднаного складними діями мовного апарату людини, її дихання, голосу і нервово-психічних процесів та засобами художньо-емоційної виразності. **Висновки.** У результаті здійсненого дослідження встановлено, що сценічне мовлення – це необхідна основа будь-якого сценічного або масового дійства, яка будується за всіма законами театрального мистецтва. Вимова в сценічному мовленні є не тільки його зовнішньою формою, але й важливим виразним засобом акторської гри поруч з інтонацією. Оволодіння майстерністю сценічного мовлення потребує творчого процесу та знання технічної основи – "техніки мовлення", яка слугує не так зовнішньою формою, як носієм ідейно-художніх завдань змісту та ознак національної специфіки.

Ключові слова: українська літературна мова, орфоепія, суспільне значення.

Хоролец Лариса Ивановна, *народная артистка Украины, профессор, заведующая кафедрой сценического и аудиовизуального искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

На страже Слова в исполнительской практике

Цель работы – обоснование значения полноценного масштабного и качественного функционирования украинского языка, определение специфики, особенностей выделения основных составляющих сценической речи в соответствии с классификацией сценариев, выявление особенностей их композиционной структуры, приемов и средств языкового воплощения. **Методология** исследования заключается в применении искусствоведческого, функционального, сравнительного и аналитического методов исследования творческой работы специалиста над сценической речью как комплексной, синтезирующей и синтетической основой актерского мастерства в театральных постановках, в проведении анализа жанровых свойств сценической речи и исполнительства, в рассмотрении видов сценариев, построения их литературного материала, принципа классификации, основных компонентов записи и приемов речевого воплощения. **Научная новизна** исследования заключается в систематизации взглядов и рекомендаций классиков и современных мастеров сценического слова о работе над литературной сценической речью в театрализованных постановках, концептуальности всех составляющих сценической речи как художественного явления, соединенного сложными действиями речевого аппарата человека, его дыхания, голоса и нервно-психических процессов и средствами художественно-эмоциональной выразительности. **Выводы.** В результате проведенного исследования установлено, что сценическое речь – это необходимая основа любого

© Хоролець Л. І., 2017

сценического или массового действа, которая строится по всем законам театрального искусства. Произношение в сценической речи является не только его внешней формой, но и важным выразительным средством актерской игры рядом с интонацией. Овладения мастерством сценической речи требует творческого процесса и знания технической основы – "техники речи", которая служит не столько внешней формой, сколько носителем идейно-художественных задач содержания и признаков национальной специфики.

Ключевые слова: украинский литературный язык, орфоэпия, общественное значение.

Khorolets Larysa, *People's Artist of Ukraine, professor by People's Artist of Ukraine, Head of the Department of Stage and Audiovisual Arts, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Focus on the Word in the practice of performances

Purpose of Research. The purposes of the research are to determine the importance of a full-scale and brilliant functioning of the Ukrainian language, to distinguish the main components' specific features of the scenic speech in accordance with the classification of scenarios and to identify the characteristics of their composition structure, methods and means of the speech embodiment. **Methodology.** The methodology of the research consists of the art criticism, functional, comparative and analytical methods. The author uses them to study the a specialist's creative work at the stage speech as a complex, synthesizing and synthetic basis of playing in theatrical productions; to analyse the genre particularities of scenic speech and performance, to examine the types of scenarios, to construct their literary materials, the principles of classification and the main components of recording and techniques of speech. **Scientific Novelty**. The scientific novelty of the research is to systematize the views and recommendations of the classics and contemporary stage masters, concerning a literary stage speech in theatrical productions, the conceptuality of all components of stage speech as an artistic phenomenon, connected by the complex actions of the human speech apparatus, its breathing, voice and neuro-psychic processes and means of artistic and emotional expressiveness. **Conclusions.** Thus, the author states that the stage speech is the necessary basis of any stage or mass action, which is built according to all the rules of theatrical art. In the stage speech the pronunciation is its external form as well as the important expressive means of acting alongside intonation. To get nessesary proffesional skills we should study – "speech technology", which serves not as an external form, but as a carrier of ideological and artistic tasks of content and features of national specifics.

Key words: Ukrainian literary language, orthoepia, social significance.

"Буттям духу є мова. Це визнано великими мислителями минулого і сучасного. І повним безглуздям стають потуги заперечити цінність людини, як і цінність нації, будь-якої мови, абсолютизувати економічні чинники. Велика увага до мов засвідчена багатьма фактами нашого життя" [1].

Справжня культура мовлення – це свідчення високої патріотичної свідомості людини, актора, вчителя, викладача, будь-якого оратора, будь-якого громадянина. Оволодіти літературною мовою по-справжньому – це свідчення того, що людина справді високої культури і справді високого політичного рівня.

"Життя не дуже пестило нашу мову на шляху до утвердження її в різних сферах спілкування: то не було умов для розвитку наукового стилю, то до краю звужувано рамки її офіційного використання, то ретельно під різними приводами винищувано її творців та плекальників. Але не зважаючи на все це, українська мова ввійшла в коло найрозвиненіших мов світу, має викрастилізовані норми на всіх рівнях" [2].

Відомо, що кожна сучасна літературна мова існує у двох формах – писемній і усній. Закономірний процес зближення писемної та усної форм української літературної мови має велике значення для подальшого зростання культури, вдосконалення і формування обох різновидів нашої мови. Водночас, слід не припуститися однобічного оберненого впливу писемної мови на усне мовлення. "Буквенна" вимова може спотворити принадність живого слова – носія сценічного образу. Мусимо усвідомити, що усне мовлення своїми можливостями ніяк не дорівнює писемній формі. В усному мовленні слово не покидає стихії буття, дає простір для вияву його різних вимірів. "Сьогодні близькими стають концепції мислителя П.Юркевича відомого свєю теорією "філософії серця", який сприймав звук як мову невідомої душі всього, що існує" [3]. "Мова – це об'єднана духовна енергія народу, яка прекрасно втілена у певних звуках, і у такому вигляді через взаємозв'язок своїх звуків зрозуміла всім мовцям і збуджує в них приблизно однакову енергію. Різні мови – це зовсім не різні позначення тієї самої речі, а різне бачення її… Мова завжди втілює в собі своєрідність цілого народу" [4].

Тема української мови залишається надзвичайно актуальною і на сьогодні. Можливо, якби наші політики не боролися за рейтинги будь-якими засобами, то не виникало б конфліктів на етнічному ґрунті і взагалі, проблема мови лишалась би проблемою далеко не першочерговою.

У суспільствах, де політична мобілізація відбувається на етнічному ґрунті дуже складно, уряди таких країн намагаються уникати дискусій на етнічні теми. В Україні ми бачимо протилежну ситуацію. Вирішення цих проблем криється у змістовному наповненні політики. Предметом політичних дискусій мають бути проблеми, які змінять ситуацію на краще, а не повертатимуть її до гіршого.

Роздування мовного питання спричинило протистояння у суспільстві як на сході, так і на заході. Розмови про сепаратизм стали звичними у нашому суспільстві. Деякі політики продовжують гратися з вогнем, розуміючи, наскільки потужну зброю мають у своїх руках. Невміння нести відповідальність за власні вчинки свідчить, що в Україні політикум ще не сформувався і політики не розуміють, що існує держава і вона вже сформувалась як політичний суб'єкт. Якщо політики у нашій країні ще несвідомі, хто має взяти на себе відповідальність за контроль над ситуацією? Напевне, це митці і мас-медіа, преса, але не та, яка робить наголоси і обирає кути зору в залежності від того, кому належить її сумління.

На мовне питання треба дивитись тверезо і не переоцінювати його значення, так само, як і не недооцінювати. Мова – це живий організм, який живе власним життям, а законодавство лише йде його

слідами. Щодо держави, то вона повинна підтримувати державну мову – це все ж таки її обов'язки, перевірені досвідом багатьох країн. Адже навіть Франція і Британія ведуть потужну кампанію з підтримки власної мови і захисту її від впливу глобалізації. А от в Білорусії мову максимально спростили, чим ще більше наблизили до мови російської і прирекли її на зникнення.

Зречення українського – це крайнощі, що стали наслідками невмілої політики. Можливо, сьогодні наймудрішими потрібно бути самим громадянам, котрі мають зрозуміти, що мова – це не причина для ворожості і не засіб для політичних спекуляцій.

"Кожен із нас мусить пам'ятати, що, ігноруючи свої рідномовні обов'язки і поступаючись своїми мовними правами, він, тим самим, ослабляє відпорність, живучість народу, до якого належить" [4, 195].

Доки ми пам'ятаємо українську, доти вона існуватиме. І ніякою другою державною її не знищити. Просто, коли влада не хоче фінансувати розвиток культури взагалі, вона вчиняє розбрат між "рускоязичними" та україномовними. Шкода, що хтось на це "ведеться".

Роздмухування мовного питання в Україні дійсно можна назвати виключно політичним. Права російської мови в нашій державі не просто не порушуються – російська мова домінує у всіх сферах. Водночас історичною мовою на території України є українська.

Не дивуюся тим масам, які ми звикли називати електоратом і які не читають демократичної преси, не мають доступу до інтернету і володіють дійсними фактами, а не фантазіями. Дивуюся тим дописувачам різноманітних сайтів, які твердять про якісь утиски для росіян, або про те, що є якась окрема "русскоязична" культура і її, мовляв, теж треба плекати. Фактів на підтвердження існування цієї містичної "русскоязичної" культури не виявила. Хотілося б почути, що представляє собою російськомовна українська література. Досі знала тільки про авторів легкого жанру – детективу і фантастики. Правда, російські видавці чомусь майже кожного автора з України відразу змушували взяти російський псевдонім, а події твору конче перенести на терени Росії. Так що говорити про причетність цих авторів до української культури якось не випадає.

А що знає світ про українську російськомовну літературу? Нічого. Можливо, тому, що російськомовні регіони – це щось на зразок Спарти, яка не дала жодного філософа чи літератора, але давала добрих вояків та спортсменів. Там ніхто не був зацікавлений у розвитку культури.

Якщо російська імперська культура була справді великою потугою і мала кого протиставити нашим кобзарям і каменярам, то сучасна російськомовна культура України – це тільки фантом. У минулому можна знайти зо два-три десятки відомих російських письменників, які певний час жили й творили в Україні, але ж вони не позиціонували себе як українські письменники і завжди належали російській літературі.

"Регіональні кликуші" полюбляють тицяти прихильникам єдиної державної мови у приклад двомовну Фінляндію і чотиримовну Швейцарію. Але є одна суттєва різниця між тим, що існує у цих країнах, і тим, що хочуть насадити у нас. Шведські митці Фінляндії не належать шведському мистецтву, а франкомовні та німецькомовні швейцарські письменники не належать французькій та німецькій літературі. І якби, скажімо, женевський банк на святкування свого ювілею запросив винятково французьких артистів, то був би неабиякий скандал. А якби певна група пікетувальників у Цюріху стояла під німецькими прапорами, то їх би заарештували. У Швейцарії живуть не німці, французи та італійці, а швейцарці німецького, французького та італійського походження. Чи можна щось подібне сказати про росіян в Україні? Чи є вони українцями російського походження? Здебільшого ні. Українці російського походження не мали б носити портретів царя і Сталіна, вимахувати російськими прапорами і закликати "назад в СССР".

Нічого подібного не дозволяють собі ані багатомовні громадяни Швейцарії, ані шведськомовні громадяни Фінляндії. Тому кількість державних мов не є для них небезпечною. Не кажучи вже про судимості й інші делікатні речі.

У них зовсім інші культурні запити і цінності. Це малоосвічена, безкультурна і позбавлена традицій орда варварів, яка цінує лише спорт, російські серіали про бандюків і пісенні вернісажі кобзонів і табачників. То чому дивуватися, що донецький ботанічний сад перетворено на приватну резиденцію? Гуни теж у церквах конюшні влаштовували. Пальма Мерцалова – для варварів вершина мистецтва. І цю залізяку вони готові встановити у всіх містах і селах України, а також за кордоном.

Найгучніші рупори "русскоязичних" волають про те, що пора усі пам'ятники зрадникам Мазепі, Чорноволу і ероям Крут звезти на смітник. Якщо Чорновіл зрадив СССР, то Мазепа і герої Крут є зрадниками для них тому, що зрадили не Україну, а... Росію! Правда, тут завзяті україножоби передають куті меду, бо герої Крут полягли, захищаючи Київ від банд Муравйова. І спеціально для російськомовних нагадаю, що більшовики тоді розстріляли у Києві, окрім українських патріотів, чотири тисячі російських офіцерів. Цікаво, якими словами вони б назвали російських генералів Юнакова, Алмазова, Дельвіга, Іванова, Грекова, які перейшли на бік армії Української Народної Республіки і боролися проти більшовицької навали? Ось ці росіяни, генерали царської армії, зуміли стати УКРАЇНЦЯМИ, а представники донецького клану ніколи ними не стануть. Чому? Та тому, що названі генерали були представниками великої російської культури. Цього не можна чекати від представників безкультур'я. (Джерело: https://www.obozrevatel.com; http://sparrow-hawk.livejournal.com).

"Без поваги, без любові до рідного слова не може бути ні всебічної людської вихованості, ні духовної культури. ... Скалічена мова отупляє, оглупляє людину, зводить її мислення до примітива. Бо мова – це лад мислення, це віконця, через які людина бачить світ. Хто не знає по-справжньому, а отже й не любить рідної мови, той неук і в інших мовах" [6].

"Відродження мови, її вільний, не деформований чужим силовим полем, не спотворений політикою держави іншого народу розвиток сприятиме оновленню ментальності та національного характеру народу… Народ, особливо численний, не має права бути бездержавним, бо це приносить шкоду і біду не лише самому цьому народові, а й іншим народам, людству. Це розбещує загарбників, примножує їхні сили і зменшує шанси на здобуття свободи поневоленими народами, порушує не тільки права народів, а й права людини і особи" [6].

Для розвитку мовлення у школі вчать переказування тексту. Цікава вправа, якщо врахувати те, що найуспішнішим переказуванням є просто вивчення тексту напам'ять.

Є ще краща вправа – декламування віршів. Стільки віршиків, скільки пересічний українець змушений вивчити за своє шкільне життя, годі й написати, тому добра поезія часто перемішується з ширвжитком, а відтак у дорослому віці йому важко відрізнити поезію від "трамтарамкання". І так увесь навчальний рік, а потім і наступний. Разом із віршиками можна заучувати ще різні звороти та слова, яких у реальному житті давно ніхто не вживає.

Таким чином, наша шкільна мова – поетична, з нею ми залишаємося, коли потрібно виступити на якійсь нараді, або подякувати начальникові, або покласти квіти до якогось пам'ятника. А говорити прозою у нас не вміють. Бо не навчили. Бо в школі ми заучували віршики, не розуміючи, про що в них ідеться, і ніхто ніколи не просив сказати щось таке, чого не записано в сценарії.

А шкільна наука відбувається за сценарієм, затвердженим у всіх інстанціях. І нехай ця країна вже й не така нова – як-не-як, двадцять шість років, сценаріїв ніхто не скасовував і ніхто не переписував, хіба що з'являлися нові приводи для старих сценаріїв – тоді просто змінювали слова. Сценарії пишуть викладачі, і навіть діляться досвідом з іншими. Сценарії публікують.

До календарних, наприклад, зараховують День захисника Вітчизни. Важко сказати, яке смислове навантаження несе слово "Вітчизна" для молодих українців. Для нас є більш прийнятним слово "Батьківщина" або просто "Україна". Вітчизна залишилася історично в радянських часах, як відповідник російського "Отечество". Попри це, слово побутує й постійно повертає суспільство назад, у час дій радянського народу "на благо Вітчизни", бо Вітчизна – це, передовсім. героїчні подвиги на війні, виробництві й пожежі. "Вітчизна" – це, по суті, радянське слово, яке варто замінити на всі сто відсотків на "Батьківщину" або просто "Україну". Та його не змінюють, ним просто оперують так само, як і в часи, коли відзначали свято всіх чоловіків Радянського Союзу.

День захисника Вітчизни можна, згідно з посібником, назвати теж дуже поетично: "Життя прожити – не море перепливти". Для проведення цього свята вчителю пропонують запастися інформаційними картами про Радянську армію, Велику Вітчизняну війну, а учні мають принести альбоми батьків часу служби в Радянській армії та Військово-морському флоті. Згідно зі сценарієм, учні декламують вірші на кшталт: "В сорок пятом в мае / вопреки уставу караульной службы / мы салютом личным подтвердили / славу русского оружия". Після декламування віршиків про подвиги Радянської армії учні дізнаються, що естафету військового подвигу підхопили наші сучасники ("навічно в пам'яті нашого народу залишаться перемоги та втрати війни в Афганістані, де наші солдати виконували інтернаціональний обов'язок"). Так відбувається святкування Дня захисника Вітчизни в Україні 2017 року.

Також українська сучасна школа пропонує учням віршики до Дня працівників освіти. Цього дня молоді українці мають мало не падати на коліна перед учителями та просити пробачення за всі свої гріхи, вчинені протягом навчального року: "Пробачте, прошу, що тоді напровесні, / коли ви хворі не прийшли до нас / раділи ми, жорстокі й безсердечні". Якщо врахувати, що сценарій до уроку пропонує сам учитель, то можна подумати, що найбільше, чого бракує педагогам, – це сліз і вибачень. Причому учні, наприклад, мають порівнювати директора з капітаном великого корабля, який веде їх океаном знань.

Замість гуртом творити моральний авторитет з недосконалої грішної людини, зрештою, такої, як і всі пересічні українці, чимало з нас мимоволі підспівують чужому хору висміювання і пониження всього українського.

Ось якраз про те, що треба робити, щоб слово було спроможне розтоплювати людські серця, про те, чому слово людське треба плекати як щось живе, плодоносне, "як парость виноградної лози", повсякденно і повсякчасно, і чому досі земля, планета, людство не дало такого художника, такого артиста, такого митця, який би спромігся змалювати материну мову, навіть при наявності таких, які змальовують очі, брови, образ живої матері, при наявності звуковідтворюючої, звукозаписуючої апаратури. Чому досі немає такого майстра, який би спромігся змалювати мову?

Відомо, що поняття культури мови дуже широке, і воно вбирає в себе не тільки слововживання, не тільки стиль, синтаксис, орфографію, орфоепію. Дослідники і пропагандисти культури мови зупиняються здебільшого на цих питаннях. Люди усномовної професії, покликані серцем, громадським обов'язком, мають бути не тільки пропагандистами усього прекрасного, що є у нашій дійсності, в науці, культурі, а повинні стояти на сторожі слова, плекати мову і пропагувати правильне ставлення до мови.

Культура усного мовлення залежить від ставлення до мови, від професійної пристрасті до слова. Вчені кажуть, що зусилля мовознавців, а ми повинні для себе читати: і зусилля артистів, як носіїв високих зразків усного мовлення, повинні бути спрямовані на те, щоб ліквідувати помилкові погляди, судження про мову. І про ті фактори, які впливають на мовну нормалізацію. Через те ми повинні мати не менш серйозну методологічну платформу, з якої ми будемо виходити в усіх наших подальших викладках. Авторитетів таких наукових, теоретичних нам не бракує.

К. Паустовський, видатний російський прозаїк, писав: "Людина байдужа до рідної мови – дикун. Вона шкідлива самою своєю суттю, бо її байдужість до мови говорить про цілковиту байдужість цієї людини до минулого, сучасного і майбутнього свого народу" [6].

А мова – це найбільший здобуток людства, найцінніший витвір. Багато людство має зараз у себе своїх винаходів, своїх витворів. Але жодний з витворів людини не може зрівнятись за своїм значенням, за своєю силою з мовою. Чому? Тому що мова – це той засіб, який допоміг людині відділитися від тваринного світу. Тому що мова, будучи комунікативним засобом, засобом спілкування між людьми, є тим дивовижним здобутком, який зробив людину суспільною істотою. Тобто, тільки завдяки мові створилося людське суспільство. Мова – це також засіб мислення. Отже, якби не мова, людина не могла б і мислити. Отже ніякі досягення науки і культури були б немислимі, як і будь-яка цілеспрямована людська діяльність. Мова – це той дивовижний акумулятор, який вбирає всі найостанніші досягення людства. Дитина, народжуючись сьогодні і засвоюючи мову, відразу стає людиною двадцять першого століття. Отже, мова – це найбільша святиня людства.

А українська мова – це найбільша національна святиня українського народу, атрибут суверенності, державності. Отже, українська мова заслуговує шанобливого, уважного до себе ставлення. Будь-яка зневага, неповага до української мови свідчить про неповагу до народу, державного прапора, до герба, до суверенності України.

Українська мова – це також мова, якою існує велика оригінальна і перекладна наукова і художня література. І ще давно великий росіянин М.Чернишевський сказав: "Имея такого поэта, как Шевченко, украинская литература не нуждается ни в чьем благосклонном к себе отношении".

Принагідно зазначу, що перший підручник з граматики української мови 1818 р. випустив не українець, а саме росіянин – Павловський.

Українська мова – це також та мова, якою існує література, яка залишена такими велетнями людського духа, як гігант Шевченко Тарас, як титан Франко Іван, як велет – незрівнянний ні з ким, ніде і ніколи – Українка Леся.

І для того, щоб могти читати твори цих геніїв в оригіналі, безперечно можна скористатися можливістю оволодіти українською мовою і пишатися тим, що ти зробив це. Зрештою і про українську мову можна сказати словами В.Маяковського:

Разучите эту мову,
Эта мова – величава и проста
Чуеш сурмы заграли –
Час розплаты настав.

Славнозвісний професор О.Потебня висловився, що всі українські бажання, які минають мову, збудовані на піску (Джерело: http://storinka-m.kiev.ua/).

Отже, ставлення до мови. Поки ми не будемо переборювати інертності ставлення до мови, доти ми будемо чути суржик, доти ми будемо викликати нарікання. Обов'язково треба любити, поважати кожнісінький звук нашої мови. Обов'язково треба шанувати кожнісіньке слово. Поет-філософ Максим Рильский сказав: "кожне слово – це людина", а Костянтину Станіславському спотворені слова нагадували скалічених людей. Він казав: "коли я чую слова з неправильно вимовленими звуками, мені уявляються люди з повикручуваними руками, ногами, сплющеними головами і так далі, і так далі".

Отже, з цим треба, безперечно, повсякденно, повсякчасно боротися скрізь і завжди. Треба нашим слухачам прищеплювати смак до доброї мови, до гарного слова, до гарного порівняння,

Дуже важливо пам'ятати те, що мова – це не тільки засіб спілкування, Це той засіб, яким ми щодня впливаємо на мозок і на душу, на розум і на почуття людей. Мистецтву усного слова, як і всякому мистецтву, навчити не можна, але навчитись можна. Це передбачає активне ставлення кожної людини, кожного, хто захоче оволодіти будь-яким мистецтвом, в тому числі, мистецтвом слова, активне ставлення до того, що він собі обрав.

У чому полягає мистецтво усного слова? У чому полягає культура усного мовлення будь-якого промовця? Безперечно, насамперед, у використанні того матеріалу (в естетичному вигляді), яким він оперує.

Звукова мова – це вже естетичне явище саме по собі. Власне звукова мова виникла через наявність емоцій у людини. І коли вже людина говорить, то вона переживає, безперечно, якісь почуття людей. Треба тільки робити так, щоб усе те, що зринає з наших уст, було дійовим і було прийнятим у людському розумінні прекрасного і розумного. Це, звичайно, вимагає і правильного словживання, правильного наголошення, правильної артикуляції, дикції, орфоепії і так далі, про що йдеться в багатьох посібниках, статтях, методичних розборках, присвячених питанням культури мови. "Засвоюймо ж і поширюймо норми літературної мови, адже культура мови – це культура думки" [7].

Література

1. Сербенська О. Актуальне інтерв'ю з мовознавцем / О.Сарбенська, М.Голощак.– К.: Просвіта, 2001. – 203 с.
2. Пономарів О. Культура слова / О.Пономарів . – К.: Либідь, 1999. –215 с.
3. Муравицька М. Лінгводидактика Памфила Юркевича / М.Муравицька // Мовознавство. – 1994. – № 6. – С.76-78.
4. Іванишин В. Мова і нація / В. Іванишин, Я.Радевич-Винницький; вид. 4-е, доп. – Дрогобич: Відродження, 1994. – 359 с.
5. Сухомлинський В. Слово рідної мови / В.Сухомлинський // Українська мова й література в школі. – 1968. – №12. – С.1–10.
6. Паустовский К. Собрание сочинений: в 6 т.Т.6 / Паустовский К. – М.: Гослитиздат, 1968. –636 с.
7. Пономарів О. Культура слова. Мовно-стилістичні поради / О.Пономарів. – К.: Либідь, 2001. – 232 с.

References

1. Serbenskaya O., Goloshchak, M. (2001). An actual interview with linguistics. K.: Prosvita [in Ukrainian].
2. Ponomariv, O. (1999). Culture of the word. K.: Lybid' [in Ukrainian].
3. Muravitskaya, M.(1994). Lingvodidaktika Pamfila Yurkevicha. Movoznavstvo, 6, 76-78 [in Ukrainian].
4. Ivanishin, V., Radevich-Vynnytsky, Y. (1994). Language and nation. Drohobych: Vidrodzhennya [in Ukrainian].
5. Sukhomlinsky, V. (1968). The word of the native language. Ukrayins'ka mova y literatura v shkoli, 12, 1-10 [in Ukrainian].
6. Paustovsky, K. (1968). Collected Works: 6 t. T.6. M.: Hoslityzdat [in Russian].
7. Ponomariv, O. (2001). Culture of the word. Language-stylistic tips. K.: Lybid' [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.06.2017 р.

UDC 781.63+786.2

Bezborodko Oleg
Candidate (PhD) in Arts, Assosiated
Professor of the Special Piano Chair No. 1,
Tchaykovsky National Music Academy of Ukraine
olegbezborodko@gmail.com

INNOVATIVE USE OF THE DAMPER PEDAL IN THE CONTEMPORARY PIANO MUSIC

Purpose. The article explores and determines the main modes of innovation in the use of the damper piano pedal by contemporary composers. The **research methodology** is based on the methods of elementary-theoretical and structural-genetic analysis and synthesis. Elements of style and performance analysis are used. The comparative method of research makes it possible to draw analogies between innovations in the use of the pedal by contemporary composers and by authors of the late 18th and early 19th centuries. The **scientific novelty** of this study lies in description, classification and aesthetic-stylistic justification of the innovative use of the damper pedal in contemporary piano music, in particular in the works by Ukrainian composers. **Conclusions**. Among the main modes of innovative pedalization are continuous holding down of the damper pedal, which goes back to the dawn of the development of the piano as an instrument, its application as an integral auxiliary element of various extended piano techniques and use and inclusion into music texture of various sounds produced by the action of the pedal mechanism that were previously considered aesthetically unacceptable. In the works of the authors we are examining in this article the damper pedal is a powerful original and innovative means of expression and texture formation.

Keywords: damper pedal, piano pedalization, extended piano, contemporary piano music.

Безбородько Олег Анатолійович, *кандидат мистецтвознавства, доцент Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*

Новаторське застосування правої (демпферної) педалі в сучасній фортепіанній музиці

Мета роботи. У статті досліджуються і визначаються основні шляхи новацій у використанні правої педалі фортепіано сучасними композиторами. **Методологія** дослідження базується на методах елементарно-теоретичного і структурно-генетичного аналізу та синтезу. Використовуються елементи стильового і виконавського аналізу. Компаративний метод дослідження даєзмогу провести аналогії між новаціями у використанні педалі сучасними композиторами і авторами кінця XVIII – початку XIX століть. **Наукова новизна** полягає в описі, класифікації та естетико-стильовому обгрунтуванні способів новаторського застосування правої педалі в сучасній фортепіанній музиці, зокрема в творах українських композиторів. **Висновки**. Основними шляхами новаторського застосування правої педалі є її тривале безперервне натиснення, що походить від зорі розвитку фортепіано як інструмента, її викори-

© Bezborodko O., 2017

стання як невід'ємного допоміжного елемента різних технік розширеного фортепіано, використання і вписування в фактуру різноманітних шумів, що видаються внаслідок дії педального механізму і вважалися раніше естетично неприйнятними. У творах авторів, розглянутих в даній статті, права педаль є потужним оригінальним і новаторським засобом виразності і фактуротворення.

Ключові слова: права (демпферна) педаль фортепіано, педалізація, розширене фортепіано, сучасна фортепіанна музика.

Безбородько Олег Анатольевич, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано № 1 Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

Новаторское применение правой (демпферной) педали в современной фортепианной музыке

Цель работы. В статье исследуются и определяются основные пути новаций в использовании правой педали фортепиано современными композиторами. **Методология** исследования базируется на методах элементарно-теоретического и структурно-генетического анализа и синтеза. Используются элементы стилевого и исполнительского анализа. Компаративный метод исследования позволяет провести аналогии между новациями в использовании педали современными композиторами и авторами конца XVIII – начала XIX веков. **Научная новизна** настоящего исследования состоит в описании, классификации и эстетико-стилевом обосновании способов новаторского применения правой педали в современной фортепианной музыке, в частности в произведениях украинских композиторов. **Выводы**. Основными путями новаторского применения правой педали являются ее длительное непрерывное нажатие, восходящее к заре развития фортепиано как инструмента, ее использование как неотъемлемого вспомогательного элемента различных техник расширенного фортепиано, использование и вписывание в фактуру считавшихся ранее эстетически неприемлемыми различных шумов, издаваемых при действии педального механизма. В произведениях авторов, рассмотренных в данной статье, правая педаль является мощным оригинальным и новаторским средством выразительности и фактурообразования.

Ключевые слова: правая (демпферная) педаль фортепиано, педализация, расширенное фортепиано, современная фортепианная музыка.

The relevance of the topic is determined by an incredible expansion of the timbral palette in contemporary music. The urge towards discovering new sonorities has been fully realized in electronic music. In acoustic music, composers have also been seeking unusual sonoric effects experimenting with non-standard ways of producing sound and extending timbral properties of instruments. In music for piano "extended piano techniques" comprise playing on the strings (pizzicato, with chopsticks etc.), instrument's preparation with the help of various objects (screws, bolts etc.), changing the instrument's timbre by damping the strings, both fully and partially (producing hamonics), striking the sounding board and other parts of the instrument, other noise effects. Composers reconsider also standard resources of the piano playing of which the most significant is the damper (sustain, right) pedal, famously called "the soul of the piano" by Anton Rubinshtein. The most complete and relevant works on piano pedaling are the books by N. Golubovskaya "The Art of Pedalization" [3] and by J. Banowetz "The Pianist's Guide to Pedaling" [8]. However, they practically don't touch upon the issue of the innovative use of the damper pedal in music of the second half of the 20th century. On the other hand, the authors of works on modern piano music, including researches of extended piano techniques [11], either do not consider problems of pedalization at all, or touch upon it situationally and haphazardly.

The purpose of this study is to determine the main modes of innovation in the use of the damper piano pedal by contemporary composers.

Body of the article. As Ch. Rosen points out, "beginning with the 1830s, the almost continuous use of the pedal became the rule in piano playing" [12, 30]. L. Gakkel calls "the flourishing of illusory-pedal manners" in the piano work of the early 20th century "nec plus ultra of the romantic tendencies (Chopin, Liszt)" [1, 6]. The resonation of all the strings of the instrument resulting from the pressing of the damper pedal greatly enriched the sound of the piano, became an integral part of its timbral beauty. In addition, the ability to prolong the sound without involvement of fingers contributed to the invention of new textures in piano writing and influenced the development of piano technique. The pianist could now tear his hands from the keyboard, freely carry them all over its space, what, in N. Korykhalova's opinion, "made it possible to liberate the playing apparatus, to apply more convenient, physiologically justified movements" [5, 203]. The use of the damper pedal became so natural that it was assumed by composers to be something for granted. N. Golubovskaya writes: "In all romantic and later piano literature the pedal is called for, although not necessarily written down, and constitutes an integral part of the texture" [3, 59]. Such a pedal the researcher defines as "texture-indispensable", in contrast to the pedal that enriches sonority – "coloristic" pedal. Furthermore, the art of pedaling had reached such a degree of subtlety and sophistication in romantic music that its exact fixation became impossible.

Yet in the music of the first decades of the 20th century neo-classical composers (Hindemith, Stravinsky, Prokofiev), who in many respects were in opposition to romantic aesthetics, develop the unpedalled style of piano writing. The extent of using the pedal has become an important stylistic marker in

performing arts too. R. Taruskin, emphasizing the role of Stravinsky as the leader of the "objective" style of piano playing, cites Italian composer Vittorio Rieti, who gave Stravinsky special thanks "for not asking us to swallow crescendo porridge, pedal sauce, and rubato marmalade" [16, 364]. Assuming "pedallessness" to be a distinctive feature of the neoclassical tendency in piano writing L. Gakkel sees in the late works of Hindemith and Prokofiev "examples of stylistic synthesis: neoclassical solutions are combined with the methods of illusory-pedal, concert rendering" [1, 16]. Differentiation of pedal usage depending on the historical or individual compositional style becomes the subject of careful attention of performer.

In stylistic diversity of contemporary music along with the traditional dichotomy "pedalness – pedallessness" the searching for other, unusual ways of using the damper pedal is actualized in the common spirit of avant-garde intentions. At the opposite pole to the completely unpedalled sound is a long (sometimes throughout the whole work) playing without changing the pedal, i.e. with permanently raised dampers. Booming sound is produced, causing a feeling of a large resonating space in imitation of special acoustic conditions (cave, mountains, cathedral etc.), what helps to convey mysterious, sacral images. Such examples can be found in works by György Kurtág (many pieces from the children's cycle "Játékok"), Morton Feldman ("Intermission 5", "Palais de Mari""), George Crumb ("A Little Suite for Christmas, A.D.1979", written after Giotto's Nativity frescoes in the Arena Chapel at Padua[1]). In two significant piano works by Ukrainian composer Oleksandr Shchetynsky, written as well as the Crumb's opus on Christian themes – "Prayer for the Cup" and "Praise Ye the Name of the Lord", – continuously depressed damper pedal connects over long fragments of music (several minutes and more) four-note discordant chords, resembling remote chimes, and a one-voice smooth, mostly stepwise melodic line. Such use of the pedal helps the composer to create an integrated sound space, similar to the sound space of Byzantine temple, in which the church bells tolling is mixed with the ascetic sound of unison choral singing.

It should be noted that the use of the damper pedal without "cleaning", that is, as a special timbral register of the instrument, despite its apparent avant-garde nature, is not something completely new. In this respect the innovation of contemporary composers appears to be akin to mastering new resources of the rapidly changing pre-romantic piano at the turn of the 18th and 19th centuries. Unlike the Romantics, "Beethoven and his contemporaries understood and used the pedal as a register" [4, 37] to achieve special sound effects. Among these effects, particularly striking and still provoking debates as to its rendition is the so-called Beethoven's "sonorous pedal" (according to H. Grundmann's and P. Mies's classification), which mixes various, sometimes dissonant, sounds and harmonies[2]. As L. Barenboim points out, such register pedalization was already known at the time of C. P. E. Bach and was caused by "the then construction of a pedalless piano with a damper register" [1, 94]. K. Hamilton assumes, that "gentle mingling of tonic and dominant harmonies seems to have been one of the most common ways of treating the sustaining pedal at the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth century. It is found in pieces by Steibelt, Dussek, and Louis Adam, to name but a few" [10, 198]. Observing, that "a striking aspect of many of Steibelt's pedal markings is their duration" [13, 60], D. Rowland answers positively the question "Did these early pianists (including Beethoven. – O. B.) played whole movements or sections of work with the pedal depressed?"[3] [13, 60-61].

In most cases, a prolonged damper (sustaining) pedal was accompanied by quiet dynamics, as, for example, in the 1st part of the "Moonlight Sonata". This manner of performance is surprisingly in harmony with piano works by Valentyn Sylvestrov, written 200 years later. The incessant resonance of undamped strings, together with the almost ubiquitous use of una corda and quiet dynamics, is an indispensable attribute of the piano writing of his numerous Bagatelles and Serenades. The composer very accurately indicates pedalization, avoiding unpedalled sound and preferring a vibrating or incomplete pedal (his favorite indication is 1/3 of the pedal). Paradoxically, the specific "Sylvestrov's pronunciation" of the conventional elements of the classical musical language, creating effect of mystery, otherworldliness, airiness and ephemerality, reconstructs a rather common among early pianists performing manner, which was described in a number of early 19th-century tutors[4].

Thus, holding down of the damper pedal over protracted fragments of music has an independent value as an innovative method of piano writing. It also constitutes a necessary element for a considerable number of extended piano techniques, the most important of them is direct (not by means of keybord mechamism) playing on the piano strings. The technique was first applied by Henry Cowell in the 1920s in "Aeolian Harp" and "The Banshee". The latter piece requires for its execution two performers – one, standing and playing on the strings, and another, constantly holding down the damper pedal and thus allowing the piano strings to freely resonate. In the thesis on the history of the development of extended piano in 20th-century American music, R. Ishii mentions the sustain pedal as a necessary element of the following techniques: plucking the strings, striking the strings (especially when hitting the strings with the palm of the hand or various beaters and sticks), stroking the strings, glissandi and tremolo on the strings, knocking various parts of the instrument [11]. To this list, we would also add a spectacular use of the damper piano pedal in chamber music for a timbral change of solo part: singing into the piano with undamped strings reverberating simpathetically with voice ("Ancient Voices of Children" by Crumb) and playing the solo instrument into the piano achieving the same effect. The most significant example of the latter technique could be "Misterioso" by Sylvestrov for clarinet solo (with a grand piano). The damper pedal of the piano should be depressed with a wedge throughout a 20-minutes piece and the composer asks a clarinetist to

play "into the piano resonating chamber to generate echo-like reverberations" [15, 2]. In a piece-happening for chamber music ensemble "musica pura" by Oleg Bezborodko (premiered by the ensemble "Ricochet" at the KyivMusicFest-2010) a piano player recites a few lines from Andrey Bely's memoirs into the piano with the constantly depressed damper pedal. The resulting echo marks the climax of the piece.

As we have shown before, pedal effects directly depend on dynamics. No wonder one of the names of the damper pedal is "forte pedal". Combination of the damper pedal with various changes in dynamics constitutes a rather extensive area of exploration for contemporary composers writing for piano. Often they use a technique when a sharp change of pedal is combined with soundlessly depressed piano keys. In contemporary Ukrainian music we can observe this effect in "Sonata No. 1" by Ihor Shcherbakov: the composer precedes appearance of the main theme both in the exposition and the reprise by a simple A-minor chord, which is taken silently on the pedal retaining previous atonal conglomerations. The following sharp change of the pedal brings this chord out like an enlightenment after a dissipating storm. A more avant-garde version of this technique, combined with playing on the strings, is found in "Serenade for five instruments" by Alfred Schnittke. At the end of the 2nd part, the composer orders the pianist to sweep glissando over the strings with the damper pedal depressed, than depress the indicated keys (D-flat major chord) silently and release the pedal. Schnittke calls this technique an organ effect, evidently due to the lack of any specific attack in this sound, creating the illusion of softness and, most importantly and unusually for piano, of continuity of the sound, devoid of its origin. Like the continuous use of the pedal, this effect goes back to the experiments of composers of the first half of the 19th century, namely, to Robert Schumann's "Carnaval". At the end of "Paganini" piece, after loud bass f minor thirds the dominant chord to A-flat major should be played pianissimo on the same pedal, after which the pedal is abruptly released and a strange disembodied sound forms a transition to the next piece. A lot of pianists interpret the Schumann's "pianissimo" here as an indication to play this chord silently [12, 75].

The pedal can also facilitate imitation on the piano of non-tempered glissando. This effect can be achieved by playing simultaneously two chords spaced a second apart with contrasting dynamics (forte and piano). Bezborodko uses this technique in his quintet "Lion's Breath". When a louder chord which has been muffling a quieter chord is released, the latter one, at first only contributing some polluting colouring to a whole timbre in imitation of un-temperedness, suddenly shows up making overall impression of a glissando, which is amplified by the damper pedal.

The difference in timbre of a single piano sound played with and without pedal is the main compositional idea in a piece by avant-garde German composer Helmut Lachenmann "Clouds in Icy Moonlight" from the children's cycle "Ein Kinderspiel". Repeated notes in the upper register of the piano are played throughout the piece alternately with and without pedal. The contrast "pedalness – pedallessness" ceases to be a style marker, it becomes the subject of timbre play. A similar and even finer example can be found in a piece by Luciano Berio "Erdenklavier" from "6 Encores". The composer discoordinates music text played on keys and the regularly released and depressed pedal thus forming equal small (longer just a little more than a second) timbrally contrasting music spans. Interaction of the pedal and dynamics is a key element of this piece as well, creating a variety of sound-timbral complexes from an unassuming one-voiced texture.

A completely innovative area of searching for original timbral techniques in piano writing lies in assimilation into music composition of various noises accompanying the action of the damper pedal. Throughout the history of piano such sounds have been censured and considered inappropriate by music lovers and critics alike. They testified either to deplorable state of the instrument or to bad taste of the performer. Inclusion of the objects of everyday life into the arsenal of expressive means is one of the most characteristic features of the 20th century art. Most clearly manifested in "musique concrète", it drew composers' attention to pedal noise as an aesthetically valuable material.

Audible knocking produced by forceful depressing of the sustain pedal and accompanying sigh-like noises produced by dampers instantly releasing the strings are found in the 3rd part of "Quintet" by Schnittke dedicated to the memory of the composer's mother. The measured, quiet knocking of the pedal rhythmically continues and completes the long piano ostinato "like the retreating steps of the Unknown" [7, 116]. Effective two fast and strong (indication FFFF) kicks on the pedal with a following fading strings' noise end the cycle "Half Fairytales" by Ukrainian composer Maksym Shorenkov. A sharp, clapping release of the pedal followed by its depressing sFz is prescribed by Lachenmann in his piece "Guero", built exclusively on non-standard playing techniques. In a piano performance by Karmella Tsepkolenko "Evening Solitaire" kicking the damper pedal is combined with kicking the left pedal. As Ye. Kharchenko describes it, "all the strokes on the pedal are logically thought-out in duration, which creates a special picturesque atmosphere of the game" [6, 155].

Specific noises can also occur when the dampers are quickly or slowly lowered to vibrating strings. Pierre Boulez proposes this undesirable in the classical or romantic repertoire effect as one of the options for completing the 2nd part "formant 2-trope" of his "Third Sonata". After taking several loud accords on one pedal, the composer suggests that a pianist lets them vibrate for a long time and then slowly releases the pedal so that the action of the dampers on the strings should be audible. In a one-minute piece "One Mom, Forty Dads" Bezborodko uses pedal effects similar to those of Boulez to imitate the sound of folk instruments. Thus, a sharp taking of the bass G on the pedal with a subsequent rapid substitution of the pedal so that the dampers only slightly touch the strings creates a continuous rattling sound with cut-out low frequencies, reminiscent of the timbre of drymba (jew's-harp).

The scientific novelty of this study lies in description, classification and aesthetic-stylistic justification of the innovative use of the damper pedal in contemporary piano music. For the first time the analogy is drawn between the pedal innovations of the late 20th century and the use of the pedal at the dawn of piano art – at the turn of the 18th and 19th centuries. For the first time pedal innovations in the works of Ukrainian composers Shchetynsky, Shcherbakov, Shorenkov, Sylvestrov, Bezborodko are analyzed and inserted in a wide context of world contemporary music.

Conclusions. Composers of the New music have been actively exploring ways of innovating the manner of using the damper piano pedal. Continuous depressing of the sustain pedal, which is often used in contemporary music, dates back to the dawn of the development of the piano as an instrument, when the damper pedal had not yet become an usual resource of playing but was perceived as an innovative technique. The pedal is an indispensable attribute of various extended piano techniques both solo and in interaction with other instruments or voice. The new aesthetics and imagery of modern music, the striving for unusual timbres made it possible to assimilate into the piano writing various noises produced by the action of the pedal which had been previously considered unacceptable. Although many modern composers continue to treat the pedal in the usual way and often give its application up to the performer, in the works of the authors we are examining in this article the damper pedal is a powerful original and innovative means of expression and texture formation.

Notes

[1] Although as in many piano pieces by Crumb the use of damper pedal here is combined with various extended techniques, its importance as independent prevailing manner of expression is evident, particularly so in the 1st part "Visitation", which "encapsulates the dramatic range of the entire suite" [9, 3]. As W. K. Bland puts it in the program note for the score: "especially in this Suite, the use of very long, pedal-sustained sonorities, both tintinnabular and intimate, creates a background canvas from which voices appear and submerge" [9, 3].

[2] For example, in the famous recitatives from the 1st part of "Sonata Op. 31 No. 2" (mm. 143 148, 153-159), according to a remark coming from the circle of C. Czerny, "Beethoven's intention was to achieve such sonority as if someone's speech was heard from the cave, where the sounds merge with each other" [4, 53]. Among the best-known examples of the similar use of the damper pedal by Beethoven we can point out the 1st part of "Sonata op. 27 No. 2" ("Moonlight"), where the author's preliminary note "se deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino" requires performing the entire piece without dampers (i.e. with the constantly depressed damper pedal), Rondo from "Sonata Op. 53", where tonic and dominant harmonies, as well as same-root major and minor harmonies are being mixed on one pedal, "Concerto No. 4 in G major" (Coda of the 1st part as well as the second themes in final Rondo), 2nd part of "Sonata op. 101". Mingling of different harmonies on one pedal both in bass and treble register can be found in the 1st part of "Sonata in C major Hob.XVI/50" by Haydn.

[3] In romantic performance Beethoven's sound effects were for the most part neglected, which was justified by supposedly significant differences in the sound of Beethoven's and later instruments. Artur Schnabel was one who opposed this point of view: "In Beethoven's case the effect of pedalizations demanded by him was exactly the same on the old instruments as on the new ones. <…> He simply created, also in pedalization, the unexpected, fantastic, adventurous" [14, 136].

[4] D. Rowland cites Karl Czerny's mention of this manner, which produces "the soft undulating effect of the Eolian Harp, or of very distant music" [13, 45].

Література

1. Баренбойм Л. О бетховенской педализации / Лев Баренбойм // Как исполнять Бетховена ; сост. А. Засимова. – М. : Классика-XXI, 2007. – С. 88–100.

2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. – 2-е изд., доп. – Л. : Советский композитор, 1990. – 288 с.

3. Голубовская Н. Искусство педализации / О музыкальном исполнительстве // Н. Голубовская ; сост. Е. Ф. Бронфин. – Л. : Музыка, 1985. – С. 49–142.

4. Грундман Г. Как Бетховен пользовался педалью? / Герберт Грундман, Пауль Мис ; [пер. с нем. Ф. Марморштейн] // Как исполнять Бетховена ; сост. А. Засимова. – М. : Классика-XXI, 2007. – С. 26–68.

5. Корыхалова Н. За вторым роялем : работа над музыкальным произведением в фортепианном классе / Наталия Корыхалова. – СПб. : Композитор, 2006. – 549, [1] с. : ноты.

6. Харченко Е. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль. : дис. … канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 / Харченко Євгенія Валеріївна. – К. : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. – 353 с.

7. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке / Валентина Холопова. – Челябинск : Аркаим, 2003. – 253 с.

8. Banowetz J. The Pianist's Guide to Pedaling / Joseph Banowetz. – Bloomington : Indiana University Press, 1992. – 320 p.

9. Crumb G. A Little Suite for Christmas, A.D.1979 / George Crumb ; [program note by William K. Bland]. – New York : C. F. Peters, 1980. – 15 p.

10. Hamilton K. After the Golden Age : Romantic Pianism and Modern Performance / Kenneth Hamilton. – New York : Oxford University Press, 2008. – 320 p.

11. Ishii R. The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-century American Music : A Treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music / Reiko Ishii. – [Tallahassee] : The Florida State University, 2005. – xii+114 p.

12. Rosen Ch. Piano notes : the world of the pianist / Charles Rosen. – New York : The Free Press, 2002. – 256 p.

13. Rowland D. A History of Pianoforte Pedalling / David Rowland. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – xiii+194 p.

14. Schnabel A. My Life and Music / Artur Schnabel. – New York : Dover Publications, 1988. – xv+265 p.

15. Silvestrov V. "Misterioso" für Klarinette solo (mit Klavier) / Valentin Silvestrov. – Frankfurt/M. : M. P. Belaieff, 2001. – 28 S.

16. Taruskin R. Music in the Nineteenth Century : The Oxford History of Western Music / Richard Taruskin. – Oxford : Oxford University Press, 2009. – 928 p.

References

1. Barenboym, L. (2007). On the Beethoven's pedalization. A. Zasimova (Eds.), How to perform Beethoven (pp. 88–100). Moscow: Klassika-XXI [in Russian].

2. Gakkel, L. (1990). Piano music of the 20th century: essays. Leningrad: Sovetsky kompozitor [in Russian].

3. Golubovskaya, N. (1985). The art of pedalization. E. F. Bronfman (Eds.), On the music performance (pp. 49–142). Leningrad: Muzyka [in Russian].

4. Grundmann, H., & Mies, P. (2007). How did Beethoven use the pedal? A. Zasimova (Eds.), How to perform Beethoven (pp. 26–68). Moscow: Klassika-XXI [in Russian].

5. Korykhalova, N. (2006). At the second piano: work over a musical composition in the piano class. Saint-Petersburg: Kompozitor [in Russian].

6. Kharchenko, Ye.V. (2011). Intertextuality in the Ukrainian music of the 20th century: intonation, genre, style. Candidate's thesis. Kyiv: Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M.T. Rylsky [in Ukrainian].

7. Kholopova, V. (2003). Composer Alfred Schnittke. Chelyabinsk: Arkaim [in Russian].

8. Banowetz, J. (1992). The Pianist's Guide to Pedaling. – Bloomington: Indiana University Press.

9. Crumb, G. (1980). A Little Suite for Christmas, A.D.1979. Bland, W.K. (program note). New York: C. F. Peters, 1980.

10. Hamilton, K. (2008). After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance. New York: Oxford University Press.

11. Ishii, R. (2005). The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-century American Music. Doctor's thesis. Tallahassee: The Florida State University.

12. Rosen, Ch. (2002). Piano notes: the world of the pianist. New York: The Free Press.

13. Rowland, D. (1993). A History of Pianoforte Pedalling. Cambridge: Cambridge University Press.

14. Schnabel, A. (1988). My Life and Music. New York: Dover Publications.

15. Silvestrov, V. (2001). "Misterioso" für Klarinette solo (mit Klavier). Frankfurt/M.: M. P. Belaieff.

16. Taruskin, R. (2009). Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Western Music. Oxford: Oxford University Press.

Стаття надійшла до редакції 30.06.2017 р.

UDC 78.01:7.01

Kablova Tetiana
PhD in Arts, associate professor
of academic and variety singing, Institute of Arts
of Borys Grinchenko Kyiv University.
Kablovatania@ukr.net

MUSICAL INTENTION OF OSWALD SPENGLER

The purpose of the work. The article is devoted to the problems of determination of dimension of existence of music in philosophical and aesthetic views on art. The main theme of research is consideration of Oswald Spengler musical intentions in relation to the ethos of culture. The research deals with his main views of music and draws parallel with the concept of ethos of culture. There are central notions of Spengler's philosophy on the implementation of culture styles in music and the presence of faustian and apolonian in art. **Methodology** of the research consists of application of comparative and historical-logical methods as well as contextual and systematic methods. The above methodological approach allows to reveal and to analyze artistic phenomena as a part of cultural process. In addition, we used in our research cultural method. This approach allows us to consider all parts and cultural layers in their relationship. **Scientific novelty** lies in expanding notions of ethos of music as a manifestation of a dialogue between culture and music, as well as classification of definite views of Oswald Spengler on music art in the context of development of cultures and civilizations. The important factor in today's integrative art process is an emphasis on the identifying by philosopher "inner form speech" of art, which actually refers to the ethos as the spirit of culture. **Conclusions.** The appeals to music in Spengler's heritage is based on his affirmation about the spirit of music as the spirit of era. This in its turn goes to the ethos of music as the organic embodiment of the spirit of culture. In this context, ornamental ethos acts as a set of basic intentions of the current era and universal logical system that unites us with many cultures.

Keywords: spirit of culture, ethos, metaphysical essence of music.

Каблова Тетяна Борисівна, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету ім. Бориса Грінченка*

Музичні інтенції Освальда Шпенглера

Мета роботи. Стаття присвячена проблемам визначення виміру існування музики в філософсько-естетичних поглядах на мистецтво. Центральною темою стає розгляд музичних інтенцій Освальда Шпенглера у співвідношенні до етосу культури. Здійснено огляд основних поглядів філософа на музику та проведено паралелі з поняттям етосу культури. Наведено центральні поняття філософії О. Шпенглера щодо втілення в музиці стилів

© Kablova T., 2017

культури та наявності фаустовського та аполонійського в мистецтві. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Також варто відмітити контекстний та системний методи, що уможливлюють дослідження художніх феноменів у їхньому безпосередньому включенні у цілісність культури, в систему її органічних взаємозв'язків. Окрім того, було використано культурологічний метод, який передбачає цілісний підхід до феномена культури, виокремлення у ньому сутнісних шарів та аспектів, що органічно перетинаються один з одним. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про етос музики як прояв діалогу між культурою та музикою, а також у систематизації певних поглядів Освальда Шпенглера на мистецтво музики в контексті розвитку культур та цивілізацій. Важливим в сьогоденному інтегративному мистецькому процесі є акцент на визначенні філософом "внутрішньої мови форми" мистецтва, яка й співвідноситься з етосом як духом культури. **Висновки**. Звернення до музики в спадщині О. Шпенглера базується на його твердженні про дух музики як дух епохи. Це, в свою чергу, спрямовує до розуміння етосу музики як органічного втілення духу культури. В такому контексті етос виступає як орнаментальна сукупність основних інтенцій епохи та універсальна логічна система, що об'єднує нас з багатьма культурами.

Ключові слова: дух культури, етос, метафізична сутність музики, О.Шпенглер, інтенція.

Каблова Татьяна Борисовна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического и эстрадного вокала Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко*

Музыкальные интенции Освальда Шпенглера

Цель работы. Статья посвящена проблемам определения роли и места музыки в философско-эстетических взглядах на искусство. Центральной темой становится рассмотрение музыкальных интенций Освальда Шпенглера в соотношение к этосу культуры. Осуществлен обзор основных взглядов философа на музыку и проведены параллели с понятием этоса культуры. Приведены центральные понятия философии О. Шпенглера по воплощению в музыке стилей культуры и наличии фаустовского и аполлонийского духа в искусстве. **Методология** исследования заключается в применении сравнительного, историко-логического методов, также следует отметить контекстный и системный методы, дающие возможность исследования художественных феноменов в их непосредственном включении в целостность культуры, в систему ее органических взаимосвязей. Кроме того, был использован культурологический метод, который предусматривает целостный подход к феномену культуры, выделение в нем сущностных слоев и аспектов, которые органично пересекаются друг с другом. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о этосе музыки как проявлении диалога между культурой и музыкой, а также в систематизации определенных взглядов Освальда Шпенглера на искусство музыки в контексте развития культур и цивилизаций. В сегодняшнем интегративном художественном процессе важно акцентировать внимание на определении философом "внутренней речи формы" искусства, которая, собственно, и соотносится с этосом как духом культуры. **Выводы.** Следовательно, обращение к музыке в наследии О. Шпенглера базируется на его утверждении о духе музыки как духе эпохи. Это, в свою очередь, направляет к пониманию этоса музыки как органического воплощения духа культуры. В таком контексте этос выступает как орнаментальная совокупность основных интенций эпохи и универсальная логическая система, объединяющая нас со многими культурами.

Ключевые слова: дух культуры, этос, метафизическая сущность музыки, О. Шпенглер, интенция.

Measurement of the existence in modern condition of culture-forming makes it necessary to turn to the philosophical and aesthetic views on art. The role of the music in this context is out of historical context. Music exists as a separate dimension, but is implicitly linked to cosmos. The real, meaningful and contextual human existence is impossible without the whole picture of Life , in which a human can see total combined vision and understanding of the historical process of spiritual intentions of his time. In this process there is expressed commitment of Human to implement his will, desires, needs and moving towards to a new action with the purpose to overcome suffering in spiritual activities. Musical culture is a true prototype of cultural and philosophical idea range. Such ideas are characteristic of understanding, interpretation and demonstration of the socio-historical paradigm of culture. However, human existence is impossible without socio-historical context, where the total vision of the historical process and understanding of spiritual situation of the time are combined. The complex processes of civilizational humankind development are aimed at the creation a global paradigm of processes of mastering of cultural environment formation, which sometimes leads to leveling of the spiritual and aesthetic diversity in culture, which at the same time diversifies and standardizes. Against this background, the need for understanding cultural and historical processes is forming, and their new creative implementation in certain constants that can serve as a method of study human existence, which context coincides with a culture of human existence. It makes possible to return to the concept of cultural creativity as an existential and contextual human self-awareness, that gets a spiritually and aesthetically defined shape in specific kinds of art.

Music is a specific kind of cognition and expression of the world. It, according to T. Adorno, writes out a seismogram of reality. At the same time, there is music that creates an illusory world that has nothing to do with reality. Such music is removed into a special sphere from empirical reality, from all the traces of the real in musical expression to such extent that it seems as if it has nothing to do with any human content. The main task of such music is not to embody the worldview of the epoch, but to release people from the strain of routine life, to cause hallucination entertaining or relaxation effects.

Contradictory position of music in the system of spiritual culture is caused primarily, by its duality: music is an element of culture and, at the same time, is outside of it.

Music is also an attempt to express the very essence of the world to all and over all cultural interpretations, music expresses the will itself (A.Shopengauer), in music there is the voice of being (M.Haidegger), music is the unconscious metaphysical exercise of the soul that does not know that it

philosophizes (G. Leibniz). The element of music sounding conceals the element of being and the fundamental principle of culture. Through the modeling of musical art, not only the soul's cognition occurs, but the harmony of life is perceived more deeply, as the most accurate and direct expression of our being.

There is a string passing from Plato to Rousseau, from Nietzsche to Adorno, a string of consistent and contradictory reflections on the origin of music, its impact on society and culture in general. Such researchers as M. Groth, A. Lynchenko F. Paulsen, Ivan Sirko, I. Sechin and S. Thomas studied of the role and place of music in the context of culture of epoch, considering the aesthetic essence of the world and the correlation of music. The questions of ontology, epistemology, anthropology and interpretation of music are studied in the works of G. Makarenko, V. Lychkovaha, Mikhailova, Yu Shabanovoy, B. Khazanov and G. Eyhsa.

However, while Spengler's ideological concept is studied enough, the issue of music as a part of culture is not sufficiently covered in the works of musicologists.

The immanent connection of art with cultural and historical continuum perception of the world always proposes the question of emancipation of artistic phenomena and art works subjectivity. However, the embodiment of human development is dynamics of the inner world, which implicitly embodies existing cultural space and finds the real material way out in creative and artistic objects, filled with spiritual content of era. As pointed out by Vladimir Lychkovah the objective spirit is a creative factor of the artist's activity, only because through the objectification of epoch spirit aesthetic expression in art is possible, and the art makes objective spirit available for immediate contemplation and deep experience.[5, 8-9]. It directs us to the concept of Oswald Spengler, who positioned art in the system of cultural and historical cycle as a significant factor, which serves as a prime exponent of spiritual values and the symbolic nature of this culture [1, 128].

Oswald Spengler talks about the history of humanity as "a set of enormous ways of life", and as "drama, which involves a range of powerful cultures" [7, 262-264]. In this context, culture appears almost as a homogeneous substance, where internal forms' unity of thinking and creativity combined with forms' unity of social, spiritual, religious and artistic life. This unity is defined as "soul" and "great symbol" of culture as the idea of existence, accumulating irrefutable era values and gives her dynamics of development. This "great symbol" is at the heart of every culture. It is a real spirit of the epoch, in which encoded the current culture encoded. In other words according to Spengler this epoch spirit is the key for understanding the morphology of culture, which allows us to understand the uniqueness of each culture and ensure the originality of its soul. This is the basic concept of cultural and historical development – morphology of the world history.

Oswald Spengler identifies three phases of culture's development: early mythos-symbolic culture, metaphysics and religious high culture and later, stiff culture that passed into civilization. Civilization – "decay" of Culture is the fourth phase and it is not a culture. Spengler insisted that the rise to civilization is the fate of every culture [6, 108].

Every epoch creates a faith in the original spirit, the "idea" that acquires and gives meaning and value to this era, and then rises into civilization, which marks the end of epoch. The philosopher distinguishes eight cultures: Egyptian, Indian, Babylonian, Sinic, Classical (Greco-Roman), Magic (Byzantine-Arabic), Mesoamerican (Mayan/Aztec) – the culture of the Maya people – they all had been finished, and Faustian or Western (European/American), is at the final stage of its existence. Each culture provokes the organic development of style. Spengler proposes to consider a history of culture as the history of following one after another "like waves or bumps pulse" great styles. Spengler denies the possibility of coexistence of different styles within a single cultural space: "In general historical picture of any culture could exist only one style – the style of this culture" [7, 373]. Style implicit of culture is a symbol of culture and reflects the essence of micro- and macrocosm. At the same time, Spengler emphasizes the existence of Faustian culture. This kind of culture acting as the antithesis of poetic and metaphysical-rationalistic in the infinity of space-time being. Faustian worldview is born by the sense of time and logic of epoch formation. Against this background, Spengler introduces the concept of time vector, fate, which opens the irrational world soul. This soul, the spirit of the epoch can be most clearly found in art. That means this soul is a reflection of the basic concept of the worldview of the epoch. It can be adequately conveyed only through art.

For example, Spengler considers sculptural statue of a naked human body the best illustration of the Apollonian soul (which belongs to the ancient culture). Quintessence of Faustian soul (belongs to Western culture) he thinks, is the music of counterpoint and the art of fugue. Temporal or internal, Faustian is opposed to external or corporal. In this way the philosopher sees a new approach to the division of art on kinds and types. He proposed to abandon the definition of art by their appearance and means of perception. "Inner speech of forms should become the main criterion for singling out kinds of art. This is a very important and relevant for the present thesis about integrative processes in modern art, where there are almost no "pure" types or genres. In this sense the possible and necessary analogy between all kinds of art: "In fact, the sound is something extended, similar to the numbers, almost like lines and colors, harmony, melody, rhyme, rhythm, almost like perspective, proportion, shading and outlines" [7, 230] .

Central point in these conditions is the fact, that all artistic processes occur in the common space, which connects different aspects (social, political, economic, creative, etc.) of the same epoch into a complicated unity. Art is the expression of ideas, goals of epoch, and its history is soul of culture, its spirit, its ethos like the complex of history of religion, philosophy and even politics and economics. Spengler indicates the ornament and imitation in all cultural epoch. He logically directs us to the nature of music, presented as

the most intuitive and irrational kind of art. And this kind of art have a concrete embodiment of the real goal of every cultural and historical continuum. Such dual, metaphysical essence of music embodies a metaphysical nature of existence as well. Based on the fact that the world is presented as the unity and integrity, music operates in our minds as being an echo in authentic form, which varies according to the cosmic harmonic changes in the Universe. The concept of O. Spengler about imitation and ornament is based on it. He considers human needs to seek a link with the world processes organization, in the arts as well, including music. Imitation appears as a form that is aimed at those projects, which attracts internal rhythm and seems harmonious and beautiful. It is the integration of forms and ideas of various components of human existence.

At the same time display, "copying" of the external forms of life is presented as a response to the needs of humanity. This leads to the fact that it loses its main significant art features. The main component is the isolation of the artist from the earthly and worldly to the highest symbols, signs-symulakry of music.

Ornament embodies the spiritual and symbolic content. There is formation of stable motifs and symbols that have significance because at the ornamental work of art we can see the gleaming of sacred causality of macrocosm. At the same time characteristic tendencies, which embody the rules and laws of past of temporary forms, namely sintaksis, interpretation, stylistic, are determined in the ornament. If imitation is implicitly linked with improvisation as a determinant of system of constant changes, ornament declares the spirit of a particular era. Internal Faustian spirit is opposed to Apollonian spirit – external, bodily impression of sensual life.

The important thing is that ornamental forms express the only style that exist in religion, ideology, culture, life and human life. At the same time the personality of the artist does not create a style, rather style creates the artist and appears towards him as alter ego. Art organically and essentially comes into the dimension of existence and makes it possible to bring the music intention of spirit of a particular cultural epoch. Arts for Spengler can be combined with each other not only on the surface, but more likely on spiritual ideas, which enable to imagine the large scale dimension and sense of cultural and historical continuum.

Consequently the art serves as a certain morphological constant, which homologously combines in different coexistence dimensions. Extraction of Music in the fourth part of "The Decline of the Europe", entitled "Music and plastic" affirms it as a real opposition of Apollonian and Faustian in art.

Based on his statement we can say that the birth of spirit in musical art directs to the ethos of music as an organic spirit's embodiment of the culture.

Література

1. Давидов Ю.М. Освальд Шпенглер та доля романтичного світоспоглядання / Ю.Давыдов // Проблеми романтизму. зб. 2. – М.: Искусство, 1971. – 304 с.

2. Личковах В.А. Дивосад культури : Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва / В. А. Личковах. – Чернігів : Деснянська правда, 2006. – 160 с

3. Лосєв О. Нариси античного символізму та міфілогії / О. Лосєв. – М., 1993. – 960с

4. Хайдеггер М. Європейський нігілізм. П'ять головних рубрик в думки Ніцше // М. Хайдеггер. Час і буття: Статті та виступи.– М.: Республика, 1993. – С. 63–176

5. Шпенглер О. Закат Європи. Нариси морфології світової історії / О. Шпенглер. – М.: Мысль, 1998. – 606 с.

6. Koktanek A.M. Oswald Spengler in seiner Zeit. Munchen. Published by München, Beck, 1968. –523 s.

7. Merlio G. Oswald Spengler. Temoin de son temps / Merlio G. – Stuttgart, 1982. – 180 s.

Reference

1. Davydov Y. (1971) Oswald Spengler and lots of romantic philosophy. Problems of Romanticism. Moscow. [in Russian]

2. Heidegger M. (1993) European Nihilism. Moscow. [in Russian]

3. Koktanek A.M. (1968) Oswald Spengler in seiner Zeit. Munchen. [in German]

4. Losev A. (1993) Essays on ancient symbolism and mythology. Moscow. [in Russian]

5. Lychkovah V. (2006) Divosad culture: Selected articles on aesthetics, culture, philosophy of art. Chernigov: Desnyanska truth [in Ukrainian]

6. Merlio G. (1982) Oswald Spengler. Temoin de son temps. Stuttgart. [in German]

7. Spengler O. (1993) Sunset Europe. Essays on the morphology of world history. Gestalt and validit. Moscow. [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 15.06.2017 р.

UDC 78.01+78.03+782

Kaznacheeva Tatyana
PhD in Arts, senior lecturer
The Department of Common and Specialized Piano
A. V. Nezhdanova Odessa State Musical Academy
itaniamusic@gmail.com

DRAMA FUNCTIONS OF A DANCE IN THE WEST-EUROPEAN OPERA (FROM J. PERI TO CH. V. GLUCK)

Purpose of the article is a research of the origins and evolution of drama functions of a dance in the opera, influence of dance on the common concept of the work. Research of this problem has caused reference to early examples of the opera genre, to the works of composers from Italy, Germany and England referring to the end of XVI, XVII and XVIII centuries. Exposure of drama functions of a dance is based on the analysis of the specific peculiarities of the dance embodiment in the first examples of the opera forms, in the opera works of C. Monteverdi, J. B. Lully, J. Ph. Ramo, G. F. Handel and Ch. V. Gluck. **Methodology**. System, historical and dialectical methods have been used, which enabled to study evolution of drama functions of a dance in the opera from the earliest examples of this genre to the works, which are the first achievements of the European opera art. **Scientific novelty** of the work involves expansion of notion of dance genre influence on typological peculiarities of the opera drama art in the works of C. Monteverdi, J. B. Lully, G. F. Handel and Ch. V. Gluck. Consideration of the structure of the dance divertissements in the opera works of J. Ph. Ramo makes it possible to apply a notion "suite dance form". **Conclusions.** Analysis of several types of drama dance functions (in different operas from the point of view of genre) permits to distinguish specific, remarkable enough role of a dance in opera multi-aspect integrity. Examination of evolution of specific types of drama functions of a dance permits to declare that their analogical models still exist nowadays.

Key words: dance, opera, drama functions, suite dance form, opera-ballet, divertissement, lyric tragedy, active dance.

Казначеєва Тетяна Олександрівна, *кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*

Драматургічні функції танцю в західноєвропейській опері (від Я. Пері до Х. В. Глюка)

Мета статті – дослідження витоків та еволюції драматургічних функцій танцю в опері, впливу танцю на загальну концепцію твору. Розгляд цієї проблеми зумовив звернення до ранніх зразків жанру опери, творів композиторів Італії, Німеччини та Англії, що належать до кінця XVI століття, XVII та XVIII століть. Виявлення драматургічних функцій танцю засновано на аналізі специфічних особливостей втілення танцю у перших зразках оперних форм, в оперній творчості К. Монтеверді, Ж. Б. Люллі, Ж. Ф. Рамо, Г. Ф. Генделя та Х. В. Глюка. **Методологія.** Застосовано системний, історичний та діалектичний методи, що дають можливість досліджувати еволюцію драматургічних функцій танцю в опері від найбільш ранніх зразків цього жанру до творів, які є першими здобутками в європейському оперному мистецтві. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про вплив танцювальних жанрів на типологічні особливості оперної драматургії у творчості К. Монтеверді, Ж. Б. Люллі, Г. Ф. Генделя та Х. В. Глюка. Розгляд структури танцювальних дивертисментів у оперній творчості Ж. Ф. Рамо дає змогу обґрунтувати застосування поняття "сюїтної танцювальної форми". **Висновки.** Аналіз декількох типів драматургічних функцій танцю (в різних з точки зору жанрової приналежності операх) дає можливість відзначити специфічну і досить значну роль танцю в багатоплановій цілісності опери. Дослідження еволюції певних типів драматургічних функцій танцю дає можливість констатувати, що їх аналогічні моделі існують і в теперішній час.

Ключові слова: танець, опера, драматургічні функції, сюїтна танцювальна форма, опера-балет, дивертисмент, лірична трагедія, дієвий танець.

Казначеева Татьяна Александровна, *кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

Драматургические функции танца в западноевропейской опере (от Я. Пери до Х. В. Глюка)

Цель работы – исследование истоков и эволюции драматургических функций танца в опере, влияния танца на общую концепцию произведения. Рассмотрение данной проблемы обусловило обращение к ранним образцам жанра оперы, произведениям композиторов Италии, Германии и Англии, относящимся к концу XVI века, XVII и XVIII столетиям. Выявление драматургических функций танца основано на анализе специфических особенностей воплощения танца в первых образцах оперных форм, в оперном творчестве К. Монтеверди, Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо, Г. Ф. Генделя и Х. В. Глюка. **Методология**. Применены системный, исторический и диалектический методы, позволяющие исследовать эволюцию драматургических функций танца в опере от наиболее ранних образцов, относящих к данному жанру, до произведений, которые являются первыми достижениями в европейском оперном искусстве. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о влиянии танцевальных жанров на типологические особенности оперной драматургии в творчестве К. Монтеверди, Ж. Б. Люлли, Г. Ф. Генделя и Х. В. Глюка. Рассмотрение структуры танцевальных дивертисментов в оперном творчестве Ж. Ф. Рамо позволяет обосновать применение понятия "сюитной танцевальной формы". **Выводы**. Анализ нескольких типов драматургических функций танца (в разных с точки зрения жанровой принадлежности операх) позволяет отметить специфическую, достаточно значительную роль танца в многоплановой целостности оперы. Исследование эволюции определенных типов драматургических функций танца позволяет констатировать, что их аналогичные модели существуют и в настоящее время.

Ключевые слова: танец, опера, драматургические функции, сюитная танцевальная форма, опера-балет, дивертисмент, лирическая трагедия, действенный танец.

© Kaznacheeva T., 2017

Relevance of the research. The process of cooperation, interaction of different types, genres and forms is a peculiar feature of development of modern art. Thus, relevant sphere of scientific interests is a research of specific expressive sphere "music with movement" and interaction of music and movement in different spheres of music activities.

Certain issues referring to this problem are considered in researches of T. Baranova, which cover historic meaning of the union of music, movement and word in genre of a dance song of the Renaissance epoch [4]. Peculiar features and origins of some dance genres and music-choreographic forms, which were defined in art practice as classic ones, have been considered [7]. Diverse musicological literature refers to the ballet works of composers of XIX and XX centuries. An interaction of stage and musical score in their full extent become central in fundamental research of E. Akulov "Opera music and stage action" [1].

However, one of the most critical problems in the research of peculiarities of the opera drama, and exactly – interdependence and naturalness of connections of dance, drama art and music in opera performance – is that there are very few researches. Indicated positions make up relevance of this article.

The purpose of the research is to define and dwell on drama functions of dance in opera and its influence on the common conception of the work on the example of the early examples of this genre and operas of the West-European composers of XVI-XVIII centuries.

Presentation of the main material. As a genre, opera is a drama whole where music, theatre and dance constituents are in a close interaction.

Opera as a new synthetic type of music-and-theatre art takes its origin in Italy. There, starting from the middle of XV century, musical interludes become an integral part of procession and performances of comedies at feasts of wreath-bearing persons. A dance component is one of their principal constituents: striking dances of professional ballet court dancers and also mass dances. A form of interlude as an original forerunner of the opera genre has great success in Ferrara, Rome, Florence and Mantua.

Direct connection of a dance component with drama action characterizes first examples of the opera forms. Dance episodes quite naturally "illustrate" text contents. Due to dominance of mythological plots, we can point out considerable amount of pastoral dance scenes. More often, their basis is formed by dances of shepherds or extended mass scenes: cheerful peasant dances, popular public round dances. Stated peculiarities are characteristic for the first examples of music drama ("Drama per musica") –works by J. Peri and G. Caccini ("Dafne" 1598, "Euridice", 1600).

Works of C. Monteverdi become the next important step in development of the opera genre in Italy. In a monumental opera "Orpheus" (1607), the composer uses a considerable arsenal of forms, which have already developed to the indicated time. Arias, recitatives, choirs, music interludes (ritornelli) and dance episodes of diverse character form qualitatively new unity as a whole. Composition consisting of five acts belongs to a genre of lyric-psychological drama and is characterized by active development and dramatic change of contrast episodes. Drama art of the first act is greatly influenced by a constant alternation of development of choral, orchestra and vocal scenes with the episodes of a dance character. We should dwell on the episode performed by nymphs and shepherdesses ("Lasciate i monti"). It is a joyful dance performed by a choir accompanied by five viols da braccio, three chitarrone, two cembalo, one double harp, doublebass viola and flute-sopranino. In the second act aria of Orpheus with dramatic orchestra ritornello of a dance character comprises acute contrast of a pastoral choir idyll. In the finale of the opera a choir "Vanne Orfeo felice appieno" sounds – five-part madrigal marked as a "moresca". The composer uses this form of energetic dance-act in a war character for creation of a happy end of the tragedy.

In a small instrumental introduction to the opera, "Coronation of Poppea" (1642) by C. Monteverdi applies one music theme firstly to create pavan, and then the same theme – as a basis of gagliarda. Pavan plays a significant role in historic process of formation of genre of suite compositions. Pavan in combination with gagliarda in XVI century "forms hardly the first solid link in the history of a suite" [3, 148]. The composer, following traditions of his time, uses peculiar for everyday genre contrast pair of dances. Considerable expressiveness and effectiveness to the dance scenes of the operas by C. Monteverdi are created by unique for that time composition of the orchestra (about forty instruments), divided into three groups.

Drama function of the dance episodes in the operas by C. Monteverdi evolves and together with music drama action forms a single line of drama development anticipating appearance of the realistic music drama.

The name J. B. Lully is connected with formation of national style of the French opera art. In rationally built stage composition of lyric tragedy dance episodes, though bring contrast into the development of main drama action; however, they turn out to be an integral part of a whole. As an example of symmetric order of alteration of solo, choral and instrumental dance episodes we can consider pastoral from the second act of the opera "Armida": choir – first dance – second dance – aria; then there is a repetition of the second dance – repetition of the first dance – song of a shepherdess – repetition of the first choir. There we can see formation of a concentrated form with introduction of two episodes (first – middle, second – pre-reprise):

Choir – I dance – II dance – Aria; II dance – I dance – Song – Choir.

According to the drama task, in lyrical tragedies of J. B. Lully there are dances: pastoral-idyll ("Alcesta", "Armida"), mourning ("Psyche"), comic ("Isis"). As V. Krasovskaya points out, in tragedies of J. B. Lully, dances sometimes comprised local color of the act. Sometimes they "appeared in climaxes of this act creating emotional background for the conflict" [7, 133]. In scenes, where the act passed on to a dance, it had to

"correspond to a complex orchestra music texture with its dynamic change of tempo, embody its impulse and its flexible grace" [7, 132].

Stage works of the composer are characterized by plasticity and dance features. Their motor nature was highlighted by B. Asafyev: "Theatric gesture and stage run entirely through the composition works of Lully; in essence it has grown up out of colossal reserves of muscular-motor feelings, out of positions and movements, which the actors get through their experience, out of body language, mimics, which stipulated if not everything, then most in architectonics and dynamics of a French music" [2, 27].

Ballet scenes, stage processions, mass dances comprise an important part of the common dramaturgy of lyric tragedies of J. B. Lully. Quite often, they are not connected with development of the main plot and create background or model emotional background for a conflict, and they are perceived like suspension. It is a new, significant tendency and it comprises one more model of the drama function of a dance.

Traditions of opera stylistics of J. B. Lully are continued and developed by J. Ph. Ramo. Music tragedies "Hippolytus and Aricia" (1733), "Castor and Pollux" (1737), "Dardanus" (1739) contain dance, ballet divertissements (sometimes – with singing), which create some kind of stopping, break in a drama action. In this case "divertissement" can be defined like this: "music-and-choreographic composition consisting of several dances… being a part of a ballet or opera; sometimes it is assigned for an independent performance" [10, 126]. G. Grove points out a French origin of the term "divertissement", which is applied to define intermission [11, v.1, 709].

Choreographic numbers introduced by J. B. Lully in the opera are various in genre diversity. Quite often they comprise an entire suite from the character dances. We can mention that dance episodes form a suite dance form (a concept has been introduced by us – T. K.) inside the composition of a lyric tragedy. Such type of a suite dance form has multi-genre basis, i.e. it connects several dances each with their own meaning. This suite succession of dance numbers does not stipulate their complex and controversial interaction. It is a contrast genre row, whose conceptual core is made up by any row of "diversity, topical as to esthetic tendencies of the epoch and giving to an artist ground to perceive it as a unity in the aspect of a certain conception" [8, 9].

Such type of a structure is found in the divertissement from the fourth act of a lyric tragedy "Castor and Pollux". To music of an instrumental aria happy shadows, which are together with Castor on the Elysian Fields, dance, sing together and apart, dance gavotte then sing again, perform two passepied (old French rhythmic three-beat dance), then they sing and dance again. In the main act of the opera there is a penetration of such choreographic episodes such as a dance in a Castor's funeral scene, heroic march, dancing of the Scythians. A completely different drama meaning is found in the dance of demons from the third climax act of the opera. In this scene we can see a true drama meaning of a dance, it creates enormous drama tension. In the finale of "Castor and Pollux" there is also a dance divertissement. The ending of the opera with a dance scene is quite a peculiar tendency for operas at the border of XVII-XVIII centuries. "Dance of constellations" is an apotheosis of the whole opera performance. It is full of majesty and grace. Following traditions set by J. B. Lully, J. Ph. Ramo ends the opera with a smooth and majesty chaconne.

Chaconne completes performance of one more stage work by J. Ph. Ramo – opera-ballet "Galant India" (1735). Following traditions of an Italian dancing master Baltazarini (opera-ballet "Circe", 1531) and a French ballet master P. Beauchamps (opera-ballet "Pomona", 1671), J. Ph. Ramo created several examples in this specific synthetic genre having indicated ways of development of the French ballet theatre.

Dance episodes of French opera-ballets at the beginning of XVIII century from the point of view of a compositional structure as well as in the lyric tragedies, quite clearly form a suite dance form: "in the prologue they danced passepied, in the first act – musette, and in the second – tambourine, chaconne and then again passepied and gavotte with variants" [9, 401]. It is in the scope of genre opera-ballet, where due to the synthesis of chorographic and vocal performing skills dramatic effect intensifies and distinctness of the performance deepens as a whole.

It is necessary to point out that musical plan of dance scenes of lyric tragedies and operas-ballets of J. Ph. Ramo is characterized by its own content and structure. It is an independent genre layer, which is directly connected to stylistics of the work. This peculiarity defines totally new type of drama function of the opera. Theatricality and picture plasticity of images are distinctive features of a music style of J. Ph. Ramo. The basis of compositional plan of divertissements in his lyric tragedies and operas-ballets is a suite dance form.

In stage works of G. F. Handel, who created more than forty opera works, many dance genres find their embodiment. Thus, in an overture to the music drama on an antique plot "Semele" (1749) G. F. Handel uses gavotte. In the second part of opera-oratorio "Teodora" (1750) choirs of pagans glorifying Zeus and Venus are written by the composer in genres of minuet and gavotte.

During costly performances on the stage of Covent Garden theatre G. F. Handel assigns a special place to a dance in operas. In 1734 an additional opera "Faithful Shepherd" ("Loyal pastor") was staged by G. F. Handel. A prologue of the opera is a ballet-divertissement "Terpsichore". At that time a French dancer – mademoiselle Marie Salle was in the theatre ballet troupe. She got a prominent part in the prologue of the opera: she danced Terpsichore [5, 137]. Salle used dance movements and mimics for disclosure of the content of the play, she tended to connect dance with action. In accordance with rules of ballet divertissements of XVII century "Terpsichore" included choirs and solo singing.

In staging of operas "Ariodante" and "Alcina" (1735) G. F. Handel tends to genre of opera-ballet. The composer skillfully uses craftsmanship of French ballet artists, paying them decent attention. In the overture

of the opera "Alcine" G. F. Handel adds dances – musette and minuet to the principal parts. In the divertissement of this opera M. Salle approved herself as a ballet master and performed the role of a cupid.

A music-and-figurative system of opera works of G. F. Handel anticipates esthetic tendencies of Ch. W. Gluck. A ballet reform of J. G. Noverre (the second half of XVIII century) is in full keeping with achievements of Ch. W. Gluck in the European opera art, who managed to create classic type of music drama. In cooperation with J. G. Noverre such operas as "Alceste" (1767), "Paris and Helena" (1770), "Armide" (1777), "Iphigenia in Tauris" (1779), "Echo and Narcissus" (1779) were staged.

Arias, recitatives, monologues, choral, dance and orchestra episodes in operas by Ch. W. Gluck are subject to a single drama concept, they intensify expressiveness of the opera performance as a whole.

In accordance with esthetic views of Ch. W. Gluck music of choreographic scenes emotionally completes main drama action, it has drama expressiveness. Thus, dance creates together with music and word an organic synthesis of all the components of the work. Dances introduced into the opera are absolutely effective for the stage, they are expressive, their important component – is mimics of an artist. They are an example of a specific type of a dance – mimic, active developing drama art and including elements of pantomime, which disclosed action by non-dance means. Such type of drama function of a dance in the opera is totally unique. It demonstrates synthesis of music and dance components in their most high-developed state.

Conclusions. So, first of all we can note specific and quite significant role of dance genres in a multi-aspect unity of the opera. Drama functions of a dance directly depend on drama of the opera. The analysis of drama functions of a dance in the opera permits to affirm that they are diverse enough. In different from the point of view of opera genres dances either reflect direct connection of a dance component with drama action (early operas J. Peri, G. Caccini), or comprise a single line of a drama development (operas by J. B. Lully), or they are characterized by their own content and structure, composing an independent genre layer (lyric tragedies and operas-ballets by J. Ph. Ramo), or they evolve as special active dances, developing dramaturgy, including elements of pantomime, disclosing action by non-dance means (opera works of G. F. Handel and Ch. W. Gluck).

Perspective of the further theme development. Examined models of drama functions of a dance in the opera turn out to be extremely vital and retain actuality until the present time. During next four centuries of opera genre development new variants of interaction of dance, dramaturgy and music also appear in the opera performance. A dance is used as a characteristic of images of action and counter-action ("Ivan Susanin" by M. Glinka, "Prince Igor" by A. Borodin, "Sadko" by N. Rimsky-Korsakov, "Siege of Dubno" by P. Sokalsky, "Taras Bulba" by N. Lysenko and other). Quite often dances create background, they help to reconstitute certain social-domestic sphere, space and time ("Traviata" by G. Verdi, "Eugene Onegin" by P. Tchaikovsky). The analysis of dance genres used in operas "Zaporozhets za Dunayem" ("A Cossack Beyond the Danube") by S. Hulak-Artemovsky and "Katerina" by N. Arkas permits us to consider them as an inner genre element influencing typological features of the opera drama art favoring revelation of mental peculiarities in style of the work [6]. A suite dance form is quite often formed in operas ("Ivan Susanin" by M. Glinka, "Zaporozhets za Dunayem" by S. Hulak-Artemovsky, "Eneida" by N. Lysenko).

We shall mention opera works having models of drama functions of a dance, which are analogical to those, considered in this article. Thus, in opera "The Queen of spades" by P. Tchaikovsky country-dance and theatrical performance "The sincerity of the shepherdess" are a climax of the exposition section of the opera. At the same time, they have their own contents and structure, making up an independent genre layer inside this work.

In a specific genre of opera-ballet, there is a highly vivid development of synthesis of choreographic skills and vocal and drama opportunities of a performer. Having taken its origin in XVI century because of productive activity of Italian and French ballet-masters, genre of opera-ballet is developing in the works of J. F. Ramo, Ch. F. Handel (beginning of XVIII century). In XIX century, integrity of choreography and vocal craftsmanship inside fantastic or mythological performance is evolving: "Le Villi" by G. Puccini (1884), "Mlada" by N. Rimsky-Korsakov (1892) and other. In completely new way we can see a synthesis of expressive potential of a performer in a unique phantasmagoria "Viy" by V. Gubarenko, staged in 2014 on the stage of Odessa National Academic Opera and Ballet Theater. In this performance opera-ballet (written by the composer in 1984) and choreographic scenes are skillfully combined.

From the point of view of XXI century it is essential to assess the evolution of drama functions of dance in the opera. Together with the principal development of plot, the dance is one of the pivots of the drama development being the most important form-making means of structure of the opera performance coming to a level of content-richness and mentality that undoubtedly arouses musicological interest and opens perspectives for future researches.

Література

1. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулов. – М. : Всероссийское театральное общество, 1978. – 456 с.
2. Асафьев Б. В. Люлли и его дело / Б. В. Асафьев // "De Musica" : Временник отдела теории и истории музыки Государственного института истории искусств. – Л. : Academia, 1926. – Вып. II. – С. 5–27.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – М. : Госмузиздат, 1963. – 379 с.
4. Баранова Т. Б. Танцевальная музыка эпохи Возрождения / Т. Б. Баранова // Музыка и хореография современного балета ; сост. Ю. Розанова и Р. Косачева. – М. : Музыка, 1982. – Вып. 4. – С. 8–35.

5. Барна И. Если бы Гендель вел дневник / И. Барна ; [пер. с венгерского В. Тогобицкого].– Будапешт : Корвина, 1972. – 275 с.
6. Казначеєва Т. О. / Прояв української ментальності у жанрі гопака та козачка в операх С. Гулака-Артемовського та М. Аркаса / Т. О. Казначеєва // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. – Харків : ХДАК, 2017. – Вип. 56. – С. 111–122.
7. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр : Очерки истории : От истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – М. : Искусство, 1979. – 295 с.
8. Пикалова Н. Б. Камерная инструментальная сюита в русской советской музыке 60-х – первой половины 80-х годов (теоретические аспекты жанра): автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения / Н. Б. Пикалова. – Л., 1989. – 25 с.
9. Худеков С. Н. Искусство танца : История. Культура. Ритуал / С. Н. Худеков. – М. : Эксмо, 2010. – 544 с.
10. Энциклопедический музыкальный словарь / [автор-составитель К. А. Жабинский ; 2-е изд., доп. и. перераб.]. – Ростов н/Д : Феникс, 2009. – 472, [1] с. – (Словари).
11. Grove G. Dictionary of Music and Musicians: in five volumes / G. Grove. – New York-London : MACMILLAN & Co., Ltd. – Vol. I. – 1904. – 800 p.

References

1. Akulov, E. A. (1978). Opera music and stage action. Moscow: Vserossiyskoe teatralnoe obschestvo [in Russian].
2. Asafev, B. V. (1926). Lully and it put. De Musica, Temporary of the Department of Music Theory and History at the State Institute of Art History (issue II), (pp. 5-27). Leningrad: Academia [in Russian].
3. Asafev B. V. (1963). Musical form as a process. Moscow: Gosmuzizdat [in Russian].
4. Baranova, T. B. (1982). Renaissance dance music. Music and choreography of contemporary ballet (issue 4), (pp. 8-35). Moscow: Muzyika [in Russian].
5. Barna, I. (1972). If Handel had a diary. (V. Togobitsky, Trans). Budapesht: Korvina [in Russian].
6. Kaznacheieva, T. (2017) Manifestation of Ukrainian mentality in the genre of Hopak and Cossack in the operas by S. Hulak-Artemovsky and M. Arkas. V. M. Sheiko (Eds.), Culture of Ukraine. Series: Art Studies (issue 56), (pp. 111-122). Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
7. Krasovskaya, V. M. (1979). Western European Ballet Theater: Essays on History: From the Beginning to the Mid-18th Century. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
8. Pikalova, N. B. (1989). Chamber instrumental suite in Russian Soviet music of the 60s – first half of the 80s (theoretical aspects of the genre). Extended abstract of candidate's thesis. Leningrad: [in Russian].
9. Hudekov S. N. (2010). The art of dance: History. Culture. Ritual. Moscow: Eksmo [in Russian].
10. Encyclopedic Music Dictionary (2009). K. A. Zhabinskiy (Author-composer) 2nd ed. Rostov n/D: Feniks [in Russian].
11. Grove G. (1904). Dictionary of Music and Musicians: in five volumes. (Vol. I). New York-London: MACMILLAN & Co., Ltd. [in English].

Стаття надійшла до редакції 18.07.2017 р.

UDC 78.071(477)"19/20"

Kravchenko Anastasia
Ph. D in Arts, Postdoctoral Student
of the Department of culturology and
cultural-artistic projects of the National Academy
of managerial staff of culture and arts
ORCID: 0000-0001-6706-7937
anastasiia.art@gmail.com

INTERDISCIPLINARY ASPECTS OF STUDYING CHAMBER ART IN THE CONTEXT OF THE CULTUROLOGICAL DOCTRINE OF CONTEMPORARY MUSICOLOGY

The purpose. The article is devoted to the theoretical crystallization of methodology and the discovery of the semiological significance of culturological art criticism in the complex study of the chamber art of Ukraine. **Methodology.** Methods of historiographic, chronological analysis and interdisciplinary approach have been applied. **Scientific novelty** consists in the categorical crystallization of the methodological foundations of culturological art criticism and the definition of perspective tasks of understanding the chamber art of Ukraine in the discourse of the semiotic paradigm of culture of late 20th and early 21st centuries. **Conclusions.** The analysis of the special literature reveals the importance of comprehension the chamber art in an integrated way based on the strategy of culturological art criticism, which includes the integration of historical-style musicological analysis and systemic-semiotic, hermeneutic methodological approaches of a wide range, namely, the application of research instruments of the philosophy of music, musical textology, semiotics, aesthetics, intermedial theory and cultural hermeneutics. Taken together, this lays the foundation for a new cultural doctrine of contemporary musicology that leads to a comprehension of the historical, cultural, semiotic and intermedial problems of chamber art in the context of the universalistic aspects of postmodern culture. From this perspective, the need for aesthetic, philosophical and cultural studies of the chamber art of Ukraine in terms of solving the following urgent problems: the definition of the characteristics of the sign-intonation traditions of the chamber ensemble and the disclosure of their semiotic significance in the development of the musical culture of Ukraine in the postmodern era; the

© Kravchenko A., 2017

study of the intertextual and intermedial aspects of logic and the semiology of the creative process; the formation of the aesthetic-hermeneutic concept of modern chamber performance in the semiotic context of a new system of artistic communication based on interactivity and intermediality.

Keywords: chamber art of Ukraine, culturological art criticism, semiology of art, musical textology, the philosophy of musical analysis, culturological hermeneutics, art polylogue, interactivity, intermediality.

Кравченко Анастасія Ігорівна, *кандидат мистецтвознавства, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Інтердисциплінарні аспекти дослідження камерно-інструментального мистецтва в контексті культурологічної доктрини сучасного музикознавства

Мета присвячена теоретичній кристалізації методології та розкриттю семіологічного значення культурологічного мистецтвознавства у комплексному дослідженні камерно-інструментального мистецтва України. **Методологія.** Застосовано методи історіографічного, хронологічного аналізу та міждисциплінарний підхід. **Наукова новизна** полягає у категоріальній кристалізації методологічних засад культурологічного мистецтвознавства, а також в окресленні перспективних завдань осмислення камерно-інструментального мистецтва України у дискурсі семіотичної парадигми культури кінця XX – початку XXI століть. **Висновки.** Аналіз спеціальної літератури виявляє доцільність осмислення камерно-інструментального мистецтва у комплексний спосіб на основі стратегії культурологічного мистецтвознавства, що передбачає інтеграцію історико-стильового музикознавчого аналізу та системно-семіотичних, культур-герменевтичних методологічних підходів широкого спектру, а саме: застосування дослідницького інструментарію філософії музики, музичної текстології, семіотики, естетики, теорії інтермедіальності, культурологічної герменевтики. Це закладає підвалини новітньої культурологічної доктрини сучасного музикознавства, що веде до осмислення історико-культурних, семіотичних та інтермедіальних вимірів камерно-інструментального мистецтва в контексті універсалістських вимірів постсучасної культури. Нагальною стає потреба естетико-мистецтвознавчого та філософсько-культурологічного дослідження камерно-інструментального мистецтва України з метою вирішення актуальних завдань, що передбачають: визначення специфіки мовно-інтонаційних традицій камерно-інструментального ансамблю та розкриття їх семіотичного значення у розвитку музичної культури України постмодерної доби; дослідження інтертекстуальних та інтермедіальних аспектів логіки і семіології творчого процесу; обґрунтування естетико-герменевтичної концепції сучасного камерно-інструментального виконавства в семіологічному контексті формування нової системи художньо-мистецької комунікації на засадах інтеракціональності та інтермедіальності.

Ключові слова: камерно-інструментальне мистецтво України, культурологічне мистецтвознавство, семіологія мистецтва, музична текстологія, філософія музичного аналізу, культурологічна герменевтика, полілог мистецтв, інтеракціональність, інтермедіальність.

Кравченко Анастасия Игоревна, *кандидат искусствоведения, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств.*

Интердисциплинарные аспекты изучения камерно-инструментального искусства в контексте культурологической доктрины современного музыковедения

Цель посвящена теоретической кристаллизации методологии и раскрытию семиологического значения культурологического искусствоведения в комплексном исследовании камерно-инструментального искусства Украины. **Методология**. Применены методы историографического, хронологического анализа и междисциплинарный подход. **Научная новизна** заключается в категориальной кристаллизации методологических основ культурологического искусствоведения, а также в определении перспективных задач осмысления камерно-инструментального искусства Украины в дискурсе семиотической парадигмы культуры конца XX – начала XXI веков. **Выводы**. Анализ специальной литературы обнаруживает целесообразность комплексного изучения камерно-инструментального искусства на основе стратегии культурологического искусствоведения, предполагающей интеграцию историко-стилевого музыковедческого анализа и системно-семиотических, культур-герменевтических методологических подходов широкого спектра, а именно: применения исследовательского инструментария философии музыки, музыкальной текстологии, семиотики, эстетики, теории интермедиальности, культурологической герменевтики. Это закладывает основы новой культурологической доктрины современного музыковедения, которая ведет к осмыслению историко-культурной, семиотической и интермедиальной проблематики камерно-инструментального искусства в контексте универсалистских аспектов постсовременной культуры. Исходя из этого, становится очевидной необходимость эстетико-искусствоведческого и философско-культурологического изучения камерно-инструментального искусства Украины с целью решения актуальных задач, предусматривающих: осуществление характеристики знаково-интонационных традиций украинского камерно-инструментального искусства и раскрытия их семиотического значения в развитии музыкальной культуры Украины постмодернистской эпохи; исследование интертекстуальных и интермедиальных аспектов логики и семиологии творческого процесса; обоснование эстетико-герменевтической концепции современного камерно-инструментального исполнительства в семиологическом контексте формирования новой системы художественной коммуникации на основе интеракциональности и интермедиальности.

Ключевые слова: камерно-инструментальное искусство Украины, культурологическое искусствоведение, семиология искусства, музыкальная текстология, философия музыкального анализа, культурологическая герменевтика, полилог искусств, интеракциональность, интермедиальность.

Relevance of the research topic. The significance of the achievements of the composers and music-performing creativity of Ukrainian musicians constitutes an inexhaustible source of research, which opens up those parameters of scientific knowledge that can be considered the canons of modern musicology. However, the available musicological analytical tools now do not seem completely exhaustive, especially with regard to the phenomena of postmodern art. Theoretical reflections lead scientists to the level of profound culturological and aesthetic-philosophical reflection in the development of the newest parameters for the study of musical art, including the chamber art, which involves the application of integrative

approaches. Therefore, the relevance of the topic of this article is determined by the search for a universal research model that would allow forming a comprehensive view of the development of the chamber art of Ukraine on the basis of the synergy of existing musicological traditions and modern interdisciplinary opportunities for scientific interpretation of "old" and "new" music.

Review of research and publications. The presence of interest in the problems of chamber art causes the appearance of scientific works, which form a professional theoretical and methodological base for chamber ensemble problems. Foreign and Ukrainian scientists raise the following general theoretical questions: genre-genus, categorical aesthetic and ethical specificity of the chamber ensemble (I. Polskaya), the history of development and style evolution of chamber genres (T. F. Dunhill, D. N. Ferguson, M. Field, A. Hyatt King, N. Kilburn, E. Lubin, R. H. Walthew, L. Polzun, G. Suvorovskaya), chamber creativity through the prism of the composer's individual style (J. Horton, D. G. Mason, G. Abraham, E. H. Meyer), techniques of ensemble performance and parameters of hermeneutic procedures (M. D. Herter Norton, H. Moldenhauer, H. Ulrich, I. Borovik, A. Gottlieb, T. Kravchenko, T. Molchanova, E. Sigal) as well as a professional training of an ensemble player (F. E. O'Keane, N. Lavrik, D. Blagoi, M. Milman, V. Polzun, I. Tsarevich and others).

The range of theoretical and musicological works broadens the research of the national and regional specifics of the chamber and instrumental art of Ukraine, where an analytical projection of general theoretical and methodological provisions on a concrete factual material is carried out. The analysis of these studies allows us to identify existing gaps and outline ways to build modern methodological models for understanding chamber art from musicological, philosophical-cultural and aesthetic art criticism positions, including on the basis of the theoretical and methodological strategy of "culturological art criticism", which for this moment is in a state of its categorical elaboration.

The purpose of the article. The article is devoted to the theoretical crystallization of methodology and the discovery of the semiological significance of culturological art criticism in the complex study of the chamber art of Ukraine, which provides for the solution of the following tasks: to present the analytical discourse of the special literature related to various aspects of the study of the chamber art of Ukraine, including composer creativity, performance, educational and pedagogical components; to characterize the specificity of the functioning of the chamber art of Ukraine in the historical, cultural, semiotic and intermediate aspects; to determine promising directions of theoretical interpretation of chamber art as a phenomenon of musical culture from the point of view culturological art criticism.

Statement of basic material. The chamber art of Ukraine as a multicomponent system, which reflects in the cultural space the balance and interaction of the structural components, – compositional creativity, performance, pedagogical school, instrumental and material resources, the activities of art organizations and art management, is an object of scientific research in various musicological aspects.

Studies, where the above-mentioned subject areas of scientific understanding of the problems of Ukrainian chamber ensemble are present, can be systematized according to chronological criteria into several main groups. Among them, scientific works, whose authors are aimed at investigating the genesis of the chamber ensemble over a long historical period (V. Andrievskaya, P. Dovgan, T. Slyusar). Other choose narrower chronological frameworks for a detailed analysis of transitional cultural processes and phenomena, the flow of which is connected with the sign of historical and sociocultural transformations (G. Astalosh, E. Basalaeva, E. Beregovaya, O. Grabovskaya, O. Veselina, L. Volkova, I. Yergiev, N. Dikaya, T. Omelchenko, I. Savchuk, A. Chibalashvili), or the chamber creativity is considered in the context of the study of the biobibliography of certain composer's personalities – V. Barvinsky (scientific works of G. Zhuk and L. Nazar), B. Lyatoshinsky (M. Gerega, E. Martsenkovskaya), E. Stankovich (E. Sirenko), I. Karabits (O. Gurkova), K. Tsepkolenko (M. Perepelitsa), A. Zagaikevich (I. Rakunova), and others.

Among them, historiographic works in the aspects of compositional and performing problems of chamber art make a significant part. For example, a panoramic musicological perspective on the genre-style dynamics of the evolution of the Ukrainian chamber suite during the 20th century is provided in the study of P. Dovgan [9], where the typology of the suite's genre (in its solo and ensemble forms) is typified and the features of the interaction of the baroque, impressionistic and folklore tendencies in the process of forming the national invariant of this genre are highlighted.

Regional studies, which, however, are not that wide in terms of their geography significantly deepens the comprehension of the historical and style patterns of the functioning of the chamber art of Ukraine. In this context, the most comprehensive view was formed by the scientists of the Lviv school, who dedicated their work to their native cultural center. The theses of V. Andrievskaya and T. Slyusar [1; 14] present the research of chamber art of Lviv within a wide range of problems, in particular starting from the formation of a retrospective view on the historical genesis of ensemble genres in the interaction of European, national and regional musical traditions and the analysis of aesthetic and style trends in the chamber pieces by the composers of the Eastern Galician school of the last century – S. Lyudkevich, V. Barvinsky, N. Nyankankovsky, M. Kolesa, R. Simovich, Z. Lysko, V. Witwitskiy, A. Soltys, T. Maerskiy, A. Nikodemovich, D. Zador, V. Flys, M. Skorik, V. Kaminskiy, O. Krivolap, V. Kozarenko, Yu. Lanyuka and B. Froliak.

At the same time, the search horizons of musicology, aimed at analyzing specific musical and structural parameters, quite enrich the principles of the philosophy of music. Among the few studies of chamber art in Ukraine concerning this subject, we mention I. Savchuk's monograph "Chamber music of the

1920s in Ukraine: an attempt of philosophical understanding" [13]. Here the author determines the prevailing tendencies of pan-European modernism and highlights the significance of the phenomenon of existential and specificity of its immanent manifestations in the chamber creativity of Ukrainian and Polish composers, who worked in the center and in the west of Ukraine during this period – B.Lyatoshinsky, I. Belza, J. Kofler and Z. Cassern.

In addition, historical musicology often acquires certain culturological accents. For example, O. Martsenkivska [10] singles out the spiritual intellectual and creative potential of the individual as a driving factor in the development of musical art on the example of B. Liatoshynsky's creative activity. In the process of studying his piano and chamber music, the influence on compositional thinking of the found features of the cultural conception of "pan-Slavism" is substantiated, which, according to the scientist, determined the character of the individual and creative rethinking of European and national (in particular, folklore basis) late- and neoromantic traditions and the specific character of B. Liatoshinsky's musical language in (poly-)style and expressive aspects.

The performing analysis of the chamber creativity of this composer (pre-war and post-war periods) was provided in the study by M. Gerega "Chamber (with piano) ensembles of B. N. Lyatoshinsky: Some questions of musical performance interpretation" [6]. Here is an analysis of small numerical models of the ensemble (from the duet to the quintet) with the singling out of their performance-functional dominants, where among other things, the "directing" significance of the piano is emphasized in the intra-role ensemble interaction, and the decoding issues laid down by B. Lyatoshinsky, artistically semantic meanings and balance of subjective and objective in the process of performing interpretation of his chamber-instrumental compositions. The main attention to the issue of the evolution of the piano part (its technical and semantic load) is also given in the researches of E. Basalaeva "Stylistic-timbral pluralism of the pianoforte in the chamber works of Ukrainian composers of the generation of the 1960s" [3] and L. Volkova "Ukrainian piano trio of 1970s–1980s in the aspect of performing problems"[5], where the timbre-color and textural specificity of this instrument is considered in the context of traditional and innovative genre-style, cultural-symbolic, technical-constructive and expressive possibilities.

The analysis of the above and some other existing works on the historical problems of the study of the chamber art of Ukraine makes it possible to carry out certain generalizations and to reveal the fact of gravitation towards the classical musicology methodology, oriented to analyzing the compositional (genre, style, form, content) and performing "vocabulary" (technical, articulatory, intonational, artistically-expressive performing means) in their unity and correspondence to one or another historical and cultural context. Although, in some cases, we observe "deviations" in the interdisciplinary zone of the projection of scientific ideas, however, in the studies of historical musicology, the theoretical and methodological potential of philosophical, aesthetic and culturological thought is insufficiently involved.

However, it seems very important to prove the indispensability of not only the historical approach in studying the formation and functioning of certain cultural phenomena and the peculiarities of the aesthetic contours of the national musical culture. Study of the phenomenon in the process of its existence "here and now", in the present tense is not less valuable.

In the late 20th and early 21st centuries, the processes of radical individualization of composer "vocabulary" raise the problems of organizing the structural and aesthetic integrity of musical material. The specific type of synergy of traditions and innovations determines the transformation of aesthetic-artistic and style and genre orientations of chamber-instrumental creativity in the context of certain authorial strategies for their stylistic and semantic modeling. "Semianalysis" (Yu. Kristeva) of the music-structural and formal-logical parameters of modern chamber works of Ukrainian authors indicates the emergence of a new type of structural and semantic organization of compositions based on intertextuality and intermediality, when at the intrasemiotic (musical) and intersemiotic (extramusical) artistic-sign intersection of semiotics and cultural texts numerous dialogical (polylogic) parallels are actualized.

In view of the rapid transformation of modern cultural space and the aesthetic and artistic reference points of musical creativity, the classical research musical instruments need to be revised and supplemented by the introduction and wide approbation of interdisciplinary approaches. In connection with this, in the modern humanities we observe the processes of syncretization of cultural knowledge in the gradual convergence of scientific, philosophical, mythological and artistic positions in the comprehension of the world cultural heritage, including the musical one. The comprehensive knowledge of the ontology of musical life in its historical, cultural, philosophical, aesthetic, semiotica and intermedial aspects is directly related to the development of universal categories and methodological research approaches based on the philosophy of music, musical textology, semiotics, aesthetics, the theory of intermediality and culturological hermeneutics. In their totality, they are actualized in the emergence of a new direction in the comprehension of cultural phenomena – "culturological art criticism", which lays the theoretical and methodological foundations of the modern cultural doctrine of musicology and art criticism in general.

In this context, we observe the tendency of "philosophizing" of art criticism with the orientation toward revealing the existential status of works of art, that is, the knowledge of their deep philosophical and aesthetic sense. One of the biggest supporters of the embodiment of philosophical principles into musicology is V. Lichkovakh, G. Makarenko, V. Medushevsky, A. Roschenko, V. Sukantseva, Yu. Chekan, and others. However, the complexity of the theoretical and methodological concretization of the semantic concepts of the

philosophy of music prompts further searches in this conceptosphere, in particular, the development of the philosophy of musical analysis. The latter implies the development of integrative principles of combining classical musicology and "discursive" (E. Moreva) analysis, which would allow us to understand not only the constructive and technological aspects of the organization of the semiotics of musical information, but also semantic, worldview-contextual aspects.

For example, comprehension of the philosophy of contemporary art is presented in E. Beregova's dissertation "Tendencies of Postmodernism in Chamber Works of Ukrainian Composers of the 80–90s of the 20th Century" [4]. Based on the developed philosophical and methodological foundations for the study of "new" music, not only the author's view of the stylistic chamber (instrumental and vocal) palette of the outlined period is provided here (V. Silvestrov, A. Kozarenko, K. Tsepkolenko, A. Schetinsky, G. Gavrilets, I. Shcherbakov, and others), but also the issues of spiritual life and sensual-aesthetic intentions of the postmodern artist are present. The latter is reflected in the artistic and aesthetic space of the compositions under the influence of the cognitive mechanisms of self-awareness, comprehending oneself through a work in the dimensions of the philosophical problems: "man and being," "man and super-existence," "man and nature," "man and the universe in anticipation of the Apocalypse", "metamorphosis of the game" and "the catastrophe of relations between man and society". This philosophical and aesthetic view of the postmodern works of chamber art, as it were "from within," makes such an approach to the study of the musical reality of the day relevant and deserving of theoretical attention.

The above-mentioned relationship of philosophy and music in the field of the generation of meaning and the corresponding rapprochement of their scientific positions in the study of textual and content structures leads art historians to the problem of understanding the modern state of musical textology, which directs the further interdisciplinary expansion of the logical-conceptual apparatus of musicology to culturological vectors. In this regard, system-semiology approaches based on the linguistic and literary basis (R. Bart, M. Bakhtin, Yu. Kristeva, Yu. Lotman, U. Eco, St. P. Scher, A. A. Hansen-Löve, W. Wolf and others), acquire a special methodological significance in the studies of postmodern musical art, including the chamber art.

The existing research in the field of musical textology and semiotics is primarily aimed at comprehending the diversity of inter-, para- and meta-textual attractions, which coexist universally in the semantic-semiotic space of musical compositions, creating a kaleidoscopic effect of inter-style, inter-genre, inter-author dialogue of "one's own" and "another's" complementary and antithetical, ancient and modern. For example, the phenomenon of musical polystylistics from the positions of theories of hypertext and intertextuality is explored by Yu. Gribinenko [8] on the material of chamber music of foreign and Ukrainian composers (V. Silvestrov, Yu. Gomelskaya). Here, based on the analysis of compositional techniques of citation, allusion, collage, stylization, the author proposes a typological classification of intertextuality, its textual, aesthetic-axiological and artistic features in the context of comparison with the hypertext level of musical semantics and consciousness. However, the study of stylistic sources of the organization of musical material requires further reflection, in particular, from the point of view of the analysis of the influence of polystylistic and intertextual tendencies on genre formation processes. Indeed, the existing artistic and structural potential of the genre provides him, along with style, the role of one of the leading means of compositional and semantic modeling of intertextual dialogical parallels (remember numerous examples of so-called "genres-memory" in the work of Ukrainian composers).

At the same time, the issue of the correlation and consistency of inter-textual communications requires scientific reflection not only on the intra-semiotic plane (that is, within the semiotics of musical information), but also in the inter-semiotics. At the turn of the twentieth and twenty-first centuries, with the expansion of technical, constructive and artistic expressive possibilities, there is a "way out" behind the cultural-symbolic limits of music in the intersemiological space of the art polylogue – the interaction of structural codes of its various types. In this regard, there is an expansion of the semiotic, semantic, aesthetic and sociocultural space of functioning of the genres of chamber music, which makes it expedient to analyze the semiotic and aesthetic-semantic interaction of different species artistic practices.

For example, the variety of art synthesis processes in art culture is considered by A. Chibalashvili in the study "Conceptual synthesis in contemporary Ukrainian art culture (through the example of chamber music)" [15], where the features of "inter-art synthesis", "interaction of arts", "intra-art synthesis" in the music works by O. Bezborodko, A. Zagaikevich, S. Zazhytko, A. Karnak, V. Runchak, L. Sidorenko, M. Shorenkov are systematized. In the other study – "Theatricality in non-theatrical musical genres of Carmella Zepkolenko's works" (M. Perepelitsa [12]), the significance of the theatrical phenomenon in genre, stylistic, form-building, program-contextual aspects of modeling works of postmodern art (and chamber pieces also) is revealed.

At the same time, the study of the semiotic influence of the polylogue of arts on the character of the processes of sign-technological universalization of composer vocabulary and genre formation, carried out from the standpoint of specifying the typology of inter-arts links and variants of their combinations, requires in-depth examination of its manifestations. In particular, not only on explicit level (when the introduction of another semiotic series plays a subordinate role in uncovering the idea of the composer and in no way influences the genre's organology), but also at the implicit level, that is, in the intermedial plane of equal interaction between the musical and extra-musical stylistics. We are talking about a study of synergistic mechanisms of art interference, when the functions and techniques of other media are introduced into the

sign system of music by structuring musical matter according to the laws of semiotics of literary, pictorial, architectural, cinematographic compositions, etc. In this regard, there is a need to adapt the literary concept of intermediality to musicology "ground" and develop a typology of the system of intermedial links, taking into account the spectrum of various combinations of compositional, structural, semantic, artistic, expressive and nominative elements of various media functioning in the textual space of modern chamber music.

The cardinal renewal of the musical "vocabulary" of modern Ukrainian composers leads to the expansion of the multidimensionality of the musical environment, its genre-style, repertoire variety and simultaneously influences the appearance of the performing type of the universal interpreter. In this regard, in the aesthetics of chamber forms of ensemble music making, we can see the introduction of scenario methods for the deployment of artistic actions, overcoming distancing in communication with the audience, as well as gravitation to the aesthetics of inter-arts synaesthesia, which influences the genesis of the new artistic communication system, based on the principle of interactivity. In this process, Ukrainian ensembles play not only a purely performing role, but also take an active stage-generating position, creating conceptual projects with poly-functional semiotics aimed at intermedial interaction of music, painting, theater, ballet-plastics, video art in unity of time, place and actions. This leads to the emergence of new cultural contexts and activates inter-arts polylogue in the interactive and intermedial socio-cultural space of the new system of artistic communication of the late 20th and early 21st centuries.

According to this, modern chamber creation needs detailed performing analysis, with the aim of investigating the movement from locally-subjective procedures of performing work (over the technique of sound, tempo-rhythm, dynamics, etc.) to objective awareness of the artistic and aesthetic intentions of the composer's thinking, which is a prerequisite and a guarantee of maximum approximation to an adequate musical performance interpretation. Therefore, for example, T. Omelchenko considers the system of expressive means of sonatas of Ukrainian composers for violin and piano of 70–90s of the last century for the development of their interpretational strategies [11]. At the same time, G. Astalosh concentrates on the study of the expressive means of the piano part in the chamber ensembles by M. Skorik, E. Stankovich and V. Silvestrov in the last third of the 20th century [2]. The sphere of chamber music making is also becoming a subject of regional research, in particular, O. Grabovskaya [7] studies modern chamber performance of Lviv, analyzing both the historical patterns and stages of the professionalization of music education, and the peculiarities of local concert-performing practices of the late 20th century.

However, the modern "transmedia aestheticosphere" (O. Kolesnik) of musical art with its radical individualism of artistic (musical and extra-musical) forms of expression raises the problem of complicating the hermeneutical procedures of performing and listening decoding of artistic and semantic meanings. Because at the intersection of the exchange of artistic and musical information in so-called medial channels (i.e., between its generator, translator and perceiver), infinite variability and subjectivity of possible viewpoints as interpretative versions and their reflection in the listener's perception arise. In the situation of musicological comprehension, the classical methods of performance analysis prove to be insufficiently effective, especially in the analysis of the artistic and aesthetic aspects of the semiology of performing chamber art and the manifestations of the universalism of the dialogue of cultures in the ensemble aesthetics of the late 20th and early 21st centuries.

In this regard, a comprehensive study of the aesthetic-hermeneutic concept of modern chamber performance is possible only from the point of view of the strategy of culturological art criticism, involving methods of cultural-hermeneutic analysis, cognitive interpretation and other approaches of the philosophical and aesthetic spectrum, which have a significant scientific potential to solve urgent problems of the disclosure of the meaning of the musical narrative of the postmodern era.

Scientific novelty of this study is to determine promising tasks and categorical crystallization of the methodological foundations of cultural art criticism, as well as to disclose its semiological significance in the complex theoretical interpretation of the chamber art of Ukraine.

Conclusions. Chamber art in all the diversity of spiritual and material components is an integral part of the musical culture of Ukraine and becomes an object of scientific research, including regional ones. The history of development and style evolution of chamber genres, ensemble creativity through the prism of the individual style of composers, the question of ensemble performance, the interpretation of musical pieces and the professional training of a musician-ensemble player are considered. The proposed analysis of the special literature reveals the predominance of classical musicological strategies for the study of chamber-ensemble problems. Despite the gravitation of musicology to the use of the interdisciplinary possibilities of modern humanitaristics and the existence of separate works, where these principles have been very successfully applied in the analysis of musical phenomena of classical and nonclassical chamber art, at the moment the theoretical and methodological potential of philosophical, aesthetic and culturological thought remains insufficiently involved.

However, the gradual expansion of the subject areas of the study of chamber art determines the importance of its comprehension by integrated means, based on the strategy of culturological art criticism. The latter assumes the integration of historical and style musicological analysis and systemic-semiotic, hermeneutic methodological approaches of a wide range, namely, the application of research instruments of the philosophy of music, musical textology, semiotics, aesthetics, intermedial theory and cultural hermeneutics.

The discovery and approval of these necessary criteria for the analysis of musical artifacts as cultural and aesthetic phenomena lays the foundation for a new cultural doctrine of contemporary musicology that leads to a comprehension of the historical, cultural, semiotic and intermedial problems of chamber art in the context of the universalistic aspects of postmodern culture.

Taking into account the above, it is increasingly evident that there is a need for further aesthetic, philosophical and cultural studies of the chamber art of Ukraine in terms of solving the following urgent problems: determination of the characteristics of the sign-intonation traditions of the chamber ensemble and the disclosure of their semiotic significance in the development of the musical culture of Ukraine in the postmodern era; study of the intertextual and intermedial aspects of logic and the semiology of the creative process; and formation of the aesthetic-hermeneutic concept of modern chamber performance in the semiotic context of a new system of artistic communication based on interactivity and intermediality.

Література

1. Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів XX століття: дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / В. В. Андрієвська. – К., 2002. – 207 с.

2. Асталош Г. Л. Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини XX ст. (на прикладі творчості М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Г. Л. Асталош. – Л., 2013. – 20 с.

3. Басалаева Е. А. Стилистически-тембральный плюрализм фортепиано в камерно-инструментальном творчестве украинских композиторов поколения 1960-х годов : дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.03 / Е. А. Басалаева. – Одеса, 2012. – 169 с.

4. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х рр. XX сторіччя: дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. М. Берегова. – К., 2000. – 204 с.

5. Волкова Л. В. Украинское фортепианное трио 1970–80-х годов в аспекте исполнительских проблем: дис. … канд. искусствоведения : 17.00.03 / Л. В. Волкова. – К., 1997. – 191 с.

6. Герега М. М. Камерно-инструментальные (с фортепиано) ансамбли Б. Н. Лятошинского: Некоторые вопросы музыкально-исполнительской интерпретации: дис. … канд. искусствоведения : 17.00.03 / М. М. Герега. – К., 1991. – 125 с.

7. Грабовська О. С. Тенденції сучасного музично-виконавського мистецтва Львова в аспекті академічного камерно-ансамблевого музикування: дис. … канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / О. С. Грабовська. – Львів, 2008. – 189 с.

8. Грібінєнко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Ю. О. Грібінєнко. – О., 2006. – 19 с.

9. Довгань П. В. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти XX століття: дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / П. В. Довгань. – Л., 2010. – 202 с.

10. Марценківська О. В. Переосмислення романтичних традицій у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б. Лятошинського: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. В. Марценківська. – К., 2011. – 19 с.

11. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70–90-х років XX століття (виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму) : дис. … канд.. мистецтвознавства: 17.00.03 / Т. А. Омельченко. – К., 2008. – 227 с.

12. Перепелиця М. Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко : дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / М. Перепелиця. – К., 2017. – 276 с.

13. Савчук І. Б. Камерна музика 1920-х в Україні: Спроба філософського осмислення / І. Б. Савчук ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. – К. : Фенікс, 2012. – 156 с.

14. Слюсар Т. М. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру: дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Т. М. Слюсар. – Львів, 2010. – 198 с.

15. Чібалашвілі А. О. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалах камерної музики) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / А. О. Чібалашвілі. – К., 2015. – 16 с.

References

1. Andrievska V. V. (2002). Chamber ensemble in the works of Lviv composers of the 20th century. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

2. Astalosh G. L. (2013). The evolution of piano expressiveness in chamber ensembles of Ukrainian composers of the last third of the 20th century (on the example of creativity of M. Skorik, E. Stankovich, V. Silvestrov). Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

3. Basalaeva E. A. (2012). Stylistic-timbral piano pluralism in the chamber works of Ukrainian composers of the 1960s generation. Candidate's thesis. Odessa [in Russian].

4. Beregova O. M. (2000). Tendencies of Postmodernism in chamber works of Ukrainian composers of the 80–90s. of the 20th century. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

5. Volkova L.V. (1997). The Ukrainian piano trio of 1970–80s in the aspect of performing problems. Candidate's thesis. Kyiv [in Russian].

6. Gerega M. M. (1991). Chamber (with piano) ensembles by B. N. Lyatoshinsky: Some questions of the musical and performing interpretation. Candidate's thesis. Kyiv [in Russian].

7. Grabovskaya O. S. (2008). Tendencies of contemporary music and performing arts of Lviv in the aspect of academic chamber-ensemble music making. Candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

8. Gribinenko Yu. O. (2006). Musical polystylistics in the light of the theory of intertextuality. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].

9. Dovgan P. V. (2010). Genre-style dynamics of the Ukrainian chamber suite of the 20th century. Candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

10. Martsenkovsky O. V. (2011). Rethinking of romantic traditions in the piano and chamber works of B. Lyatoshinsky. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

11. Omelchenko T. A. (2008). Ukrainian sonatas for violin and piano of the 70–90s of the 20th century (performing problems of comprehension of the textured and genre-based organization of music themes). Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

12. Perepelitsa M. (2017). Theatricality in non-theatrical musical genres of creativity by Carmella Tcepkolenko. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

13. Savchuk I. B. (2012). Chamber music of the 1920s in Ukraine: An attempt at philosophical understanding. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

14. Slyusar T. M. (2010). Lviv chamber sonata in the historical-style paradigm of genre development. Candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

15. Chibalashvili A. O. (2015). Conceptual synthesis in modern Ukrainian artistic culture (through the example of chamber music). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 3.07.2017 р.

УДК 78:[578+316.776.32]

Кущ Євген Вадимович
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
alahomora@gmail.com

МУЗИКА У ДОБУ ВІРУСНОЇ КОМУНІКАЦІЇ
(Частина перша)

Мета статті полягає у виявленні імплозивних ефектів миттєвої комунікації у сучасних музичних і парамузичних формах. **Методологія** дослідження передбачає звернення до загальнонаукових методів; до методів теоретичного музикознавства (аналіз елементів музичної виразності й форми) і мікросоціології (аналіз афордансу й інскрипцій); також мають місце полемічний та інтроспективний підходи. **Наукова новизна** полягає у виявленні маркерів віральності сучасних музичних форм; в осмисленні музичної комунікації як діалектики афордансу й інскрипції (сценарію) медіа; у дослідженні рингтону як інтонаційної практики миттєвої комунікації. **Висновки.** Проблематизація теми вірусності в інформаційному полі культури дає змогу вийти на нові кордони концептуалізації поняття медаівірусу як чистого сингулярного смислу, поверхневого ефекту, вільного від усякого значення; як такого, що виникає в результаті вибуху "безумного становлення", коли елімінація часу і простору знеживлює сам процес сигніфікації як функції дистанціювання між означуваним та означником. Музика, як найменш фігуративне з усіх мистецтв (відтак, найбільш схильне до нонсенсу і парадоксу) і як мистецтво наративне (часове), передбачувано переживає надзвичайно інтенсивний вплив ситуації "миттєвої комунікації", у якій опинився світ сьогодні. У статті зроблено спробу аплікації ідей дромології (Поль Вірільо) до площини меметики у контексті сучасних музично-комунікативних стратегій. У результаті глобальної кризи уваги і "синдрому перемикання каналів" на сцені з'являються музичні й парамузичні форми, що постали в результаті максимальної компактизації музичної думки і є наслідком стратегії промінентності як основного маркеру віральності. До таких форм відносяться рингтони, джингли, аудіо-логотипи. Ключову роль у становленні даних феноменів відіграло зрушення музики від ефірних форм до приватних, в результаті чого ситуація "вимушеної уваги" концертного залу була витіснена тотальною нелінійністю персональних медіа. Вибухова анти-наративна діяльність віральних музичних форм спонукає до вироблення нових стратегій "неспішних" практик, які дозволили б уповільнити час.

Ключові слова: медіа, медіавірус, меметика, імплозія, афорданс, рингтон.

Кущ Евгений Вадимович, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Музыка в эпоху вирусной коммуникации

Цель работы заключается в выявлении имплозивных эффектов мгновенной коммуникации в современных музыкальных и парамузыкальных формах. **Методология** исследования предполагает обращение к общенаучным методам; к методам теоретического музыковедения (анализ элементов музыкальной выразительности и формы) и микросоциологии (анализ афоранса и инскрипций); также имеют место полемический и интроспективный подходы. **Научная новизна** работы заключается в выявлении маркеров виральности современных музыкальных форм; в осмыслении музыкальной коммуникации как диалектики афоранса и инскрипции (сценария) медиа; в исследовании рингтона как интонационной практики мгновенной коммуникации. **Выводы.** Проблематизация темы вирусности в информационном поле культуры позволяет выйти на новые границы концептуализации понятия медиавируса как чистого сингулярного смысла, поверхностного эффекта, свободного от всякого значения; как нечто такого, возникающего в результате взрыва "безумного становления", когда элиминация времени и пространства лишает жизни сам процесс сигнификации как функции дистанции между означаемым и означающим. Музыка, как наименее фигуративное из всех искусств (следовательно, наиболее склонное к нонсенсу и парадоксу) и как искусство нарративное (временное), предсказуемо переживает чрезвычайно интенсивное воздействие ситуации "мгновенной коммуникации", в которой оказался

© Кущ Є. В., 2017

мир сегодня. В статье сделана попытка аппликации идей дромологии (Поль Вирильо) на плоскость меметики в контексте современных музыкально-коммуникативных стратегий. В результате глобального кризиса внимания и "синдрома переключения каналов" на сцене появляются музыкальные и парамузыкальные формы, возникшие в результате максимальной компактизации музыкальной мысли и являющиеся следствием стратегии проминентности как основного маркера виральности. К таким формам относятся рингтоны, джинглы, аудио-логотипы. Ключевую роль в становлении данных феноменов сыграл сдвиг музыки от эфирных форм к приватным, в результате чего ситуация "вынужденного внимания" концертного зала была вытеснена тотальной нелинейностью персональных медиа. Взрывная антинарративная деятельность виральных музыкальных форм побуждает к выработке новых стратегий "неспешных" практик, позволяющих замедлить время.

Ключевые слова: медиа, медиавирус, меметика, имплозия, афорданс, рингтон.

Kushch Eugen, *PhD in Arts, associate professor, doctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Music in the Age of Viral Communication

Purpose of Article. The purpose of the article is to reveal implosive effects of instant communication in modern musical and paramusical forms. **Methodology.** Methodological principles, used by the author, involve general scientific methods, musical analysis, microsociology (analysis of affordance and inscriptions) as well as polemical and introspective approaches. **Scientific novelty.** The author identifies viral markers of modern musical forms; musical communication interpreted as the dialectic of affordance and inscriptions of media; ringtone is researched as the intonational practice of instant communication. **Conclusions.** Problematization of the viral topic in the information field of culture allows to reach new frontiers of conceptualizing media virus as purely singular sense, effect of surface, that is free from any meaning, something that appears as the result of "insane becoming", when elimination of time and space discriminates the process of signification as a function of distance between signifier and signified. Music, as the least of all the figurative arts (therefore most prone to nonsense and paradox) and as a narrative art, is predictably experiencing extremely intense influence of the situation of "instant communication", which leads the world today. The author attempts to apply the ideas of dromology (Paul Virilio) to the plane of memetics in the context of contemporary music and communication strategies. The global crisis of attention and the "channel switch syndrome" leads to the appearance of compact musical and paramusical forms, which are considered as the result of the prominent strategy, as the main viral marker. These forms include ringtones, jingles and audio logos. A key role in the formation of these phenomena belongs to the musical shift from live to private forms, resulting the situation of "involuntary attention" of concert hall has been superseded by a total nonlinearity of personal media. Explosive anti-narrative activity of the viral musical forms leads to the development of new strategies of the "unhurried" practices that try to slow down time.

Keywords: media, media virus, memetics, implosion, affordance, ringtone.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні навряд чи можна знайти людину, принаймні знайому із сучасним укладом життя, яка хоча б раз у житті не стикалась із словами "мем" (або "інтернет-мем"), "медіавірус", "вірусний маркетинг" тощо. Наразі немає сенсу, та й регламенту, детально пояснювати походження і теоретичні засади цього дискурсу – при бажанні необхідну інформацію можна здобути будь-де (хоча б у Вікіпедії). Цікавить інше: який результат може принести використання відповідних гіпотез і понятійного апарату в музикознавстві?

Очевидно, що претензії меметики (експериментальної області знань із сумнівним науковим статусом) на "теорію усього" були приречені на невдачу. Як справедливо зауважують критики, єдиним суттєвим внеском у гуманітарну думку стала дотепна метафора "мем = ген", при явній неспроможності дати детальне пояснення механізмів реплікації і мутації одиниць культурної інформації – власне, мемів [9]. Дотепер ніхто так і не дав вичерпну відповідь: чому певні ідеї, образи, технології успішно проходять "природний добір", а інші – залишаються у сутінках історії? Постає справедливе запитання: чи не є так само сумнівною перспектива вірусологічних досліджень, враховуючи численні точки перетину із меметикою? Цілком можливо, що так. Але також очевидно, що по відношенню до записаної музики, і фонокультурної ситуації загалом, вірусність і пов'язані з нею стратегії стають дедалі все більш суттєвим фактором, який важко ігнорувати.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Появу меметики, як сфери знань, зазвичай пов'язують із культовою працею Річарда Докінза "Егоїстичний ген" (1976). Подальший розвиток меметики пов'язаний із іменами Дугласа Хофстадтера, Деніела Деннета, Бена Каллена, Сьюзен Блекмор, Річарда Броуді, Аарона Лінча. Актуальні тенденції галузі знайшли відображення у професійному електронному журналі "Journal of Memetics" (1997–2005). Разом із тим меметичний підхід у музикознавстві залишається "білою плямою" і публікації з даної теми практично відсутні. На сьогодні єдиною монографією, присвяченою медіальній вірусології, є "Media Virus! Hidden Agendas in Popular Culture" Дугласа Рашкоффа. Публікації з цієї тематики мають також доволі фрагментарний характер і залишаються на маргінесах наукової думки. Так, чи не єдиним інформативним ресурсом у російськомовному сегменті інтернету залишається анонімний сайт "Меми і медіавіруси" [5]. Рингтон, як культурна форма, знайшов всебічне висвітлення лише у одній праці "The Ringtone Dialectic: Economy and Cultural Form" Суманта Гопіната, але у ній практично не приділяється уваги рингтону як формі існування власне музики. Загалом, питання музичної комунікації у часи імплозії (стиснення часу і простору) є надзвичайно малодослідженим аспектом навіть у масштабах світового музикознавства, тому будь-яке дослідження, що так чи інакше торкається теми вірусності, є актуальним сьогодні.

Мета дослідження полягає у виявленні імплозивних ефектів миттєвої комунікації у сучасних музичних і парамузичних формах.

Основний виклад матеріалу. Формула вірусності може бути уявлена як сума, чи скоріше добуток, трьох складових:

– промінентність – здатність утворювати "фігуру" (термін гештальт-психології), витісняючи конкурентні форми на рівень фонової активності;

– інфлятивність – здатність максимального поширення за короткий час, що, у свою чергу, є здобутком економії форми (власне вірусу) і продуктивності мережі (транспарантність і ширина каналу зв'язку);

– вдалий збіг обставин.

Останній фактор може легко звести нанівець спроби позитивного аналізу вірусності і водночас робить подібні дослідження надзвичайно цікавими, щоразу викриваючи нові парадоксальні грані, так звані "чорні лебеді". Добре відомим є той факт, що спроби свідомо створити медіавірус часто не призводять до довготривалого результату, а найпотужніші віруси, як правило, виникають стихійно в анонімному середовищі.

В усіх вищезгаданих компонентах формули вірусності спільним є один фактор, що трансформує звичний, "людиномірний" порядок комунікації, – це швидкість. Прищеплюючи дромологію (теорія швидкості Поля Вірільо) до тіла меметики, ми отримуємо вірусологію медіа, у фокусі погляду якої – саме "вірусний стиль" як естетична доктрина, як комунікативна стратегія, врешті-решт, як стиль мислення і "дух епохи".

Вперше термін "медіавірус" використав американський медіолог і журналіст Дуглас Рашкофф у книзі "Media Virus! Hidden Agendas in Popular Culture" (1994) [5]. Передусім виникає справедливе запитання: чому Рашкофф використав саме термін "вірус"? З точки зору мікробіології, це не є стовідсотково обґрунтованим рішенням. Дійсно, віруси мають високу швидкість розповсюдження, що пояснюється їхньою агресивною реплікацією, і можуть мати високу патогенність, але й бактерії вірусам не поступаються: ВІЛ називали чумою XX століття, але збудником тієї самої, оригінальної, чуми є бактерія. Наразі важко сказати, що спричинило більше шкоди людству у сенсі епідемій: віруси чи бактерії.

Певне порушення логіки у Рашкоффа можна знайти, звернувшись до етимології слова "вірус": як відомо, virus латиною означає "отрута". Це цілком відповідає сутності біологічного вірусa, але сам Рашкофф вкладає у термін "медіавірус" і позитивні конотації, маючи на увазі щось, що виникає як парадокс і несе несподівані наслідки – одним словом те, що деконструює або принаймні хоча б викриває інстанції контролю і маніпуляції. Тут варто пригадати есеїстику пізнього Бодрійяра (збірка "Прозорість зла"), де вірус виступає своєрідним захисним механізмом від гегемонії генетичного коду і тотальної позитивності системи, що постала як результат абсолютної імунізації і профілактики [1, 88].

У реальному житті зіткнення з біологічним вірусом не несе ніяких позитивних результатів – лише хворобу і у гіршому випадку – смерть. Людський організм і вірус мало сумісні, і їхні відносини не передбачають жодної взаємовигоди. Але загальновідомим є факт, що інший тип мікроорганізмів – бактерії – здатні до симбіотичного існування з людиною (наприклад, мікрофлора травної системи). Про надзвичайну роль дріжджових культур та цвілевих грибів роду Penicillum в історії людства можна навіть не згадувати.

Навіть комп'ютерні віруси бувають нешкідливими: часто єдина дія подібних програм виявляється лише у певних візуальних або звукових ефектах ("маркер присутності"), без пошкодження інформації. Втім, більшість комп'ютерних вірусів створені із цілком прагматичною метою: крадіжка персональних даних (паролі, номера кредитних карт), шпигування і вимагання грошей. Меншість комп'ютерних вірусів сьогодні створюються задля "абстрактного зла" і чистого хаосу – врешті-решт, економіка взяла гору над тероризмом.

Знову пригадуючи етимологію, розуміємо, що єдиною дією справжнього біологічного вірусу, окрім, безумовно, реплікації, є нанесення шкоди або цілковите знищення носія, тобто це дійсно можна вважати "біологічним тероризмом", якщо уявити наявність у вірусів гіпотетичної "інтенціональності". Враховуючи вищезгадані фактори, можна дійти висновку, що медіавірус, принаймні, у викладенні Рашкоффа, має також чимало ознак інших мікроорганізмів – бактерій і грибів, оскільки функція медіавірусу не є чисто деструктивною, а часто навіть конструктивною, як по відношенню до індивідуального тіла, так і до колективного. У найгіршому випадку медіавіруси просто засмічують інформаційний простір, хоча це стосується переважно не справжніх ("стихійних") вірусів, а так званих PR-трюків, які лише імітують вірусну форму [5]. У даному дослідженні я все ж користуватимусь терміном "вірус", хоча у майбутньому варто з більшою увагою поставитись до мікробіологічного дискурсу при формуванні понятійного апарату, навіть якщо (а швидше за все це дійсно так) аналогії з мікробіологією не виходять за межі дотепної метафорики.

Вірус є системним ефектом, хворобою колективного тіла. Навряд чи можна уявити вірус, призначений виключно для одного-єдиного носія – тобто, позбавлений певної "мінімальної універсальності". Також немає сенсу у вірусі, який має надто довгий інкубаційний період. Якщо вести мову про "економіку вірулентності", то високі показники ефективності демонструє саме ВІЛ, який не вбиває носія відразу (якщо бути точним, носія вбиває не відсутність імунітету, а будь-які інші хвороби), відтак маючи у розпорядженні роки, іноді десятиліття (!) для успішної реплікації.

Загалом, економіка вірулентності – це економіка часу. Врешті-решт, будь-яка економіка без проблем може бути редукована до єдиного концептуального ядра – часу, оскільки так сталось, що у людському світі тільки час є єдиним невідновлюваним і неконтрольованим ресурсом. У випадку медіавірусу економічною похідною першого порядку ("надбудова" над ядром) є увага. За відсутністю кращого терміну, скажемо, що медіавіруси є атендофагами – тими, хто живиться увагою, відповідно – витраченим на них часом. Увага є життєво необхідним ресурсом для реплікації медіавірусів, і конкуренція видів (природний добір) відбувається саме у полі уваги. Цікаво, що ресурс уваги людини є обмеженим

як "вертикально", так і "горизонтально" (з цього приводу можна пригадати ресурсну теорію уваги психолога і економіста Даніеля Канемана). Тому суттєвим фактором атрактивності для дослідника медіавірусів є саме механізми, як власне і процес, природного добору, хоча тут криється небезпека спокуси "теорії всього", яка зрештою стала пасткою для теоретиків меметики.

Доволі важко провести якісь аналогії між природнім добором і добором "культурним". Першою ж серйозною проблемою стає досить популярна точка зору, згідно з якою еволюціонують лише техніка і технології, а культура – ні. В цьому, дійсно, є певний сенс, оскільки ми вже понад дві тисячі років користуємось здобутками античної культури і навіть не думаємо від них відмовлятись (а Гайдеґер у цьому сенсі навряд чи прогресивніший за Платона).

У випадку трендів культури ми можемо вести мову швидше про конкурентне співіснування, а не про цілковите витіснення і остаточну обскурацію, як це іноді трапляється із біологічними видами. Мабуть, це можна описати терміном "коеволюція": культурні тренди постійно вдосконалюють власну ефективність у боротьбі за увагу користувача. Достатньо поверхнево проаналізувати хоча б тренди останніх десяти–п'ятнадцяти років у сфері звукозапису і саунд-дизайну, щоб зрозуміти: немає такої технології і такої естетичної концепції, яка б не могла бути успішно використана і яка б не мала своїх прихильників, нехай і доволі обмеженої кількості. Саме тому вірусологія опікуватиметься, як максимум, коеволюцією окремих трендів, як мінімум – еволюцією так званої "мови мистецтва" в умовах миттєвої комунікації, "короткої пам'яті" і синдрому розсіяної уваги.

Сьогодні перед нами постає питання: якими саме проблемами опікуватиметься музична вірусологія? Попередньо можна сформулювати, як мінімум, три напрями майбутніх пошуків:

– морфологія вірусів, дослідження якої, можливо, дозволить згодом поставити питання щодо їх систематики і виявити механізми реплікації;

– медіальна імунологія, у фокусі якої – колективні й індивідуальні форми імунітету як система культурних "фільтрів", за допомогою яких здійснюється контроль або, принаймні, спроба контролю за хаотичним розмноженням медіавірусів;

– експлікація ("виведення з потаємного") анонімних, до того ж, часто напівсвідомих культурних практик, в результаті яких з'являються нові віруси.

Якщо послідовно дотримуватись позиції, що в основі будь-якого медіавірусу полягає ідея, образ або факт, то його "оболонкою" (у реального біологічного вірусу, як відомо, є протеїнова оболонка, за допомогою якої він контактує із живими організмами) виступає текстове, аудіальне, візуальне або мультимедійне повідомлення у певному жанровому форматі (класифікація даних форматів – тема для окремого дослідження). У випадку музичного медіавірусу оболонкою виступає записана п'єса, сучасною мовою – трек. Відразу зауважу, що об'єктом дослідження вірусології може виступати як сфера інтрамузичних смислів, де власне вірусом є елемент або сукупність виражальних елементів музичної матерії – те, що іноді помилково називають "знаком" у системі так званої "музичної мови", так і екстрамузичної сигніфікації. У другому випадку ми дійсно маємо справу зі справжнім знаком, конвенціональне поле якого набагато ширше музичного контексту ("твір як знак"). Але з точки зору музикознавства, без занурення у глибини соціокультурного дискурсу, перший випадок є більш перспективним і цікавим для дослідника.

Отже, вірусом, що "інфікує" форму, привласнюючи її у якості "оболонки", може бути: повноцінна мелодія, фраза або мотив, певний ритм (наприклад, знаменитий Amen Break), інструментальний тембр – одним словом, все те, що у драматургії називають префіксом "лейт", натякаючи на сигніфікативний потенціал відповідних елементів. При цьому виникає цікаве запитання: чи може вірус гіпотетично існувати без оболонки, поза системою інтрамузичних смислів? Певно, у свідомості носія, себто слухача, так і відбувається: оболонка непомітно розчиняється, і у наступну мить ми вже не пам'ятаємо, як називається п'єса і хто її автор (кожен, напевно, хоча б раз у житті стикався із феноменом нав'язливої мелодії, походження якої неможливо відразу пригадати). Врешті-решт, культура інтернет-мемів є практично анонімною: автора конкретного мему відшукати надзвичайно важко (часто неможливо) без спеціального розслідування.

Перевертаючи догори дригом інструментальну, краще сказати – антропоцентричну, парадигму, як свого часу зробила меметика (дещо у стилі спекулятивної метафізики – наділяючи певними правами і повноваженнями суб'єктів не-людської природи), можна сказати, що і музичний твір і його автор (взагалі, не дуже значна і поважна фігура у постнекласичному дискурсі) слугують лише приводом і поживним середовищем для розповсюдження і реплікації вірусів. Оскільки у високосеміотизованому сьогоденні нашій свідомості все ж легше мати справу з чимось, що має ім'я і автора, по радіо і ТБ зазвичай не транслюють абстрактні "мелодії і ритми зарубіжної естради", так само, як і не транслюють цікаві і потенційно вірусні тембри.

Інше питання: якою мірою семантичної "надлишковості" повинна володіти оболонка вірусу для забезпечення максимальної ефективності? З позиції вірусології криза уваги слухача по відношенню до вірального об'єкта (оскільки основним поживним ресурсом медіавірусу є увага) є прямим проявом імунітету. Тому оболонка вірусу очевидно покликана виконувати функцію якомога більш ефективного утримання уваги. Тут можна виділити кілька моментів. З точки зору темпоральності, ефективним механізмом в усі часи була репетиція (повторюваність), хоча і не в усі часи вона рефлексувалась як вірусна технологія. Тому зрозуміло, що для надійного "закріплення" оболонка повинна мати певну тривалість, що перевищує саме тіло вірусу. Однак для більшої ефективності і збереження хоча б мінімального ефекту новизни повинен бути використаний принцип контрасту – тематичного, ритмічного, тембрового тощо. Саме ці контрасти створюють необхідний "рельєф", що забезпечує надійне зчеплення вірусу із поверхнею сонорного тіла людини. До речі, оболонка справжніх вірусів є досить рельєфною через наявність глікопротеїнових "шипів".

Стратегія контрастів чудово працює в умовах так званої "вимушеної уваги" (ця ситуація буде розглянута нижче) – режиму споживання контенту у відповідних ритуальних контекстах, коли переривання священнодійства порушує естетичні і етичні нормативи: наприклад, в умовах концерту або прослухування альбому (саме альбому, як цілісної концептуальної форми, – від початку до кінця). Але з приходом ситуації так званого нелінійного доступу (цифрові технології і культура персонального аудіо) все змінилося: тепер при конструюванні вірусних оболонок неодмінно потрібно брати до уваги "синдром перемикання каналів". На сцені з'являються "малі вірусні форми" (джингли, звукові логотипи, частково рингтони) як реакція на загальну кризу уваги і перевантаження семантичного простору. Такі форми мають значно менший час розгортання, але за це потрібно сплачувати свою ціну: редукція інтонаційного ядра до лише кількох звуків надає значно менше можливостей для формування цікавого, саме з точки зору тематизму, меседжу. Тому малі вірусні форми зазвичай функціонують як іконічні знаки, посилаючись на цілком конкретний екстрамузичний денотат.

Концертний зал або концертний майданчик – словом, приміщення або відкритий простір, де відбувається концерт, – окрім можливого акустичного дизайну, направленого на поліпшення звучання, є результатом "розмітки" самого акустичного простору, або, точніше, практикою виробництва даного простору (про виробництво простору писав Анрі Лефевр). У межах концертного простору функціонує особливий акустичний режим, який передбачає у партисипантів дійства певні права і обов'язки, а також імпліцитно, або навіть експліцитно, включає в себе деякі обмеження і заборони: наприклад, небажаність аплодисментів посеред циклічних форм або прохання вимкнути мобільні телефони перед виставою тощо. Простір концертного залу є дисциплінарним хоча б у тому елементарному сенсі, що адресант і адресат мають непорушну просторову диспозицію: глядачі завжди є відділеними від виконавців. Навіть сам вислів "схема розсадки оркестру" також вельми прозоро натякає на зазначену дисциплінарність.

Сказане вище розповсюджується і на темпоральність концерту. Власне, сам концерт, як форма дозвілля і як економічна діяльність, є дисципліною часу. Врешті-решт, оскільки концерт є наративом (оповіданням), не буде великим гріхом назвати його над-масштабною музичною формою (можливо, мета-формою?), враховуючи той факт, що сьогодні циклічною музичною формою прийнято вважати і концептуальний музичний альбом (наприклад, знаменитий альбом групи Pink Floyd "Dark Side of the Moon"). Чи можна взагалі уявити повноцінне існування великих форм (наприклад, сонатно-симфонічного циклу) або масштабних сценічних жанрів (опера чи балет) поза простором концертного залу – скажімо, у якості вуличних перформансів? Чи можна сказати, що структура барокової музики є більш поблажливою до "слухання з довільного місця", аніж класична соната чи симфонія? У цьому сенсі показовою є форма рондо, оскільки має надійне страхування від наративного "блукання" нерозважливого слухача: у будь-який момент часу рефрен або вже відзвучав, або зараз прозвучить.

Якщо в основі віральної комунікації вбачати певну анти-наративність (як сказав філософ Федір Гиренок, "кліпова свідомість намагається уникнути зустрічі з мовою", оскільки взагалі знаходиться "поза часом" і спрямована на "миттєве схоплення", а не на неквапне оповідання [3, 32]), барокові музичні форми, засновані переважно на вільному розгортанні, є більш "вірусними", ніж така високонаративна форма, як сонатно-симфонічний цикл (особливо це стосується гігантських симфоній Малера). Віральна комунікація – як така, що найбільш личить кліповій свідомості, – має свою границю в одномоментності або хоча б редукції до мінімального "фрейму", смислової сингулярності, наприклад – рингтону.

У давні часи, коли музичні альбоми видавались на аналогових носіях (спочатку на вінілових платівках, згодом до них приєдналась компакт-касети), ситуація "вимушеної уваги" – ситуація, в якій опиняються слухачі у концертному залі, – пережила певні зміни, але все ще залишалась значним фактором. Суттєва різниця, порівняно із live-формами, полягає у можливості розпочати і зупинити відтворення музики у довільний момент, але при цьому проблема так званого нелінійного доступу все ще була актуальна. Цілком ймовірно, відсутність такої можливості у аналогових носіїв (відсутність повноцінної навігації у просторі альбому) посприяла становленню форми концептуального альбому – як такого, який варто слухати "від початку до кінця", хоча б при першому ознайомленні.

Як і з будь-яким наративом, інтенція музичної форми (якщо зробити вигляд, що у речей може бути "інтенціональність") полягає у максимізації вірогідності виконання сценарію (прескрипції) і мінімізації виконання "негативного" афордансу: наприклад, унеможливлення розпочати прослухування з довільного місця або у неправильній послідовності, або взагалі задом наперед. Граничим випадком є ситуація, коли афорданс і сценарій збігаються – гарним прикладом є сучасні комп'ютерні ігри жанру FPS (принаймні у режимі одиночної кампанії), де можливість відходу від прописаного сценарію вкрай незначна, а важливі сюжетні сцени взагалі виконані у формі міні-кліпів (так звані cut-scenes). Це, очевидно, наближує подібні ігри до більш "гарячого" (відтак, у Маклюенівському розумінні, із меншим ступенем залучення споживача) варіанту – певного гібриду між грою і фільмом, такого собі інтерактивного кіно.

У світлі вищезгаданого навіть книга – звісно, якщо це не довідник, а художня література – передбачає більше можливостей нелінійного доступу, ніж музичний альбом на аналоговому носії (певно, тому, що книга все ж є цифровим – закодованим – носієм). Врешті-решт, у книзі є зміст і номери сторінок – відтак, можливість точної навігації, і, в принципі, ніхто не забороняє читати книгу задом наперед (ніхто, окрім "інтенції" її форми). Проблема альбому в тому, що чисто технічно відтворення можна почати не з самого початку, але точна навігація дещо ускладнена: у більшій мірі на касетах, у меншій – на платівках. Із приходом цифрової техніки ("покоління iPod") концептуальний альбом поступово трансформується просто на "збірник композицій", як матеріальне втілення прийдешньої форми – плейлісту (англ. буквально "список відтворення").

Розглянемо вже згадане поняття афордансу більш детально. Афорданс (англ. affordance – "те, що дозволено", можливість) – вперше введене до обігу психологом Дж. Гібсоном поняття у психології, соціології, теорії дизайну, що означає, у широкому сенсі, сукупність усіх можливих дій, доступних для виконання по відношенню до певного предмету із позиції конкретного біологічного виду у конкретних природних і соціокультурних умовах. Афорданс не є сутністю предмета (якщо під сутністю вважати сукупність його фізичних проявів), а його "інструментальною потенцією", яка виявляється лише у взаємодії з Іншим. Наприклад, якщо ви – людина, і у вас є, скажімо, стілець, то на ньому можна сидіти (якщо ви, звичайно, належите до культури, де прийнято сидіти не на підлозі) або стояти. Але стільцем можна й розбити вікно, розтопити піч, використати для самооборони або у якості сировини для дерев'яних виробів. У відомому літературному творі знаходимо ще один спосіб використання стільця – як сховища для скарбу (щоправда, тільки якщо стілець має оббивку). Але якщо ви жук-короїд, ви розглядатимете стілець лише у якості їжі.

У теорії дизайну зустрічається більш вузьке визначення афордансу – як сукупності дій, до яких ніби "запрошує" річ (власне, індикатор вдалого дизайну), але це ближче до так званого "сценарію" (англ. inscription) – дій, які є не просто можливими, а бажаними (правильними, безпечними, етичними) з точки зору дизайнера, виробника або просто культурного контексту [2]. Відтак очевидно, що в певній соціокультурній ситуації мова може про "позитивний афорданс" (базовий сценарій із можливими незначними девіаціями) і "негативний афорданс" – дії, які є небажаними, некорисними, підозрілими або взагалі забороненими. До практик негативного афордансу у сучасному суспільстві можна у певній мірі віднести: скульптури з їжі (але якщо мова йде про знамениті тюремні вироби з хлібного м'якуша, то це правило не діє), паркур і руфінг (як неналежне обживання міського простору), хакерство і circuit bending (несанкціоноване втручання в апаратну структуру електронних пристроїв задля отримання цікавих звукових ефектів). Графіті, як підвид вандалізму, також є хрестоматійним прикладом негативного афордансу. Так, кожен графер при погляді на чисту поверхню стіни відчуває, що вона "запрошує" до створення нової картини, у той час, як з точки зору прибиральника (або штукатура чи маляра), запрошення виглядає дещо іншим. Не буде значним перебільшенням сказати, що часто негативний афорданс є джерелом креативних практик (те ж графіті). Можливо, музикознавці вважають по-іншому, але музика Гельмута Лахенмана своїм шармом зобов'язана негативному афордансу музичних інструментів.

Література

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. Л. Любарская, Е. Марковская. – М. : Добросвет, 2000. – 258 с.
2. Вахштайн В. К микросоциологии игрушек: сценарий, афорданс, транспозиция / Виктор Вахштайн [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.msses.ru/about/news/1208.
3. Гиренок Ф. Клиповое сознание / Ф. И. Гиренок. – М. : Проспект, 2016. – 256 с.
4. Гройс Б. Под подозрением: Феноменология медиа / Борис Гройс ; пер. с нем. А. Фоменко. – М. : Художественный журнал, 2006. – 200 с.
5. Мемы и медиавирусы: теория и практика [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://meme.networklinguistics.com/1-memy-i-mediavirusy-teoria-i-praktika.
6. Секацкий А. Размышления: Эссе / Александр Секацкий. – СПб. : Лимбус Пресс, 2015. – 496 с.
7. Эриксен Т. Тирания момента / Томас Хюлланд Эриксен ; пер. с. норв. Е. Рачинская, М. Кубка, А. Юченкова, А. Турунтаева. – М. : Весь Мир, 2003. – 208 с.
8. Albums with the Most Number of Tracks. – URL : http://rateyourmusic.com/list/Featus/albums-with-the-most-number-of-tracks.
9. Edmonds B. The revealed poverty of the gene-meme analogy – why memetics per se has failed to produce substantive results / Bruce Edmonds // Journal of Memetics. – 2005. – № 9. – URL : http://cfpm.org/jom-emit/2005/vol9/edmonds_b.html.

References

1. Baudrillard, J. (2000). The Transparency of Evil. (L. Lyubarskaya, E. Markovskaya, Trans). Moscow: Dobrosvet [in Russian]
2. Vakshtayn, V. (2013). Towards microsociology of toys: scripts, affordance, transposition. Retrieved from http://www.msses.ru/about/news/1208/ [in Russian]
3. Girenok, F. (2016). Clip Consciousness. Moscow: Prospekt [in Russian]
4. Groys, B. (2006). Under Suspicion: A Phenomenology of Media. (A. Fomenko, Trans). Moscow: Khudozhestvennyy Zhurnal [in Russian]
5. Memes and media viruses: theory and practice. (n.d.). Retrieved from http://meme.networklinguistics.com/1-memy-i-mediavirusy-teoria-i-praktika [in Russian]
6. Sekatskiy, A. (2015). Reflections: Essays. Saint Petersburg: Limbus Press [in Russian]
7. Eriksen, T. (2003). Tyranny of the Moment. (E. Rachinskaya, M. Kubka, A. Yuchenkova, A. Turuntaeva, Trans). Moscow: Ves Mir [in Russian]
8. Albums with the Most Number of Tracks. (2012). Retrieved from http://rateyourmusic.com/list/Featus/albums-with-the-most-number-of-tracks/
9. Edmonds, B. (2005). The revealed poverty of the gene-meme analogy – why memetics per se has failed to produce substantive results. Journal of Memetics, 9(1). Retrieved from http://cfpm.org/jom-emit/2005/vol9/edmonds_b.html

Стаття надійшла до редакції 16.05.2017 р.

UDC 78.01:78.071

Oganezova-Grigorenko Olga
PhD, Professor, Professor of the
Department of Solo Singing Odessa National
Music Academy named A.V. Nezhdanova
oganezova5olga@gmail.com

SYNAESTHESIA AS A SPECIFIC QUALITY OF PROFESSIONAL ALGORITHM OF MUSICAL ARTIST

The purpose of the article is to reveal the specific features of the synaesthesia of the artist of musical as a creative ability, and its role in the implementation of the professional artistic process in the musical genre. **Methodology** of the study is transpersonal humanistic psychology and its musicological branches: psychology of art, psychology of the creative process and psychology of musical thinking. The analysis of cultural and aesthetic research devoted to the concept of "synaesthesia" is also used. **Scientific novelty** of the research consists in analyzing of the specificity of synaesthesia as a projection of the intonational pitch on the professional algorithm of an artist of a musical, in analyzing the ability of the musical artist to synaesthesia as a special characteristic inherent in his/her creative apparatus and stipulated by his/her partial abilities. **Conclusions** of the research consist in substantiating of the understanding of the synesthesia of the artist of the musical as a special psychological and psychological characteristic of the professional creative process of the artist, which reveals the partial abilities of the artist and realizes the triune nature of his talent, acts as a harmonization mechanism of artistic expressive means within the character-image as well as a technique of achievement of the musical and intonational resonance of the character-image.

Key words: synaesthesia, character-image, partial abilities, intonational pitch.

Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна, *кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії ім. А.В. Неждановой*

Синестезія як специфічна якість професійного алгоритму артиста мюзиклу

Мета статті – виявити специфічні особливості синестезії артиста мюзиклу як творчої здібності та з'ясувати її роль у професійному артистичному процесі в жанрі мюзиклу. **Методологію** дослідження складає трансперсональна гуманістична психологія та її музикознавчі відгалуження: психологія мистецтва, психологія творчого процесу, психологія музичного мислення. Також використано аналіз культурологічних та естетичних досліджень, присвячених поняттю "синестезія". **Наукова новизна** дослідження складається з аналізу специфіки синестезії як проекції інтонаційного слуху на професійний алгоритм артиста мюзиклу, в аналізі здатності артиста до синестезії як особливої характеристики, яка притаманна його творчому апарату та продиктована парціальними здібностями. **Висновки** дослідження становить обґрунтування розуміння синестезії артиста мюзиклу як особливої психічної та психологічної характеристики професійного творчого процесу артиста, який виявляє його парціальні здібності та реалізує триєдину природу таланту, виступає як механізм гармонізації художніх засобів виразності усередині ролі-образу, а також як технологічний засіб досягнення музично-інтонаційного резонансу ролі-образу.

Ключові слова: синестезія, роль-образ, парціальні здібності, інтонаційний слух.

Оганезова-Григоренко Ольга Вадимовна, *кандидат педагогических наук, профессор, професор кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой*

Синестезия как специфическое качество профессионального алгоритма артиста мюзикла

Цель статьи – выявить специфические особенности синестезии артиста мюзикла как творческой способности и определить ее роль в осуществлении профессионального артистического процесса в жанре мюзикла. **Методологию** исследования составляет трансперсональная гуманистическая психология и ее музыковедческие ответвления: психология искусства, психология творческого процесса, психология музыкального мышления. Также используется анализ культурологических и эстетических исследований, посвященных понятию "синестезия". **Научная новизна** исследования состоит в анализе специфики синестезии как проекции интонационного слуха на профессиональный алгоритм артиста мюзикла, в анализе способности артиста мюзикла к синестезии как особой характеристике, присущей его творческому аппарату и продиктованной его парциальными способностями. **Выводы** исследования состоят в обосновании понимания синестезии артиста мюзикла как особой психической и психологической характеристики профессионального творческого процесса артиста, которая выявляет его парциальные способности и реализует триединую природу его таланта, выступает как механизм гармонизации художественных средств выразительности внутри роли-образа, а также как технологический прием достижения музыкально-интонационного резонанса роли-образа.

Ключевые слова: синестезия, роль-образ, парциальные способности, интонационный слух.

The term "synaesthesia" appeared in science about a hundred years ago. Synesthesia is the simultaneous occurrence of sensations of a different nature (modality) under the action of a monomodal stimulus.

The object of research is synaesthesia as the quality of the professional algorithm of an artist of a musical.

The subject of research is the specific features of the synesthesia of an artist of a musical.

Synaesthesia (from Greek "synaesthesis" – momentary sensation) is rather unusual ability of human feelings, the essence of which is that under certain circumstances, there is a combination of two or more sensations, as a result of which the qualities of one sensation are transferred into another, and on the basis of such a fusion there appears original sensation, a new integral nonspecific for one or another analyzer.

© Oganezova-Grigorenko O., 2017

The manifestations of synaesthesia in art are especially well known. These are "poetic paths of interconscious content; Color and spatial images caused by music, etc. Our everyday language is thoroughly synaesthetic: "bright voice", "warm sound", "light music" etc. The metaphor that forms associative connections between phenomena of different nature is the most important property of art. Such interconscious comparisons help a person more accurately and more complete verbalize and transfer to others his imaginative psychic experiences. Among people of creative professions synaesthesia occured seven times more often than among the general population as a whole. The phenomenon of synaesthesia is explained by the mutual activation of various parts of the brain, which usually functionally do not interact. We are talking about the appearance of long-range spatial correlation interactions, typical for all complex systems in the critical and supercritical state. Such long-range correlations arise in the brain not only due to the existence of real neuronal connections between different parts of the brain, but also due to a change in the chemical balance of substances in the brain tissue leading to a weakening of the inhibitory effect of some neurotransmitters, weakening the effect of one part of the brain to the other – I.A. Evin [2, 18-19]. Synergetics shows that synaesthesia is a consequence of the functioning of any normal brain in a supercritical (creative) state. Therefore, we can assume that the natural inclination of the musical artist for synaesthesia is manifested in the noetic "work" of the consciousness of the artist of musical, which we consider as one of the conditions for autopoiesis of the artist of musical.

According to T.V. Chernigovskaya, the conditions for occurrence of synaesthesia effects are associated with the general principles of the activity of the brain – memory – consciousness – finally, the body. In other words, the brain, memory, consciousness and body are the "living whole", that is, they are holistic. "The body is the immediate part of the brain" – T.V. Chernigovskaya. In other words, the brain and the body "coordinate" the sensuously sensual mechanism of consciousness. It should be mentioned that the basic concept of synaesthesia is a phenomenon of inter-sensory connections in the psyche.

According to M.V. Karaseva, "synaesthesia, actively developing right hemispheric skills, gives a powerful impetus to the growth of creativity of consciousness, in particular, musical" [3, 36]. In addition, the researcher focuses on synaesthesia as an impulse for the development of interpretative qualities [3, 36]. Continuing the idea of M.V. Karaseva, we assume that the synesthesia of consciousness, "sensitivity" of this ability of a certain artist to a certain extent affects the breadth of his creative performing "range."

V.V. Medushevsky presents a thorough "material basis" for the kinesthetic perception of intonation, based on neuropsychological data: "The musical intonation is already physical in its form; it is cogitate by breathing, cords, facial expressions and gestures – a holistic movement of the body. Sound and meaning are not locked in a ratio – these two sides are still connected in the body. Any musical-plastic sign or intonation is at the same time both a breath, muscle tension, and heartbeat. The whole sound-and-tone intonation of music is interpreted by the right brain as a corporal/physical intonation" [8, 235].

N. P. Kolyadenko considers synaesthesia as a hidden intra-artistic mechanism of meaning-generating codes in artistic creativity, with the help of which the non-verbal sensory-semantic field is formed. The researcher builds a scientific system on the basis of several basic concepts: synaesthesia as a mental mechanism of interconscious associations, synaesthetics as a "systemic property of non-verbal artistic thinking, determined by the presence of intermodal associations in it" [5, 9] and associative synaesthetic mechanism that fills the polymodal energy of the formation of non-objective images in music and related art [5, 9]. N.P. Kolyadenko considers synaesthesia as a creative associative mechanism, and the musical-artistic consciousness considers being synesthetic in its main nature. Synaesthetics is a new trend in studying the patterns of this particular holistic artistic awareness, striving for a deep understanding and explanation of the nature of the musical and creative (artistic) process, revealing a connection between "directed" synaesthesia and aesthetic consciousness. According to G.R. Konson, synaesthetic analysis, exploring the deep layers of the musical text and revealing "formation of the moving "sensory tissue" of the image in its original, formed in the consciousness, sound, plastic, rhythmic, color-light and contour connections" is a kind of concentric circle of the holistic analysis [6, 142].

A.V. Sidorov-Dorso considers synaesthesia as a conscious cognitive strategy – homogeneous according to mechanism, but diverse in content cognitive education [11]. Developing this idea of musical creativity, A.I. Samoylenko suggests to consider synaesthesia as the meaning-generating mechanism of musical consciousness – "thinking in music and with music" [10].

E.A. Lozenko in his thesis research suggests his own variant of terminology, separating the concepts: "involuntary synaesthesia", which is characterized by abnormal feelings, in addition to the will of the synesthet, and "cognitive synesthesia", functioning in the processes of cognition, self-expression and comprehension of meaning in artistic creative activity [7, 188].

The triune of the artistic languages of the musical allows us to speak of synaesthesia as a specific quality of perception and embodiment of musical meanings in the professional process, which manifests itself as "innumerable "inadequate perceptions" of sounds, as if they were visual, tactile, gustative, olfactic, muscular etc. sensations" – G. Orlov [9, 174]. A musical is a synthetic art, its synthetics in combining of various artistic languages as their communicative means. Thus, the specificity of the musical is precisely that its artistic communicative languages "sprout" from one core ability – intonational pitch. Consequently, as the "blood relatives" the artistic languages of the musical "feel" each other, mutually interchange under the influ-

ence of each other, and always, "genetically", strive for harmony among themselves. Synaesthesia appears in a musical as a psychic (at the level of feeling) and psychological (at the level of awareness of feeling and control) mechanism of harmonizing the artistic expressive means within the character-image. Thus, at the level of a certain work of art synthesis (musical – O.O.-G.), the concepts of synaesthesia and synthesis are correlated as follows: synthesis is an external result of the connection of the arts; synaesthesia is a psychological mechanism that provides a deeper interaction of expressive means, forming a kind of "polyfacture" of the synthetic work [1].

Thus, the synesthesia of the artist has one important aspect. It "works" not only as an intuitive mechanism for coordinating of artistic means with each other, but also as an intra-artistic associative mechanism of conscious "reconciliation" of "parts" of a single living substance – the character-image. Synaesthesia of the consciousness of the artist of the musical "works" as a verification mechanism of the character's traits correspondence, its timbre, plastics, color of the suit, stage design graphics etc. In this case, "involuntary" as well as "cognitive" forms of synaesthesia (the terms of E.A. Lozenko). For an artist of the musical, "involuntary synesthesia" is his ability to "feel with his skin" the intonational connection and kinship of all artistic manifestations, while "cognitive synesthesia" is also a natural ability of the creative apparatus, but already working in a professional algorithm, that is, consciously used by the artist perceptually-sensory mechanism that "recognizes" and "coordinates" with each other artistic means for "growing" character-image. In other words, synaesthesia works for an artist of a musical not only as an initial sensual impulse, but also as a technological device for achieving a musical-intonational resonance of the character-image. In the process of "survival" in the role, the artist harmonizes all three "languages" of the expression in the musical, and there is no clear sequence in the process: sometimes a "true" feeling arises from the gesture, and the right sound is made from plastic pattern, or vice versa. What will serve as a "trigger" in achieving of the necessary artist's well-being is impossible to predict, the aspect of perception and embodiment – musical and vocal, plastic or actor's – will become the leading in the process is unpredictable. It is in this "unpredictable" mechanism the partiality of the talent of the artist of the musical is manifested. His sensual impression "works" in three directions at once, and, the aspect that first "caught the impression", "infects" the others with it. In other words, "involuntary synesthesia" grasps intonational impressions, and "cognitive" – consciously "implants" with these impressions all aspects of the artistic language of the musical. Synaesthesia of sensations for the artist of the musical is organic, because logically reflects the partial "nature of the work" of the intonational hearing of the artist of the musical, which gives rise to the sensations of simultaneous and interpenetrating feeling/understanding of the given musical-dramatic material on the acting, vocal-musical and plastic levels. The sluggishness and harmony of these feelings/understandings, their interdependence, is a manifestation of synaesthesia as a mental characteristic of the natural talent of the artist of the musical and psychological characteristics of his professional algorithm, since it is the intonational musical material that is the "matrix" of his professional action for the artist.

According to D.K. Kirnarskaya: "Synesthesia in music is controlled by intonational pitch" [4, 71]. This is its fundamental difference from the analytical hearing, for which the separation of the pitch of sound from the timbre of sound is typical [4, 157]. Moreover, "intonational pitch saturates the sound with muscular-motor and visual-spatial associations, which, being psychologically attached to sound, become very personal, intimate impressions" – D.K. Kirnarskaya [4, 75].

Thus, we can assert that synaesthesia is the manifestation and "developer" of the partial abilities of the artist of the musical, and the synesthesia of consciousness occurs on the basis of intonational hearing as a source of sensory information of musical impressions that are subsequently processed at the level of a professional algorithm of artistic actions. Partial abilities are biologically prescribed conditions of existence; intonational pitch is the basis and integrator of professional creative process; synaesthesia is the quality of this process inherent in the artist of the musical.

Thanks to the synesthesia of talent, the artist of the musical is able to "recognize" even the exact colors and shades of the costume of his character. "Paint lives, and the artist should know its life" – M.A. Chekhov [12, 69]. Scenographer and costume designer give the artist already created space and colors for "living". That is, the artist, seeing the layout of the scenery, sketches of costumes, already receives some information, which he will use in further work on creating and revitalizing a new living substance of the character-image. The mechanism of "feeling" of the mood of the scenery and costumes, in our opinion, is a synaesthetic manifestation of the "work" of the intonational hearing of the artist of the musical. For example, an artist can "hear" and feel the timbre of his character's voice, based on the color of his costume in a certain act, the layout of acting space in this act, the color scheme of the scenery in this act. The entire color and spatial palette of the performance gives the artist emotional, and therefore intonational information about the traits of his character, his end-to-end task, the general notional concept of the stage performance.

Synaesthesia is the mediator between the intonational pitch of the artist of the musical and his professional skills. Even the structure of the talent of the artist of the musical possesses the expressed synaesthesic nature. The talent of the artist of the musical, according to the nature of the genre, consists of three aspects: vocal-musical, acting and plastic. The basic realization of all three aspects is the intonational pitch – the basic mode of talent for the musical artist. On its basis, through the rhythmic mode – a kind of "objectification" of the intonational impression, further differentiation of the aspects of the talent of the artist of the

musical takes place. This differentiation is very conventional. All manifestations of a specific triune talent in artistic professional activity occur immediately in three directions, one direction being connected with another not only with specific mechanical conscious ties, their kinship and unity arise with the help of synaesthesia, at the sensual-sensory level. In other words, the inclusion in the processing of the impression of any aspect of the talent of the artist of the musical necessarily "involves" the inclusion of two other aspects.

The synesthesia of the musical artist is a special psychic and psychological characteristic of his professional creative process, which reveals his partial abilities and realizes the triune nature of his talent.

Література

1. Горбунова И., Заливадный М., Товпич И. Аудиовизуальный синтез: опыт музыкально-теоретического рассмотрения проблем [Электронный ресурс] / И. Горбунова, М. Заливадный, И. Товпич. – Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/audiovizualnyy-sintez-opyt-muzykalno-teoreticheskogo-rassmotreniya-problem.
2. Евин И.А. Искусство и синергетика /И.А. Евин. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 164с.
3. Карасева М. Перемена времени во время перемен: к полувековым итогам развития музыкально-слухового образования в России [Электронный ресурс] / М. Карасева. – Режим доступа: http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/03_karasiova_marina.pdf.
4. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д.К. Кирнарская. – М.: Таланты-XXIвек, 2004. – 496с.
5. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века) / Н. П. Коляденко. – Новосибирск, 2005. – 392 с.
6. Консон Г. Р. Целостный анализ в контексте научной методологии / Г. Р. Консон // Музыкальная академия. 2010. – № 2. – С. 140–150.
7. Лозенко Е.А. "Синестезия как способ постижения смысла музыкального произведения: теория и практика XX – начала XXI веков" /Е.А. Лозенко. – диссертация на соискание ученой степени кандидат искусствоведения по специальности 17.00.03. – музыкальное искусство. – Харьков, 2016. – 264с.
8. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: Исследование / В. В. Медушевский. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
9. Орлов Г. Древо музыки / Г. Орлов. – Вашингтон: Н.Л. Frager & Co – Санкт-Петербург: "Советский композитор", 1992. – 408с.
10. Самойленко А.И. Диалог как метод и предмет музыкознания / А.И. Самойленко. – Одесса: Астропринт, 2002. – 302 с.
11. Сидоров-Дорсо А. Проявление синестезии: о типах и видах [Электронный ресурс] / А. Дорсо – Режим доступа: http://www.synaesthesia.ru/proyavleniya_synestesii.html; Сидоров (Дорсо) А. В Исследования синестезии в России [Электронный ресурс] / А. В. Сидоров (Дорсо). – Режим доступа: http://www.synaesthesia.ru/lab.html
12. Чехов М. Путь актера / М.Чехов. – М.: ООО "Издательство АСТ": ООО "Транзиткнига", 2003. – 554, [6] с. – (Мемуары).

References

1. Gorbunova I.B. & Zalivadnyi M.S. & Tovpych I.O. (2015) Audiovisual synthesis: experience of musical-theoretical consideration of problems. Kazan Pedagogical Journal, 6. Retrieved from http://cyberleninka.ru/ article/n/audiovizualnyy-sintez-opyt-muzykalno-teoreticheskogo-rassmotreniya-problem [in Russian].
2. Yevin I.A. (2004) Art and Synergetics. M:Editorial URSS [in Russian].
3. Karaseva M.V. (2010) Change of time during the changes: to the half-century results of the development of musical and auditory education in Russia. Scientific messenger of the Moscow Conservatory, 1. Retrieved from http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/03_karasiova_marina.pdf [in Russian].
4. Kirnarskaya D.K. (2004) Psychology of special abilities. Musical abilities. Moscow: Talanty – XXI vek [in Russian].
5. Koliadenko N. P. (2005) Synesthetic music and artistic consciousness (based on 20th century art). Novosibirsk [in Russian].
6. Konson G. R. (2010) Holistic analysis in the context of scientific methodology. Musical academy, 2. (pp. 140–150) [in Russian].
7. Lozenko E.A. (2016). Synaesthesia as a way of comprehending the meaning of a musical work: theory and practice of the twentieth and early twenty-first centuries. Candidate's thesis. Kharkiv: Khark NUM [in Ukrainian].
8. Medushevskyi V.V. (1993) Intonation Form of Music: Research. M.: Kompositor [in Russian].
9. Orlov G. (1992) The Tree of Music. Washington: N.L. Frager & Co – Saint Petersburg: Sovetskyi kompozitor [in USA – in Russian].
10. Samoylenko A.I. (2002) Dialogue as a method and subject of musicology. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
11. Sidorov -Dorso A.V. (2012) Manifestation of synaesthesia: about types and kinds. Retrieved from http://www.synaesthesia.ru/lab.html [in Russian].
12. Chekhov M. A. (2003) Way of the actor. Moscow: OOO Publishing House AST: OOO Tranzitkniga [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.07.2017 р.

УДК 785.1:78.036:785.6

Сулім Римма Анатоліївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музично-інструментального
виконавства Сумського державного
педагогічного університету ім. А. С. Макаренка
rimma.sulim@gmal.com

СТИЛЬОВІ Й ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТИНО ДЛЯ ГОБОЯ ТА КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ ЖАННИ КОЛОДУБ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з вивченням творчості українського композитора Жанни Колодуб та виявленням у її опусах синтезу різних стилів, що є характерною тенденцією розвитку вітчизняної музики кінця XX століття. **Наукова новизна.** Вперше в українському музикознавстві детально проаналізовано Концертино для гобоя, камерного оркестру, клавесина та ударних Ж. Колодуб (1988 р.), розкрито особливості його стилю, драматургії, структури та образно-емоційного змісту. Крім того, вміщено відомості про історію створення цього опусу, зазначено його найбільш відомих виконавців та наведено позитивні відгуки вітчизняних дослідників. **Методологія дослідження.** Використано історико-компаративний метод, який дає можливість визначити особливості Концертино Ж. Колодуб з точки зору поєднання характерних ознак різних стилів. Застосована також актуальна у сучасному музикознавстві та літературознавстві методологія аналізу структури художнього тексту. Висновки. У цьому одночастинному оркестровому творі помітні ознаки тричастинної структури з нетрадиційним співвідношенням розділів "повільно – швидко – повільно", що характерно для розвитку жанру інструментального концерту кінця XX століття. Основу образно-емоційного змісту Концертино становить поляризація контрастних станів: споглядання й дії, статики й динаміки. Такий принцип драматургії втілюється завдяки протиставленню ліричних і скерцозно-танцювальних образів. У цьому творі, написаному сучасною музичною мовою, ознаки неоромантизму, неокласицизму і неофольклоризму поєднуються з виразними засобами імпресіонізму та елементами джазового стилю. За допомогою такого діалогу різних культур та епох у Концертино відтворено глибокий філософський підтекст, а саме – ідею розуміння та усвідомлення сучасною людиною вічних духовних цінностей. Завдяки оригінальності задуму і тонкому використанню тембрових особливостей гобоя дослідники відносять Концертино Ж. Колодуб до кращих досягнень сучасної української музики.

Ключові слова: оркестрові твори Жанни Колодуб, жанр інструментального концерту, стиль, драматургія.

Сулим Римма Анатольевна, *кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства Сумского государственного педагогического университета им. А. С. Макаренко*

Стилевые и драматургические особенности Концертино для гобоя и камерного оркестра Жанны Колодуб

Цель работы. Исследование связано с изучением творчества украинского композитора Жанны Колодуб и выявлением в её опусах синтеза различных стилей, что является характерной тенденцией развития отечественной музыки конца XX века. **Методология исследования.** В работе использован историко-компаративный метод, позволяющий определить особенности Концертино Ж. Колодуб с точки зрения сочетания характерных признаков разных стилей. Применена также актуальная в современном музыковедении и литературоведении методология анализа структуры художественного текста. **Научная новизна.** Впервые в украинском музыковедении детально проанализировано Концертино для гобоя, камерного оркестра, клавесина и ударных Ж. Колодуб (1988 г.), раскрыты особенности его стиля и драматургии, структуры и образно-эмоционального содержания. Кроме того, помещены сведения об истории создания этого опуса, указаны его наиболее известные исполнители и приведены положительные отзывы отечественных исследователей. Выводы. В этом одночастном оркестровом произведении заметны признаки трёхчастной структуры с нетрадиционным соотношением разделов "медленно – быстро – медленно", что характерно для развития жанра инструментального концерта в конце XX века. В основе образно-эмоционального содержания Концертино лежит поляризация контрастных состояний: созерцания и действия, статики и динамики. Такой принцип драматургии воплощается благодаря противопоставлению лирических и скерцозно-танцевальных образов. В этом произведении, написанном современным музыкальным языком, признаки неоромантизма, неоклассицизма и неофольклоризма сочетаются с выразительными средствами импрессионизма и элементами джазового стиля. С помощью такого диалога различных культур и эпох в Концертино воплощён глубокий философский подтекст, а именно – идея понимания и осознания современным человеком вечных духовных ценностей. Благодаря оригинальности замысла и тонкому использованию тембровых особенностей гобоя исследователи относят Концертино Ж. Колодуб к лучшим достижениям современной украинской музыки.

Ключевые слова: оркестровые произведения Жанны Колодуб, жанр инструментального концерта, стиль, драматургия.

Sulim Rimma, *Ph.D. in History of Arts, assistant professor, associate professor of musical and instrumental performance department of Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko*

Stylistic and dramaturgic peculiarities of Concertino for oboe and chamber orchestra of Zhanna Kolodub

The purpose of the work. The research is related to the study of the creative work of Ukrainian composer Zhanna Kolodub and the detection of the synthesis of various styles in her opuses, which is a characteristic trend of the development of national music of the late twentieth century. **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian musicology Concertino for the oboe, chamber orchestra, harpsichord and percussion instruments of Zh. Kolodub (1988) was

© Сулім Р. А., 2017

analyzed in detail and the special features of its style, dramaturgy, structure and imaginative-emotional content were revealed. In addition, there is information on the history of the creation of this opus, its most famous performers and positive reviews of domestic researchers. **Research methodology.** The historical comparative method is used in the work, which makes it possible to determine the special features of the musical language of Zh. Kolodub's Concertino from the point of view of combining characteristic expressive means of different styles. The methodology of the analysis of the structure of the artistic text, relevant in modern musicology and literary criticism, has also been applied. **Conclusions.** In this one-part orchestral composition there are signs of a three-part structure with an unconventional relationship of sections "slowly – quickly – slowly", which is characteristic for the development of the genre of instrumental concert at the end of the twentieth century. The basis of the image-emotional content of Concertino is the polarization of contrasting states: contemplation and action, statics and dynamics. This principle of dramaturgy is embodied by the opposition of the lyrical and scherzo-dance images. In this composition, written in modern musical language, the signs of neoromanticism, neoclassicism and neofolklorizm are combined with expressive means of impressionism and elements of jazz style. With the help of such a dialogue of different cultures and epochs a deep philosophical overtone is embodied in Concertino, namely the idea of understanding and awareness of eternal spiritual values by a modern man. Due to the originality of the idea and the delicate use of the timbre characteristics of oboe, the researchers attribute Concertino Zh. Kolodub to the best achievements of modern Ukrainian music.

Keywords: Zhanna Kolodub's orchestral compositions, genre of instrumental concert, style,dramaturgy.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку музичної культури України особливо актуальним стає вивчення кращих здобутків вітчизняних композиторів. Значний внесок у розробку різних жанрів національного академічного музичного мистецтва зробила Жанна Юхимівна Колодуб (нар. 1930 р.). Її вершинними досягненнями є вісім концертів для різних інструментів із симфонічним або камерним оркестром. До цього жанру, який вимагає найвищої професійної майстерності, композиторка звертається протягом усього життя. У зрілий період вона створила Концерт для фортепіано і симфонічного оркестру (1971), Концерт "Драматичний" для труби і камерного оркестру (1986), Концертино для гобоя, камерного оркестру, клавесина та ударних (1988). А в пізній період були написані Концерт для альта, струнного оркестру та фортепіано (1995), Концертино для фортепіано і камерного оркестру під назвою "Immagini fuggevoli" ("Зникаючі образи", 1997), "Concerto doloroso" для скрипки та камерного оркестру з фортепіано (1998), Концертино для віолончелі та камерного оркестру (2006), Концерт "Con anima" для флейти і камерного оркестру (2013). Усі ці твори посіли значне місце у концертному та педагогічному репертуарі виконавців.

На початку XXI століття інструментальні концерти Ж. Колодуб привертають увагу музикознавців. Про концерти для духових інструментів згадується у працях Б. Мочурада [9], І. Палійчук [10], В. Посвалюка [11; 12]. Загальну характеристику деяких концертів уміщено в роботах А. Бутук, Г. Виноградова, В. Заранського, В. Клина, Л. Раабена, М. Черкашиної-Губаренко та І. Юдкіна [2; 3; 4; 6; 7; 8; 13; 18; 19]. Останнім часом ретельний аналіз першого фортепіанного, а також альтового, скрипкового і віолончельного концертів Ж. Колодуб здійснено у статтях Р. Сулім [14; 15; 16; 17]. Однак концерти композиторки, написані для духових інструментів і камерного оркестру, досі детально не досліджувались.

Мета статті – докладно проаналізувати Концертино для гобоя, струнного оркестру, клавесина та ударних Жанни Колодуб, визначити драматургічні та стильові особливості цього твору, його структуру та образно-емоційний зміст.

Виклад основного матеріалу. В інструментальних концертах Жанни Колодуб відбились характерні тенденції розвитку цього жанру в Україні. Як зазначає Ольга Зав'ялова, "з 60 х років XX ст. в українському музичному мистецтві відбуваються зміни <…> традицій та опанування технік і виразних засобів, відпрацьованих у світовій музичній практиці". Саме тому "провідним мистецьким принципом <…> став стильовий синтез як рецепція класичних методів організації музичного матеріалу та їх поєднання із сучасними (авангардними) засобами виразності" [5, 22]. За словами Олени Берегової, "композитор кінця XX сторіччя, засвоївши мистецькі традиції різних епох, вільно включає їх до художньої цілісності свого твору, відкриває щоразу нові комбінації стильових моделей, знаків і формул, підпорядковуючи цей метод певній художній меті" [1, 8]. Яскравим прикладом цього є Концертино для гобоя, камерного оркестру, клавесина та ударних Жанни Колодуб, яке можна віднести до такого типу концертів, що "характеризується комбінуванням, синтезуванням елементів і структур різних систем і стилів" [13, 6].

Концертино для гобоя, струнного оркестру, клавесина та ударних Жанна Колодуб написала 1988 року на прохання відомого диригента, народного артиста України Ігоря Блажкова, який на той час очолював камерний оркестр "Перпетуум мобіле". Через рік відбулась прем'єра твору у виконанні цього колективу та соліста, заслуженого артиста України Вадима Бойка. У різні роки Концертино виконували також українські музиканти Геннадій Кот і Богдан Галасюк спільно з Національним ансамблем солістів "Київська камерата" під керуванням народного артиста України Валерія Матюхіна. До того ж відомо, що 1994 року в місті Спрингфілд (США) цей опус Жанни Колодуб представила слухачам американська гобоїстка Синтія Грін Ліббі (копія аудіозапису її виконання зберігається в особистому архіві композиторки), а 1996 року його клавір і партитура були опубліковані у видавництві "Vivace Press" (США).

Цей твір Жанни Колодуб здобув високу оцінку виконавців і музикознавців. За словами відомого флейтиста і педагога, народного артиста України Володимира Антонова, "Концертино для гобоя Ж. Колодуб відзначається високими якостями, необхідними для технічного і художнього виховання молодого музиканта-виконавця", тому його "можна віднести до кращих досягнень української сучасної

музики"[1]. До того ж відомий диригент і педагог, заслужений діяч мистецтв України, віце-президент Асоціації діячів духової музики України Геннадій Григор'єв зазначив, що це Концертино "приваблює дивним проникненням автора у темброву сутність інструмента. Різноманітні відтінки ліричного стану – то безтурботно-простого, то тужливо-сумного з численними модуляціями емоційних станів, змінюються жанрово-танцювальними образами, які переростають у віртуозні трансфігурації. І все це створює незабутню музичну картину, яка передає глибинну сутність солюючого інструмента"[2].

За визнанням самої Жанни Колодуб, у цьому творі вона дійсно "намагалась підкреслити красоту тембру гобоя, показати його виражальні можливості. До того ж хотілося, щоб твір був цікавий для різних слухачів"[3]. Саме світлий та м'який, а у верхньому регістрі дещо різкий тембр гобоя з притаманним йому східним колоритом, звучання якого нагадує награвання пастушого ріжка, зумовив оригінальність авторського задуму. Демонструючи різноманітні темброві барви гобоя, композиторка ніби переносить слухачів у різні епохи. Романтична атмосфера концерту несподівано порушується то джазовими ритмами, то фольклорними мотивами, то стилізацією під класицизм. Водночас музика захоплює свіжістю й різнобарвністю імпресіоністичної колористики і блискавичними сплесками гумору. Як відзначає Жанна Колодуб, "концертино написане в розширено-тональній системі, яка дає можливість поєднати різні традиції з елементами виразних засобів сучасної музики"[4].

Влучно охарактеризувала цей твір дослідниця Марина Черкашина-Губаренко. За її словами, Концертино для гобоя "цікаве своєю тонкою звуковою аурою, увагою до ретельної проробки темброфактурних деталей. Його образну основу складає поляризація контрастних станів: споглядання – дії, статики – динаміки. Перша сфера представлена темою-награванням імпровізаційного характеру з екзотичними ладовими барвами, з візерунчатим орнаментом мелодичних мотивів. Друга сфера – скерцозно-танцювальний образ – сприймається як яскраво-ігрове, театральне начало. У результаті майстерних трансформацій обох тем перша з них утверджується як образ піднесеної мрії, а в коді її контури розчиняються у таємничо-дзвонних, прозорих звучаннях"[5].

У цьому одночастинному Концертино Ж. Колодуб помітні ознаки тричастинної структури з нетрадиційним співвідношенням розділів "повільно – швидко – повільно". На початку першого розділу у виконанні гобоя звучить світла, ніжна і задушевна основна лірична тема з авторською ремаркою Tranquillo (безтурботно, тихо, спокійно). У її інтонаціях відчуваються пантеїстичні настрої злиття людини з природою, а також туга за недосяжним романтичним ідеалом. В оркестровому супроводі атмосфера душевної гармонії, любові й ніжності створюється завдяки кантиленному звучанню віолончелей та скрипок. Їх двоголосні мотиви повільно і плавно спрямовуються вгору, асоціюючись з одвічним прагненням людини до світлого й піднесеного. При цьому два голоси супроводу рухаються розкладеними мажорними, мінорними, збільшеними або зменшеними тризвуками, чистими або зменшеними квінтами і квартакордами, у поєднанні яких утворюються благозвучні, красиві та різнобарвні гармонії. До того ж, на відміну від нижнього голосу (у віолончелей), яким починається супровід, у партії скрипок звуки розкладених акордів з'являються із запізненням на одну восьму, що асоціюється з відлунням у природі або з ефектом уповільненої зйомки. Такий прийом надає темі особливої поетичності.

Поступово тема гобоя стає більш схвильованою, нагадуючи імпровізаційне награвання. Спершу в мелодії з'являються короткі висхідні квартові інтонації, що сприймаються як подихи легкого вітерця або заклики природи, а далі вона розцвічується примхливими візерунками хвилеподібних пасажів шістнадцятих і тріольних восьмих. Соліст натхненно імпровізує на фоні остинатного оркестрового супроводу, поданого у двох різновидах. Спочатку впродовж тридцяти двох тактів у середньому регістрі струнних інструментів повторюються остинатні мотиви восьмих, побудовані переважно на рівномірному колиханні двох паралельних кварт, завдяки чому відтворюється стан замріяності й замилування красою природи. Далі впродовж дев'яти тактів у низькому регістрі струнних інструментів шурхотять короткі мотиви шістнадцятих, нагадуючи якісь підземні гули. У подальшому розвитку ці види супроводу змінюють один одного, а тема, яка іноді переходить із партії гобоя до скрипок, стає все більш гучною (від mezzo piano до forte), рухливою та збудженою, на що вказують авторські ремарки (Pochissimo piu mosso, Poco a poco piu mosso, Agitato). Наприкінці першого розділу стрімкий висхідний пасаж у соліста зупиняється на звуці ля другої октави. Водночас тема, яка переходить у партію струнних інструментів, спускається на посиленні звучності у найнижчий регістр і ніби натикається на останній акцентований звук до контроктави, застигаючи на ферматі. Так відбувається перехід до другого розділу Allegro, у якому оркестр зовсім несподівано починає грати активну синкоповану тему в джазовому стилі. Її основу становлять підкреслені акцентами паралельні мажорні квартсекстакорди, які рухаються вниз ступенями цілотонового звукоряду. Кожне проведення теми завершується двома довгими кластерними співзвуччями, які виконуються на sforzando в низькому регістрі струнних, асоціюючись із глузливим передражнюванням. Після тривалого панування ніжної та поетичної основної теми така несподівана витівка сприймається як іронічний жарт. Підтримуючи цей грайливий настрій, соліст виконує швидку скерцозну тему в класичному стилі, викладену переважно стакатними восьмими, до яких іноді додаються веселі висхідні та низхідні пасажі легатних шістнадцятих. Окремі фрази гобоя постійно імітуються в оркестрі або перериваються синкопованою темою, нагадуючи жартівливий діалог. При цьому тема класичного стилю, у якій залишається ритмічна основа восьмих і шістнадцятих, іноді інтонаційно зближується із джазовим мотивом, рухаючись униз тими самими мажорними квартакордами. Наостанок ці теми контрапунктично поєднуються, створюючи комічний ефект.

Особливо вражає своїм блискавичним гумором кульмінаційний епізод другого розділу. У партії струнних інструментів спрямовується вгору безперервний потік стрімких гамоподібних пасажів шістнадцятих, що сприймаються як пародія на технічні вправи виконавців або як невгамовний людський сміх. Крізь пасажі ледь пробивається трансформований початковий мотив ліричної теми в партії гобоя, який під впливом стрімкого темпу та загального гумористичного настрою перетворюється на щось легковажне і метушливе. Виявляється, що романтичний ідеал, відтворений в основній темі концерту, тепер іронічно висміюється! Такі проблеми порушувались у багатьох концертах того часу. Як зазначає Ірина Палійчук, "у 1990 х роках тенденція розширення концептуальних вирішень концертних взірців для мідних духових інструментів досягає свого апогею. Замість культу прекрасного, гармонійного, блискучого, цей жанр щораз частіше репрезентує втілення іронічних поглядів на існування Людини у сучасному світі" [10, 14].

У наступному розділі на слухачів чекає ще більша несподіванка. Після трагікомічної кульмінації звучить легка і простодушна скерцозно-танцювальна тема фольклорного характеру, подана у п'ятидольному розмірі (5/8). Упродовж дев'ятнадцяти тактів в оркестрі остинатно повторюється короткий мотив, яким імітується награвання на народних інструментах. На цьому фоні гобой виконує просту і веселу тему, яка за своїм настроєм нагадує українські веснянки. Завдяки цим засобам Жанна Колодуб ніби переносить слухачів у життєрадісну атмосферу старовинних обрядів зустрічі весни. Цей невеликий розділ раптово переривається вторгненням музичного матеріалу з попереднього скерцозного епізоду. З цього часу джазовий мотив в оркестрі ніби сперечається з жартівливою темою класичного стилю, що знову приводить до трагікомічної кульмінації. Однак тепер трансформований початковий мотив основної теми звучить у скрипок, а контрапунктом до нього у високому регістрі гобоя та водночас у низькому регістрі струнних інструментів виконується каскад стрімких пасажів шістнадцятих.

Завершується другий розділ темою класичного стилю, яка своїм рухом паралельних квартакордів інтонаційно наближається до джазової. Класична тема починається гамоподібним висхідним мотивом, поданим восьмими штрихом marcato, а завершується короткими злігованими мотивами (в ритмі "дві шістнадцяті – восьма"), якими влучно імітується сміх. Однак за характером ця тема вже не схожа на ту легку і скерцозну, якою була спочатку. Виконана в оркестровому tutti й викладена в унісон у широкому діапазоні трьох октав, вона тепер гучно скандується (fortissimo), перетворюючись на масивну, сувору і навіть загрозливу, завдяки чому досягається пародійний ефект.

Третій розділ твору несподівано починається різким звучанням дисонуючого акорду, який витримується впродовж п'яти тактів, подовжуючись ферматою. Тим самим композиторка ніби закликає: досить жартувати! На фоні цього акорду в темпі Lento якось невпевнено, тихо і задумливо звучить у соліста (двічі в різних октавах) початковий мотив ліричної теми, що сприймається як спогад про далекий романтичний ідеал. А далі, знову-таки зовсім несподівано слухач потрапляє у старовинну епоху розкішних палаців і придворних балів. Спочатку на клавесині (або підготовленому роялі) виконується типовий для творів класичного стилю супровід у вигляді альбертієвих басів, поданий у темпі Andantino. Таке прозоре і дзвінке звучання нагадує цокання маленького годинничка, який ніби веде зворотний відлік часу. На тлі цього спокійного і витонченого супроводу особливо виразно і ніжно звучать у партії гобоя окремі мотиви основної ліричної теми, які ніби подані у сріблястому чи позолоченому обрамленні. За словами Жанни Колодуб, "епізод із клавічембало ("ретро")[6] наче постає з глибини віків, я цей епізод дуже люблю"[7]. Наприкінці розділу основна тема концертино знову звучить у своєму первинному вигляді, утверджуючи себе як романтична за своєю сутністю. Подана на фоні кантиленного супроводу струнних в темпі Tranquillo, ця щира і ніжна мелодія ніби розквітає у своїй первозданній красі, набуваючи душевного спокою та вільного дихання.

Перед кодою (в епізоді Allegro) здійснено останню спробу порушити романтичну ідилію. Несподівано знову вривається стрімка скерцозна тема класичного стилю, яка звучить у партії гобоя в контрапункті із синкопованим джазовим мотивом, поданим в оркестровому супроводі. На відміну від експозиції, цей жартівливий епізод значно скорочений. Швидко досягнувши гучної кульмінації, тема ніби застрягає на повторенні окремих мотивів, які перериваються паузами. В останніх тактах твору після багатозначної фермати знову задумливо і ніжно звучить у гобоя основна лірична тема, стверджуючись як образ піднесеної мрії, духовної чистоти і недоторканості. Спершу вона дається у поліфонічному викладенні з імітацією в партіях різних інструментів оркестру, а потім звучить на фоні початкового супроводу струнних. Подібну структурну арку Жанна Колодуб досить часто використовує у своїх концертах.

Твір завершується тихо, просвітлено та спокійно в тональності C dur, а деякі альтеровані звуки супроводу лише підкреслюють тендітність цього поетичного образу. У такому фіналі композиторка ніби ставить перед слухачами запитання: чи зможемо ми зберегти цю первозданну красу, чи будемо вірні своїм духовним ідеалам?

Особисте враження від сприйняття Концертино Жанни Колодуб емоційно висловив диригент Геннадій Григор'єв: "Прозвучала музика. І довго в пам'яті залишається мелодія, емоційна атмосфера, яку інакше не назвеш, як романтичною. Живий, значить, романтизм у музиці! І цей романтизм якийсь новий, з більшою глибиною ретроспекції, сповнений невимовного, але пережитого, зрозумілого, але забутого (згадаємо лише епізод з клавічембало!). Після звучання концертино я – за новий романтизм! І проти інших ізмів!"[8].

Наукова новизна дослідження. Уперше в українському музикознавстві докладно проаналізовано Концертино для гобоя, струнного оркестру, клавесина та ударних Жанни Колодуб, визначено драматургічні та стильові особливості цього твору, а також його структуру та образно-емоційний зміст.

Висновки. На основі ретельного аналізу Концертино Жанни Колодуб можна зробити висновок, що у цьому оригінальному одночастинному творі, написаному сучасною музичною мовою, ознаки неоромантизму, неокласицизму і неофольклоризму поєднуються з виразними засобами імпресіонізму та елементами джазового стилю. За допомогою такого діалогу різних культур та епох композиторка відтворила у своєму опусі глибокий філософський підтекст, а саме – ідею розуміння та усвідомлення сучасною людиною вічних духовних цінностей. Завдяки оригінальності творчого задуму і тонкому використанню тембрових особливостей гобоя дослідники відносять Концертино Жанни Колодуб до кращих досягнень сучасної української музики.

Примітки

[1] Відгук В. С. Антонова на цей твір зберігається в особистому архіві Ж. Ю. Колодуб у рукописному вигляді.
[2] Відгук Г. М. Григор'єва на цей твір зберігається в особистому архіві Ж. Ю. Колодуб у рукописному вигляді.
[3] З особистого спілкування з Жанною Юхимівною Колодуб.
[4] З особистого спілкування з Жанною Юхимівною Колодуб.
[5] Анотація М. Р. Черкашиної-Губаренко на цей твір зберігається в особистому архіві Ж. Ю. Колодуб у рукописному вигляді.
[6] Як відомо, "ретро" (з лат. – "звернений до минулого", "ретроспективний") – це термін, який використовується для опису старовинних речей, що мають культурну або матеріальну цінність і не часто трапляються в сучасному повсякденному житті.
[7] З особистого спілкування з Жанною Юхимівною Колодуб.
[8] З відгуку Г. М. Григор'єва на Концертино Ж. Ю. Колодуб (зберігається в особистому архіві композиторки у рукописному вигляді).

Література

1. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років XX сторіччя : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Берегова Олена Миколаївна; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 20 с.
2. Бутук А. І. На юбилейных вечерах (Ж. Е. Колодуб) / А. Бутук // Советская музыка. – 1983. – № 4. – С. 111.
3. Бутук А. І. Творчість, дарована дітям / А. Бутук // Музика. – 1980. – № 3. – С. 26.
4. Виноградов Г. С. Перше виконання / Г. Виноградов // Культура і життя. – 1972. – № 37. – С. 3.
5. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевих жанрах української музики : еволюція загальноєвропейських стильових тенденцій : автореф. дис. … доктора мистецтвознав : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Зав'ялова Ольга Костянтинівна; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2012. – 34 с.
6. Заранський В. І. Український скрипковий концерт : навч. посіб. / В. Заранський. – Львів : Сполом, 2003. – 222 с.
7. Клин В. Л. О некоторых тенденциях развития концерта для фортепиано с оркестром / В. Л. Клин // Клин В. Л. О музыке. – К. : Муз. Україна, 1985. – С. 215–227.
8. Клин В. Л. Фортепіанні концерти / В. Л. Клин // Музика. – 1974. – № 3. – С. 5.
9. Мочурад Б. І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Богдан Іванович Мочурад; Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Л., 2005. – 19 с.
10. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Палійчук Ірина Степанівна; Ін т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2007. – 29 с.
11. Посвалюк В. Т. Творчість українських композиторів у жанрі інструментального концерту (концерт для труби) / Валерій Посвалюк // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 75 : Композитор і сучасне соціокультурне середовище : зб. ст. – К. : КССМШ, 2009. – С. 235–251.
12. Посвалюк В. Т. Труба у творчості українських композиторів. Симфонічна та оперно-балетна творчість // Дослідження, досвід, спогади : зб. наук. праць / гол. ред.-упоряд. В. П. Шерстюк. – Вип. 3. – К., 2002. – С. 75–81.
13. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. 1968–1975 / Л. Раабен. – Л. : Музыка, 1976. – 80 с.
14. Сулім Р. А. Перший фортепіанний концерт Жанни Колодуб як шлях до творчих вершин / Римма Сулім // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. – Вип. 37 : Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти / Харк. нац. ун т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. – Харків : Вид-во ТОВ "С. А. М.", 2012. – С. 450–469.
15. Сулім Р. А. Традиції жанру in memoriam в альтовому концерті Жанни Колодуб / Сулім Р. А. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. – К., 2015. – № 4 (29). – С. 48–56.
16. Сулім Р. А. Традиції жанру in memoriam у скрипковому концерті Жанни Колодуб / Римма Сулім // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – Вип. 41 / упоряд. М. Д. Копиця, ред. Б. М. Шабетник. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. – С. 289–310.
17. Сулім Р. А. Художні образи у пізній творчості Жанни Колодуб (на прикладі Концертино для віолончелі та камерного оркестру) / Сулім Р. А. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. – К., 2016. – № 1 (30). – С. 22–30.
18. Черкашина-Губаренко М. Р. Творчі дебюти Жанни Колодуб : монографія / Марина Черкашина-Губаренко. – К., 1999. – 24 с.
19. Юдкін І. М. Мистецька творчість жінок / І. Юдкін // Музика. – 1975. – № 5. – С. 10–11.

References

1. Beregova, O. M. (2000). Trends of postmodernism in the chamber works of Ukrainian composers 80–90-s of the 20-th century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NMAU [in Ukrainan].
2. Butuk, A. I. (1983). At the jubilee evenings (Zh. E. Kolodub). Soviet Music, 4, 111 [in Ukrainian].
3. Butuk, A. I. (1980). Creativity, given to children. Music, 3, 26 [in Ukrainian].
4. Vinogradov, G. S. (1972). The first execution. Culture and life, 37, 3 [in Ukrainian].
5. Zavyalova, O. K. (2012). The cello in the chamber and ensemble genres of Ukrainian music: the evolution of European style trends. Extended abstract of Doctor's thesis. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
6. Zaransky, V. I. (2003). Ukrainian Violin Concert. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
7. Klin, V. L. (1985). About some tendencies of development of a concert for a piano with an orchestra. About music. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
8. Klin, V. L. (1974). Piano concerts. Music, 3, 5 [in Ukrainian].
9. Mochurad, B. I. (2005). Concert for trumpet and orchestra in the aspect of genre-style evolution. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: LNMA [in Ukrainian].
10. Paliychuk, I. S. (2007). Ukrainian concert for copper wind instruments (1950–2000): formation, establishment, modification of the genre. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: IMFE [in Ukrainian].
11. Posvalyuk, V. T. (2009). Creation of Ukrainian composers in the genre of instrumental concert (concert for a pipe). Scientific Herald of the National Music Academy of Ukraine (issue 75), (pp. 235–251). Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
12. Posvalyuk, V. T. (2002). Pipe in the works of Ukrainian composers. Symphonic and opera-ballet creativity. Research, experience, memoirs (issue 3), (pp. 75–81). Kyiv: KSSMSH [in Ukrainian].
13. Raaben, L. N. (1976). Soviet instrumental concert. 1968–1975. Leningrad: Music [in Russian].
14. Sulim, R. A. (2012). The first piano concert of Zhanna Kolodub as a way to creative peaks. Problems of interaction between art, pedagogy and the theory and practice of education (issue 37), (pp. 450–469). Kharkiv: TOV "S. A. M." [in Ukrainian].
15. Sulim, R. A. (2015). Traditions of in memoriam genre in Viola Concert by Zhanna Kolodub. The journal of the National Music Academy of Ukraine (issue 29), (pp. 48–56). Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
16. Sulim, R. A. (2015). Traditions of in memoriam genre in a Violin Concert by Zhanna Kolodub. Ukrainian musicology (issue 41), (pp. 289–310). Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
17. Sulim, R. A. (2016). Artistic images in Late Period of Zhanna Kolodub's Creative Work (through the Example of Concertino for Cello and Chamber Orchestra). The journal of the National Music Academy of Ukraine (issue 30), (pp. 22–30). Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
18. Cherkashina-Gubarenko, M. R. (1999). Creative debuts by Zhanna Kolodub. Kyiv [in Ukrainian].
19. Yudkin, I. M. (1975). The artistic creativity of women. Music, 5, 10–11 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.07.2017 р.

УДК 785.161

Тормахова Вероніка Миколаївна
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри джазу та естрадного співу Київського національного університету культури і мистецтв

ДО ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У РОК-МУЗИЦІ

Метою дослідження є аналіз специфіки виконавської інтерпретації у рок-музиці. Її реалізація передбачає вирішення завдання класифікації основних типів рок-інтерпретацій та виявлення їх кореляції з поняттям "кавер-версія". **Методологія** дослідження пов'язана з використанням порівняльного методу, методів аналізу та синтезу для вивчення специфіки тексту, що підлягає інтерпретуванню, та виокремлення характерних ознак рок-музики. **Наукова новизна** полягає у дослідженні явища інтерпретації в рок-музиці. Було виділено чотири типи інтерпретації рок-композицій: 1) виконавські інтерпретації гурту – концертна та студійна; 2) аматорська інтерпретація; 3) кавер-версія у межах стилів рок-музики; 4) інтерпретація аранжувальника, що призводить до зміни стильового напрямку – на classical crossover, поп-музику чи навіть джаз. **Висновки**. Рок-музика є складним утворенням, що включає в себе багато стилів. Більшість пісень можуть існувати у студійній та концертній версіях, які будуть відрізнятися одна від одної навіть за умови виконання одним колективом. Інтерпретація творів, які можуть бути віднесені до рок-культури, сприяє появі нових виконавських версій, що іноді можуть конкурувати з оригіналом. Поняття кавер-версія варто використовувати, коли йдеться про інтерпретацію пісні, що здійснюється не автором та основними виконавцями, а іншими музикантами. Специфіка інтерпретації у рок-музиці полягає в тому, що текст представлений не як завершений нотний запис, а як аудіо чи відеозапис. Твір у рок-музиці має ознаки динамічності, для якої характерна процесуальність.

Ключові слова: інтерпретація, рок-музика, кавер-версія, текст, композиція.

Тормахова Вероника Николаевна, *кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры джаза и эстрадного пения Киевского национального университета культуры и искусств*

К вопросу интерпретации в рок-музыке

Целью исследования является анализ специфики создания исполнительской интерпретации в рок-музыке. Ее реализация предполагает решение задачи классификации основных типов рок-интерпретаций и выявления их корреляции с понятием "кавер-версия". **Методология** исследования связана с использованием сравнительного метода, методов анализа и синтеза для изучения специфики текста, подлежащего интерпретации, и выделения

© Тормахова В. М., 2017

характерных черт рок-музыки. **Научная новизна** заключается в исследовании явления интерпретации в рок-музыке. Было выделено четыре типа интерпретации рок-композиций: 1) исполнительские интерпретации группы – концертная и студийная; 2) любительская интерпретация; 3) кавер-версия в пределах стилей рок-музыки; 4) интерпретация аранжировщика, приводящая к изменению стилевого направления – на classical crossover, поп-музыку или даже джаз. **Выводы.** Рок-музыка является сложным образованием, включающим в себя много стилей. Большинство песен могут существовать в студийной и концертной версиях, которые уже будут отличаться друг от друга даже при условии исполнения одним коллективом. Интерпретация произведений, которые могут быть отнесены к рок-культуре, способствует появлению новых исполнительских версий, которые иногда могут конкурировать с оригиналом. Понятие кавер-версия стоит использовать, когда речь идет об интерпретации песни, осуществляемой не автором и основным исполнителями, а другими музыкантами. Специфика интерпретации в рок-музыке состоит в том, что текст представляется не как завершенная нотная запись, а как аудио или видеозапись. Произведение в рок-музыке имеет признаки динамичности, для него характерна процессуальность.

Ключевые слова: интерпретация, рок-музыка, кавер-версия, текст, композиция.

Tormakhova Veronica, *Ph.D., associate professor, assistant professor of jazz and pop singing department of Kyiv National University of Culture and Arts*

On the question of interpretation in rock music

The purpose of the research is to study the specifics of development of performing interpretation in rock music. Their implementation involves the problem of classification of the main types of rock interpretations and identification of their correlations with the term "cover version". **Research methodology** involves using the comparative method and analysis and synthesis techniques for the study of specific text, subject to interpretation and finding characteristic features of rock music. **Scientific novelty** lies in the study of phenomena of interpretation in rock music. It identifies four types of interpreting of rock compositions: 1) performing interpretation of the band – concert and studio, 2) amateur interpretation, 3) cover version within the styles of rock music, 4) interpretation of arranger, leading to change of the style for classical crossover, pop and even jazz. **Conclusions**. Rock music is a complex entity that includes many styles. Most of the songs can exist in studio and concert versions, which will differ from each other, even providing that they are performed by the same band. Interpretation of the works, which can be attributed to the rock culture, promotes development of new performing versions that sometimes can compete with the original. The concept cover version should be used when it comes to interpretation of the song, made not by the author, but the main performers and other musicians. Specificity of interpretation in rock music is that the text is presented not as a complete musical notation, but as audio and video record. The work in rock music has signs of dynamism, characterized by procedurality.

Keywords: interpretation, rock music, cover version, text, composition.

Актуальність дослідження. Одним з напрямків сучасної естрадної музики є рок. Чимало відгалужень, представлених в рок-музиці, дуже різняться між собою – за текстами, виконавським складом, ритмікою та і под. Проте є досить багато компонентів, які є спільними для них, те, що їх поєднує – велика експресія, підвищений динамічний рівень, особлива енергетика фронтмена гурту. Досить важливим фактором для функціонування, розвитку та популярності рок-гуртів є саме постать головного вокаліста – імідж, виконавська манера якого часто є запорукою успіху чи провалу гурту. На відміну від поп-музики, де вокалісти в гурті можуть досить легко замінюватись іншими (гурти "Віа Гра", "Блестящие", "Сливки", "Никита" та і под.), а основою є пісня-хіт, музичний компонент у стилях рок-культури може відігравати не головну, а другорядну роль. Тому цікавим і малодослідженим питанням є аналіз процесу інтерпретації творів у межах напрямів рок-музики.

Метою дослідження є аналіз специфіки утворення виконавської інтерпретації у рок-музиці. Її реалізація передбачає вирішення завдання класифікації основних типів рок-інтерпретацій та виявлення їх кореляції з поняттям "кавер-версія".

Дослідження інтерпретації в рок-музиці є темою, яка до цього часу була мало представлена в сучасному музикознавстві. Аналіз соціокультурних передумов виникнення рок-культури, як одного з напрямків "третього пласту" та її специфіка наведені в роботі В. Конен. Визначення основних понять та стилів рок-музики здійснюється в праці таких американських дослідників, як Дж. Броді, Е. Енді та М. Кемпбелл. Особливості рок-музики розглядаються у праці Л. Васильєвої. У розробках Л. Березовчук здійснюється культурологічний аналіз рок-музики як інтерпретаційної діяльності.

Виклад основного матеріалу. Рок-музика є цікавим утворенням, яке рідко кого залишає байдужим. Можна бути її прихильником або абсолютно не сприймати її. Ця дуалістичність зумовлюється насамперед тим, що рок виник як контркультура, як результат прагнень молодіжних угрупувань, які виступали проти наперед визначеного розвитку "офіційної" культури. Навіть серед самих рок-виконавців немає одностайної думки щодо її основних рушіїв. Піт Таунсенд з гурту "Who", як вказує Е. Енді, був переконаний, що в рок-музиці видовище важливіше, ніж музика. Натомість учасник та композитор гурту "The Rolling Stones" Кіт Річардс абсолютно не поділяє цієї думки, для якого музичний компонент був і залишається набагато більш визначальним [4, 22]. Більше того, є такі композиції, які за своїми музичними характеристиками досить важко віднести до рок-спрямування. Проте їх враховують в силу того, що їх виконують рок-гурти. Про це зазначають у своїй роботі такі американські дослідники, як М. Кемпбелл та Дж. Броді: "Він включає в себе не тільки музику, яка беззаперечно є роком, але також і музику, що так називається завдяки тому, що її записують рок-музиканти (наприклад, більш екзотерична музика Френка Заппи; пісня групи "Бітлз" "Мішель") та музика, в якій відчувається вплив року (латина-рок Сантани або рок-мюзикл Ендрю Ллойда Уеббера "Ісус Христос суперзірка")" [5, 2].

Досліджуючи витоки рок-музики, варто звернутись до праці В. Конен "Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века". Музикознавець відносить рок до "третього пласту", вказує на його зв'язок з блюзом своєю тематикою, музичними прийомами, манерою співу. "Не меншою мірою рок-музика зобов'язана загальному духу блюзу і втіленій в ньому емоційній розкутості, повній свободі від сентиментальності і ідеалізації, характерної для вокальної лірики романтичного століття… Мабуть, найбільший вплив на рок зробила манера співу в блюзі. Навмисно не поставлений голос, грубе і хрипке його звучання, "дивні" прийоми звуковидобування, близькі до крику, "квакання", писку сходять аж ніяк не до європейського культивованого вокалу, а безпосередньо до Африки" [3, 130].

Рок-музика, як вказує В. Конен, має імпровізаційне походження, проте мова йде не той високий рівень імпровізації, який представлений в джазі. Більшість рок-музикантів творили дещо стихійно, вони не були професійними музикантами. Навіть зараз можна виокремити дві великі групи, на які можна поділити більшість учасників гуртів: 1) ті, що є "професіоналами" – навчались музиці, знайомі з нотною грамотою і відповідно можуть записувати, а згодом і видавати ноти власних композицій; 2) ті, що є "аматорами", створюють пісню шляхом імпровізування на заданий вербальний текст, який є основним стрижнем, навколо якого побудовано музичні компоненти. У другому випадку нотного запису пісні немає.

Багато рок-гуртів починали свою діяльність з виконання композицій своїх кумирів, попередників. В даному випадку відбувалось наслідування виконавської манери, стилю, характерних прийомів, що згодом могло призвести до формування власного репертуару та виходу на принципово інший рівень. Проте більшість гуртів залишались на аматорському рівні та згодом припиняли своє існування не залишаючи про себе згадку в історії музики. Можна зазначити, що створення власної інтерпретації твору іншого виконавця – так званих кавер-версій – є явищем, яке досить часто зустрічається в рок-музиці. Так легендарний гурт "The Beatles" розпочинав свою діяльність переспівуючи пісні Літл Річарда, Чака Беррі, Бадді Холлі, Карла Перкінса, проте навіть на ранньому етапі Пол Маккартні та Джон Леннон робили спроби складати власні композиції.

Л. Васильєва зазначає, що рок-музика є складним утворенням. Досить важко вирізнити ті ознаки, за якими до неї можна віднести ряд течій. Тому, що в рівній мірі будуть відігравати роль як музичні, так і немузичні чинники. Дослідниця виокремлює наступні ознаки, що визначають стилі рок-музики:

- "за належністю до певних соціально-культурних рухів ("психоделічний рок", пов'язаний з субкультурою хіпі, панк-рок як реакція на професіоналізацію рок-музики),
- за віковою зорієнтованістю (рок для підлітків, рок для дорослих),
- за динамічною інтенсивністю ("важкий рок", "м'який рок"),
- за рівнем технічного оснащення (електронний рок),
- за взаємодією з іншими музичними традиціями ("афро-рок", "бароко-рок", "фольк-рок", "джаз-рок"),
- за місцем в системі художньої культури (комерційний "поп-рок", елітарний "рок-авангард")" [2, 7].

Варто відмітити, що більшість напрямків рок-музики споріднюють велика емоційна динаміка та гучність виконання, неординарність та прагнення до новаторства, використання електроінструментів, превалювання ритмічного начала.

Якщо звернутися до тексту пісень, то досить часто основою виступає словесний текст, який, як правило, записується учасниками. Проте музичний текст, як вже зазначалося, досить рідко підлягає нотації. Частіше твір складається декількома учасниками колективу, відразу починається програвання, найкраща версія запам'ятовується учасниками рок-групи. Відповідно, інтерпретаційні версії рок-композицій складаються на основі аудіо- та відеозаписів. Специфіка рок-музики детально змальовується Л. Васильєвою. "Автором рок-композиції є колектив музикантів, який має атрибути конкретної особи (ім'я, імідж, юридичні права). Індивідуальне начало в рок-творі реалізується як авторська приналежність рифів, ритмічних брейків, сольних імпровізацій, манери інтонування, мелодійного малюнку вокальних партій тощо. При змінах у складі змінюється й "звуковий образ" гурту, а виділення одного з учасників як самостійної творчої особистості може призвести до розпаду колективу" [2, 10].

Важливою є постать вокаліста – саме його харизма, манера подачі вербального тексту, вокальна манера (шепіт, хрип, скандування, специфічне гарчання, вимова і т.п.), тембр голосу складають ту неповторність, яка стає "візитною карткою" групи. Виконання твору, яке б повністю передавало всі музичні лінії, детально відтворюючи мелодику, ритміку, гармонію, інструментовку, але не відповідало вокальній манері вже є достатньою підставою казати про деяку інтерпретацію твору. Проте, без привнесення чогось власного, вона навряд зможе конкурувати з оригіналом, а стає лише "блідою копією".

Можна виділити декілька тенденцій стосовно варіантів роботи з текстом пісні, які характеризують типи інтерпретації в рок-музиці:

1) інтерпретація рок-композиції здійснюється учасниками гурту при створенні студійної версії, адже кожен твір може існувати у двох варіантах – концертному та студійному, де навіть за умови виконання тими ж музикантами будуть існувати значні відмінності;

2) інтерпретація рок-пісні здійснюється гуртом, що є послідовником та прихильником творчості більш відомої групи. Здебільшого виконавська інтерпретація мало відрізняється від оригінальної версії, можливі "похибки", пов'язані з відсутністю належного інструментарію, потрібної співацької манери;

3) інтерпретація, яка здійснюється іншим виконавцем, що має свою власну неповторну манеру співу та належить до іншого стильового напрямку рок-музики. Результатом є поява інтерпретаційної

версії, в якій, зазвичай, змінюється стильова приналежність, загальний характер композиції, проте іноді вона стає навіть більш успішною, ніж оригінал;

4) інтерпретація, яку здійснює професійний аранжувальник, адаптуючи твір до принципового іншого виконавського колективу – вокальний ансамбль a capella, естрадно-симфонічний оркестр та т.п., внаслідок чого зміни стосуються не лише манери виконання, чи ритмічної сторони, але й призводять до зміни стильового напряму – на classical crossover, поп-музику чи навіть джаз.

Л. Березовчук зазначає, що рок-музика принципово відрізняється від академічної не системою виражальних засобів, а ціннісною орієнтацією. "У рок-музиці девальвовано значення тексту як носія повідомлення; він переживається і мислиться лише як символ єдності адресата і адресанта.… Висування феномена "музичний твір" в рок-музиці в якості основного предмета аналізу висуває особливі вимоги до дослідницької позиції. Адже, з одного боку, універсалія "музичний твір" передбачає розгляд результатів творчості, артефактів, відчужених від дослідника. З іншого ж боку, рок-музика принципово є невідчужуваною від носіїв рок-культури" [1]. На відміну від виконавської інтерпретації в академічній музиці, для якої притаманна спроба найбільш точно відтворити нотний текст, згідно композиторському задуму, в рок-музиці твір має ознаки динамічності, для якого характерна процесуальність. Подібні риси споріднюють її з інтерпретацією твору, яка присутня при функціонуванні фольклору.

Якщо розглядати перший тип інтерпретації, який здійснюється власне музикантами-творцями-виконавцями композиції, то вихідним пунктом, від якого буде залежати стильова еволюція групи буде їх вибір типу твору – студійний або концертний. Л. Березовчук вказує, що коли музиканти ставлять за мету орієнтуватися на студійний варіант пісні, це неодмінно буде призводити до акценту на поетичному тексті та ускладненні власне музичного начала. Якщо ж для групи більш визначальною є сценічна форма пісні, тоді акцент робиться на зовнішній імідж, сценографію, навіть в певному сенсі постановку твору, що впливає на зниження рівня значимості музично-поетичного компонента. Причому в даному випадку можуть превалювати сатира, пародія, гротеск, відсторонення.

Найбільш кардинальними є третій та четвертий типи інтерпретації, в результаті яких виникає принципово інше звучання, які й називаються кавер-версіями. Існують випадки, коли кавер здобував більшої популярності, ніж оригінальний твір. Пісні легенди рок-музики Боба Ділана, який випустив 32 студійних, 9 концертних та 15 збірних альбомів, досить часто виконувались іншими гуртами. Композицію "All Along the Watchtower", автором якої є Боб Ділан, досить оригінально переспівав Джиммі Хендрікс. Ця версія виконання настільки сподобалась Бобу Ділану, що він у подальшій своїй діяльності почав її виконувати у версії Хендрікса. Проте існують й інші, принципово відмінні версії даної композиції, більш акустична з елементами фанку, етнік-року, кантрі-року, представлена в концерті гурту "Dave Matthews Band". Цікава версія була зроблена сучасним композитором та аранжувальником, автором саундтреків до кінострічок Бера Маккрері (Bear McCreary), для якого композиція стала своєрідною темою для варіацій, в якій додані елементи звучання індійських етнічних інструментів, що зближує її з напрямком world music. Проте внаслідок поступової динамізації теми вона наближається до стилів хард-рок та симфо-рок. Даний зразок був саундтреком до серіалу "Battlestar galactica" (2004-2009).

Композиція "Behind Blue Eyes" гурту "The Who", що написана в стилі арт-рок, зберігає основну гармонічну лінію, проте внаслідок додавання електронних тембрів, які грають підголоски та вставки в середині композиції змінюється зі стилю на ню-метал у виконанні гурту "Limp Bizkit".

Відома композиція гурту "Nirvana" "Smells Like Teen Spirit" має багато кавер-версій. Серед них можна згадати версію Річарда Чіза (Richard Cheese), яка відповідає четвертому типу інтерпретації, адже вона з рок-пісні перетворюється на танцювальну румбу. Сюди ж можна віднести версію a capella чоловічого гурту "Flying Pickets", у виконанні якого вона скоріше схожа на мадригал часів Відродження. У кавер-версії гурту "Red Hot Chilli Peppers" композиція стає повністю інструментальною та має яскраво виражені риси, притаманні стилю гурту, які проявляються у басовій лінії.

Наукова новизна полягає у дослідженні явища інтерпретації в рок-музиці. Було виділено чотири типи інтерпретації рок-композицій: 1) виконавські інтерпретації гурту – концертна та студійна, 2) аматорська інтерпретація, 3) кавер-версія в межах стилів рок-музики, 4) інтерпретація аранжувальника, що призводить до зміни стильового напрямку – на classical crossover, поп-музику чи навіть джаз.

Висновки. Рок-музика є складним утворенням, що включає в себе багато стилів. Більшість пісень можуть існувати у студійній та концертній версіях, які вже будуть відрізнятися одна від одної навіть за умови виконання одним колективом. Інтерпретація творів, які можуть бути віднесені до рок-культури, сприяє появі нових виконавських версій, що іноді можуть конкурувати з оригіналом. Поняття кавер-версія варто використовувати, коли йдеться про інтерпретацію пісні, що здійснюється не автором та основними виконавцями, а іншими музикантами. Специфіка інтерпретації у рок-музиці полягає в тому, що текст представлений не як завершений нотний запис, а як аудіо чи відеозапис. Твір у рок-музиці має ознаки динамічності, для нього характерна процесуальність.

Література

1. Березовчук Л. Рок-музыка как интерпретационная деятельность // Митин журнал, №25, 1998. [Электронный ресурс] / Березовчук Л. – Режим доступа: http://kolonna.mitin.com/archive.php?address=http://kolonna.

2. Васильєва Л. Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття: автореф. дис…канд. мистецтвознавства: 17.00.01/ Київ. Нац. ун-т. культ. і мистецтв / Васильєва Л. Л. – К., 2004. – 19 с.

3. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / Конен В. Дж. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
4. Энди Э. Стилистика рока / Энди Э. – К.: Нике, 1993. – 26 с.
5. Campbell M. Rock and roll: an introduction / Campbell M., Brody J. – Thomson Reuters, 2008. – 472 p.

References

1. Berezovchuk, L. (1998). Rock as the interpretative activity. Mitin magazine, issue 25. Retrieved from http://kolonna.mitin.com/archive.php?address=http://kolonna.mitin.com/archive/mj25/berezovchuk.shtml [in Russian].
2. Vasyl'yeva, L. L. (2004) Rock music as a factor of culture in the second half of the twentieth century: Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv, Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
3. Konen, V. Dzh. (1994). The third layer of new massive genres in music of the twentieth century. Moskva, Muzyka [in Russian].
4. Endi, E. (1993). The style of rock. Kyiv, Nike [in Russian].
5. Campbell, M., Brody, J. (2008). Rock and roll: an introduction. Thomson Reuters [in English].

Стаття надійшла до редакції 14.02.2017 р.

УДК 793.322:378.147](477)

Хендрик Ольга Юріївна
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри сучасної хореографії
Харківської державної академії культури
olgart29618@gmail.com

ПОНЯТТЯ CONTEMPORARY DANCE ТА КОМПОЗИЦІЇ ЙОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТЕКСТУ

Мета дослідження – визначення і характеристика змісту поняття "композиція хореографічного тексту в contemporary dance". **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-хронологічного підходу – для визначення загальних й специфічних аспектів формування теорії і практики contemporary dance; методів термінологічного та компаративного аналізу концепцій сучасності з метою розкриття змісту поняття "contemporary dance"; методів синтезу, систематизації, узагальнення вітчизняних та зарубіжних науково-теоретичних досліджень для адаптації процесу композиції в contemporary dance до балетмейстерської практики вищих навчальних закладів України. **Наукова новизна** полягає у визначенні суттєвих ознак поняття "contemporary dance" та характеристиці складових елементів, внутрішніх процесів, зв'язків і тенденцій композиції його хореографічного тексту. **Висновки.** Розвиток навиків композиції хореографічного тексту в contemporary dance впродовж всього навчального процесу є одним із шляхів експериментального пошуку видозмін, трансформацій або синтезу рухів; культивування у майбутніх хореогафів переосмислення суті танцю на основі власної історії та культурі, його якісної індивідуалізації – важливої складової сучасності та естетики contemporary dance.

Ключові слова: композиція хореографічного тексту, мистецтво балетмейстера, хореографічна освіта, танець контемпорейн, контемпорари, danse contemporaine, contemporary dance.

Хендрик Ольга Юрьевна, *кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры современной хореографии Харьковской государственной академии культуры*

Понятие contemporary dance и композиции его хореографического текста

Цель работы – определение и характеристика содержания понятия "композиция хореографического текста в contemporary dance". **Методология** исследования заключается в применении историко-хронологического подхода – для определения общих и специфических аспектов формирования теории и практики contemporary dance; методов терминологического и компаративного анализа концепций современности с целью раскрытия содержания понятия "contemporary dance"; методов синтеза, систематизации, обобщения отечественных и зарубежных научно-теоретических исследований для адаптации процесса композиции в contemporary dance к балетмейстерской практике высших учебных заведений Украины. **Научная новизна** заключается в определении существенных признаков понятия "contemporary dance" и характеристике составляющих элементов, внутренних процессов, связей и тенденций композиции его хореографического текста. **Выводы.** Развитие навыков композиции хореографического текста в contemporary dance в течение всего учебного процесса – один из путей экспериментального поиска видоизменений, трансформаций или синтеза движений; культивирования у будущих хореографов переосмысления сути танца на основе собственной истории и культуре, его качественной индивидуализации – важной составляющей современности и эстетики contemporary dance.

Ключевые слова: композиция хореографического текста, искусство балетмейстера, хореографическое образование, танец контемпорари.

Khendryk Olha, *Candidate of Pedagogical Sciences, senior lecturer of the Department of Modern Choreography, Faculty of Choreography Art, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv*

The concept of contemporary dance and composition of its choreographic text

The purpose of the research is to examine and describe the meaning of the term "composition of choreographic text in a contemporary dance". **Methodology of the research**. To achieve the objectives of the study the

© Хендрик О. Ю., 2017

author used the following methods: historical and chronological approach for determination of the main and specific aspects of the development of theory and practice of contemporary dance; methods of terminological and comparative analysis of the theoretical concepts of modernity for revealing the meaning of a "contemporary dance"; analysis, synthesis and summarizing of the national and international theoretical researches for adaptation of the process of composition of a contemporary dance to the choreographic practice of the universities in Ukraine. The **scientific novelty** lies in an attempt to determine the essential features of the concept of "contemporary dance" and characteristics of its elements, internal processes, relationships and trends of composition of its choreographic text. **Conclusions.** The development of the skills of composition of choreographic text throughout the educational process is one of the ways of experimental search for modifications, transformations or the synthesis of modern dance movements and encouraging future choreographers to rethink the essence of dance based on its history and culture, and therefore its qualitative individualization, an important constituent of modernity and the aesthetics of a contemporary dance.

Keywords: composition of choreographic text, the art of choreographer, choreographic education, contemporary dance.

Актуальність теми дослідження. В українському хореографічному просторі contemporary dance з'явився в 2000-х роках, презентуючи собою практику нової хореографічної мови, яка базується на історії цього танцю та досвіді особистостей, які будували його у минулому і розвивають сьогодні. Відмова від унікального моделювання роботи тіла, переосмислення його рухових можливостей стали основними підходами до навчання contemporary dance та його композиції майже у всіх закладах хореографічної освіти Європи, Англії, США. Незважаючи на різний науково-педагогічний підхід до змісту композиції танцю в української та зарубіжній практиці, необхідність використання останньої у вітчизняному балетмейстерському мистецтві вже не викликає ніяких сумнівів, оскільки сформовані десятиліттями методи та прийоми роботи тіла з простором і часом найкращим чином сприятимуть розвитку навиків створення хореографічного тексту саме в contemporary dance.

В Україні сьогодні за даним напрямом проводяться різноманітні конкурси, змагання, чемпіонати. Він активно викладається в приватних танцювальних школах, залишаючись поза увагою вищих навчальних закладів, що знижує конкурентоспроможність випускників нашої держави на ринку праці. Тому, використання практики композиції в contemporary dance у вишах України, вирішить не тільки проблему підвищення ефективності процесу навчання хореографів до європейських стандартів, а й відкриє молодим хореографам перспективи еволюційного розвитку лексики сучасного танцю на основі власної історії та культурі. Отже, метою дослідження є визначення змісту поняття "композиція хореографічного тексту в contemporary dance".

Аналіз досліджень і публікацій дозволяє відзначити той факт, що література з балетмейстерського мистецтва в contemporary dance представлена вкрай мало, а із заявленої проблематики – композиції хореографічного тексту в contemporary dance – взагалі в Україні відсутня. У проведенні дослідження автор у першу чергу брав до уваги той факт, що в наукових дискусіях та практиці сучасної хореографії зміст поняття contemporary dance досі не має єдиного трактування, що змусило його провести додатковий аналіз теоретичних та практичних досліджень формування теорії і практики contemporary dance.

Першими про поняття "contemporary dance" або "danse contemporaine" у західному мистецькому дискурсі почали говорити одразу після завершення Другої світової війни в контексті відмови від поняття "керованого авангарду" – ситуації, яка виникла внаслідок свідомої дискредитації поняття "art modern", що нібито заплямувало себе тоталітаризмом і війною [12, 8-10]. З 1960 року завдяки американським хореографам Мерсу Каннінгему і Тріші Браун, а також їх учням, поняття "contemporary dance" починає проникати у хореографічний світ. У Франції ідеї першого починають розвиватися наприкінці 1970-х років (Жан Клод Галотта, Мегі Маран, Рігіна Шопіно). У 1950-60-х роках у Німеччині – Карін Вайнер, Жером Андрю (американець, але також учень Мері Вігман), Піна Бауш. Семінари з імпровізації та її сценічна репрезентація Стіва Пекстона і Симони Форті стали одними з основних розвідувальних робіт за рахунок можливостей руху тіла й особистого вираження танцюристів-хореографів. З 1980-х років Крістофер Брюс у Великій Британії створює "Рамберт Данс Компані" та запрошує до роботи хореографів, які використовують техніку М. Кенингема. Цей танець став не тільки результатом бажання виділитися з попередніх поколінь, а й результатом того, що під сумнів ставилися межі танцтеатру та його танцювальної мови [13, 28]. Тому вже з 1980-90-х років у західній мистецькій літературі він починає активно досліджуватися (Р. Буассо, Д. Ваугхан, Ф. Дюпюї, П. Жерман-Томас, Л. Луп, Дж. Мартін, Ж. Робінсон, М. Февр, Д. Фретард та ін.). З другої половини 1990-х років педагоги-практики французької школи contemporaine починають розробляти навчальні програми для мистецьких закладів освіти, де композиція в danse contemporaine розглядається, як важливий етап у процесі створення танцю і є обов'язковою дисципліною в державних культурно-освітніх закладах [9, 6-9]. Грунтовний аналіз наукових досліджень Е. Дальтро, Ф. Дюпюї, Р. Кумасака Мацумото, Л. Луп, показав, що одним з найпоширеніших методів розробки інноваційних ідей руху у danse contemporaine є процес композиції роботи тіла у просторі та часі результатом якого може буди танцювальний фрагмент, комбінація або етюд (за наших умов – хореографічний текст).

У Росії з 1990-х років у спеціалізованих і неспеціалізованих періодичних виданнях починають з'являтися статті журналістів та рецензії критиків (О. Гердт, А. Гордєєвій, М. Крилової, Т. Кузнєцової, Л. Барикін, Н. Колесовой; Е. Суріц, О. Єрмакова, монографії групи авторів В. Козлова, А. Гіршона і Н. Веремеєнкота тощо). А з 2000-х в навчальних закладах європейські прийоми композиції танцю та

контактної імпровізації стали складовою частиною курсу "Сучасні напрямки танцювального мистецтва" за спеціальністю "Педагогіка балету" [6, 5].

В українське хореографічне мистецтво contemporary dance потрапляє у 2000-х роках, а в науковому середовищі розглядається як "постмодернізм" або "синтез мистецтв" приблизно з 2005 р. (Д. Бернадська, Н. Корисько, О. Кравчук, Ю. Станішевський, О. Чепалов, В. Щербаков та ін..). Слід зазначити, що термінологічна дуплетність (різне найменування одного явища), яка виникла в українському науковому середовищі призвела до ускладнення наукової комунікації і, як наслідок, впровадження курсу contemporary dance в навчальний процес вишів України. Проте, з 2015 р. починають з'являтись публікації, де хореографія розглядається як контемпорарне мистецтво (Н. Корисько), а у 2016 р. дослідниця М. Погребняк робить висновок, що contemporary dance – це, по-перше, "європейський варіант терміна modern dance, які вживаються як синоніми", по-друге – це "одна з форм стилю "модерн" у хореографії, яка зберігає і розвиває естетико-філософську та художньо-естетичну традицію лондонської школи "Contemporary dance", заснованої у 1966 р." [5, 163]. Звертаючи увагу на історичну послідовність виникнення даного поняття та західні наукові дослідження, не можемо погодитись з даним висновком.

Отже, аналіз досліджень у галузі сучасної хореографії дозволив зробити наступні висновки: – оригінальність, майже унікальність авторського почерку хореографів contemporary dance є результатом щоденної практичної роботи з композицією хореографічного тексту, яка є обов'язковою дисципліною хореографічної освіти в усьому світі; – вітчизняна наука процесуальні аспекти створення сучасної хореографії майже не розглядає; – відсутність досліджень українського contemporary dance демонструє гостру проблему хореографічної освіти – відсутність навичок роботи над створенням власної хореографії, яка має відображати емоційний стан нашого сучасника, дійсність якого за історичними, культурними і соціальним ознаками відмінна і також унікальна. Тому перш ніж розкрити складові елементи, внутрішні процеси композиції хореографічного тексту в contemporary dance, визначемо зміст поняття "contemporary dance".

"Contemporain" (фр.) або contemporary (англ.) дослівно означає сучасний. Воно прийшло на зміну понять "модерн", "постмодерн", "неоавангард" і "актуальне мистецтво" та зайняло неосяжний фізичний, віртуальний і концептуальний вимір від журналів, галерей, театрів і будівельних споруд до типів дискурсу і мислення, форм життя і політичних практик. У мистецтві це поняття використовується як "contemporary art", здебільшого пишеться у графічний спосіб і вживається без перекладу. Це спричинене термінологічною двомовністю фахівців, які, запозичаючи іншомовні терміни без звертання до мови-посередника, підкреслюють інституційний контекст, термінологічну закріпленість, а отже, і принципову визначеність цієї мистецької практики [8, 130]. За висловом українського дослідника О. Сидор-Гібелинда, ""contemporary art" означає актуальне, експериментально-пошукове мистецтво кінця XX – початку XXI ст. За наших умов – ситуативний синонім постмодерну. Ні в якому разі не означає мистецтва, сучасного лише внаслідок своєї хронології появи на світ" [7, 103]. На відміну від загальномистецького поняття, у хореографічному мистецтві цей термін використовується для конкретизації певного напряму хореографії (навіть певної стилістики рухів, побудови твору або естетико-філософської традиції). Але це є не досить вірним, оскільки contemporary dance не має як стилістичних, так і часових кордонів.

По-перше, це пов'язано з відмінностями та особистостями хореографів, які відмовилися від унікального (загально прийнятого) моделювання роботи тіла та створили "нові" поетичні референти і естетичні правила, змінивши танцювальну мову вже існуючих стилів сучасної хореографії [11]. Вже до 2010 року, за аналізом французького дослідника Ф. Нуазет, роботи хореографів у danse contemporaine можна класифікувати за такими напрямами, як: класичний, традиційний (народний), афро-джазовий, хіп-хоп, написання, віртуальний, концептуальний, урбаністичний, еротичний або оголений, мінімалістичний, азіатський, африканський [14]. Тим самим автор підкреслює різноманітність лексичної, стилістичної та конструктивної основи danse contemporaine, стверджуючи, що цей танець не має стилістичних ознак.

По-друге, щоб зрозуміти неможливість визначення часових кордонів contemporary dance, як виду сучасного мистецтва, розглянемо опозицію між поняттями "modern" – сучасний та "contemporary" – сучасний. М. Калінеску, досліджуючи парадокси естетичної сучасності (звертаючись до ідей С. Спендлера та Ш. Бодлера) робить висновок, що modern – як мистецтво критичного усвідомлення сучасності, виступає проти реалізму, породжуючи естетичну сучасність; contemporary – мистецтво сучасності розуму, і прогресу, виступає проти естетичної сучасності та формує поняття реалізму. Автор пояснює конфлікт двох сучасностей тим, що ілюстрацією сучасності як традиції, є виступ проти самої себе через розрив і кризу. "Усвідомлюючи свою вражаючу новизну в порівнянні з попередніми етапами переживання сучасності, вона виступає проти концепцій, без яких була б неможлива (раціонального сприйняття, прогресу, науки)" [1]. Тому починається танець "сучасний" – contemporary у рік закінчення Другої світової війни, або в момент онтологічного розриву з традицією модернізму в 60-ті роки, чи в 1989-му році – коли впала Берлінська стіна, і було формально знято бінарний поділ світу, – про це ще довго будуть сперечатися історики та мистецтвознавці [10]. Але навіть прийнявши одну з цих періодизацій, чи зможемо пояснити: чому роботи В. Ніжинського, М. Фокіна, залишаються нам близькими сьогодні? Тому, що "сучасний" – contemporary, як вираз людської емоції, в будь-який період і час, не піддається порівнянню ні з чим в минулому. Якщо хореографічний твір у глядача викликає емоції в момент "тут і зараз" то незалежно від часу і місця створення хореографії, вона залишається сучасною по відношенню до часу і місця знаходження глядача. Словами Ш. Бодлера, все, що зберіглося з минулого,

вижившим (естетично), є не чим іншим, як виразом різних послідовних сучасностей, кожна з яких є унікальною і має своє оригінальне художнє вираження [1]. "Винахідливість, наївність генія, нерозважливо смілива уява" – такі критерії використовує Ш. Бодлер при описі сучасних робіт [1]. Тому незалежно від часу, балети Ж.-Б. Люлли, М. Форрегера, М. Кеннингема або О. Нахаріна є, і залишуться contemporary dance. Виходячи з цього, можна вважати, що, contemporary dance – це позачасовий експериментально-пошуковий напрям хореографічного мистецтва, де винахідливість, оригінальність танцювального виконання, синтез мистецтва і сучасних технологій, неповторно та самобутньо відображає емоційний стан людини.

Оскільки "contemporary ні в якому разі не означає мистецтва, сучасного лише внаслідок своєї хронологічної появи на світ" [7, 103], то не кожну роботу сучасного хореографа можливо віднести до цього напряму. Запозичення хореографічного тексту інших хореографів не є тотожнім до винаходження та викристалізації власного почерку та структури хореографії. Тому, важливим аспектом творчості та самовираження хореографа є навички роботи над композицією хореографічного тексту. Така практика розвиває осмислення рухових можливостей тіла, відчуття кінестезичного змісту рухів, що сприяє формуванню навичок експериментального пошуку видозмін, трансформацій рухів; прийомів їх створення, а отже, і оновлення, переосмислення суті танцю, що є однією з головних характеристик contemporary dance.

Виходячи з означеного вище, визначимо зміст поняття "композиція хореографічного тексту в contemporary dance". Для цього розглянемо основні поняття "композиція", "хореографічний текст", "композиція хореографічного тексту", запропоновані нашими попередниками.

Композиція (від лат. compositio – складання, з'єднання, вигадування) – найважливіший організаційний компонент художньої форми, що надає творові єдності та цілісності. У пластичних видах мистецтва вона об'єднує окремі аспекти побудови художньої форми (реальне або ілюзорне формування простору і об'єму, симетрія та асиметрія, масштаб, ритм і пропорції, нюанс і контраст, перспектива, угруповання, колористичне рішення, тощо) та організує як внутрішню побудову твору, так і зовнішню [4].

Змістовно композицію танцю та побудову хореографічного тексту висвітлювали в своїх працях О. Голдрич, Р. Захаров, В. Кандинський, Б. Колногузенко, О. Колосок, А. Меланьїн, А. Мелєхов, В. Нікітін, І. Смірнов та ін. Загальний зміст яких можна визначити так: композиція танцю включає ряд танцювальних комбінацій, які розподіляються на сцені в певному малюнку. Вона ґрунтується на певній музиці, відображаючи її особливості та будується за законами драматургії; хореографічний текст, як важливий компонент хореографічного твору, складається з ряду танцювальних елементів, які з'єднуються між собою позами, ракурсами, переміщеннями тіла у просторі, підпорядковуючись один одному і цілому, надаючи композиції єдність і цілісність. Танцювальні елементи складаються з рухів, які, за дослідженням А. Меланьїна, умовно можна розділити на два типи: сценічні рухи (просування, зміщення, відходи, стрибки; оберти, повороти: зміна висотності, пліє, підйоми, опускання), та позиційні артикуляції (тілесні та корпусні рухи (рук, ніг, голови, корпусу (плечі, стегна)), що змінюють позу): торсіровки, опозиції, нахили, контракшн, реліз, ізоляції [4, 113]. Особливості поз і ракурсів автор відрізняє як за притаманними їм графічним сполученням ліній, наявності або відсутності торсіонних ознак, так і за їх композиційним значенням – головні, другорядні.

Приймаючи зміст та структуру хореографічного тексту такими, екстраполюємо їх на зміст contemporary dance, важливою особливістю якого є індивідуальність, оригінальність складання власного хореографічного тексту, як емоційного вираження тіла. Це означає, що композиція в contemporary dance – це експериментальний процес розробки нових ідей рухів із вже відомих шляхом включення (додавання) нових елементів, поз і ракурсів, змінюючи їх організацію у просторі і часі у єдиний самобутній танцювальний фрагмент. Відповідно, при синтезі танцювальних елементів має утворюватись новий, майже унікальний хореографічний текст, який містить не тільки стилістичні характеристики вже існуючих танцювальних рухів, а й риси, які не були їм притаманні досі. Наприклад, зміщення кордонів розділу між сценічними рухами народного танцю та елементами модерн танцю, хіп-хоп або джазу, призвело до утворення в Україні та країнах СНД напряму сценічної хореографії – стилізації. Тому, хореографічним текстом contemporary dance можемо вважати самобутній, оригінальний однорідний танцювальний матеріал, який є результатом синтезу поз, ракурсів і танцювальних елементів, серед яких можна виділити основні рухи, що забезпечують необхідні стилістичні характеристики танцю та сполучні елементи (позиційні артикуляції), які надають індивідуальність, неповторність композиції та цілісність, гармонійність, логічність переходу між основними рухами.

Композиція хореографічного тексту – це лише етап у процесі створення contemporary dance. Важливими аспектами навчання залишаються навички створення хореографічного образу, просторової композиції, використання законів драматургії та інші елементи балетмейстерської майстерності, що викладаються сьогодні у вищих навчальних закладах України.

Наукова новизна полягає у визначенні суттєвих ознак поняття "contemporary dance" та характеристиці складових елементів, внутрішніх процесів, зв'язків і тенденцій розвитку композиції його хореографічного тексту в балетмейстерській практиці вишів України.

Висновки. Практика композиції хореографічного тексту в contemporary dance є важливим етапом підготовки майбутніх хореографів, яка відкриває перспективи оновлення та еволюційного розвитку лексики сучасного танцю. Саме тому, сучасним педагогам-практикам слід об'єднати зусилля для розробки курсів, навчальних програм з метою надання логічного та обгрунтованого інструментарію для культивування у майбутніх хореографів переосмислення суті танцю на основі власної історії та культурі, його якісної індивідуалізації – важливої складової сучасності та естетики contemporary dance.

Література

1. Калинеску М. Бодлер и парадоксы эстетической современности; пер. с англ. А. Ликальтер [Електронний ресурс] : Художественный журнал MOSCOW ART MAGAZINE випуск № 98, 2016. – Режим доступу: http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/541.
2. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. К анализу живописных элементов. / Кандинский В. // Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – С. 63–232. – Режим доступу: http://philologos.narod.ru/kandinsky/kandinsky-pl.htm.
3. Колногузенко Б. Мистецтво балетмейстера : навч.-метод. матеріали / Б. Колногузенко – Х. : ХДАК, 2007. – 85 с.
4. Меланьин А. Методы анализа танцевального движения : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Меланьин Андрей Александрович ; Рос. акад. театр. искусства (ГИТИС)]. – Москва, 2010.- 234 с.: ил. РГБ ОД, 61 10-17/163.
5. Погребняк М. М. "Contemporary dance": поняття та основні етапи формування школи" [Електронний ресурс] / Погребняк М. М. // Вісник КНУКіМ. – С. 162-171. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vknukim_myst/2011_24/21.pdf.
6. Программа дисциплины "Современные направления танцевального искусства" Федерального компонента цикла специальных дисциплин по специальности 070304 (050700) "Педагогика балета", квалификация "педагог-балетмейстер" [Електронний ресурс] : ФГОУ ВПО "Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой". – Режим доступу: http://vaganova.ru/page.php?id=95&pid=84.
7. Сидор-Гібелинда О. Українці на венеційській бієнале: сто років присутності / Олег Сидор-Гібелинда. – К.: Наш час, 2008.— 306 с. .— (Сер. "Невідома Україна").
8. Туровська Л. В. Інтеграція іншомовних лексем у сучасну українську термінологію / Туровська Л. В. // Наукові праці : наук.-метод. журнал. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2009. – Т. 98. – Вип. 85 : Філологія. Мовознавство. – С. 129—132.
9. Хендрик О.Ю. Проблема забезпечення навчально-методичним інструментарієм дисципліни "Танець Контемпорарі" у внз України / О. Ю. Хендрик // Культура України. Серія : Мистецтвознавство. – 2016. – Вип. 54. – С. 255-265. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2016_54_26.
10. Шенталь А. Новый проект "Теорий и практик": что такое современное искусство [Електронний ресурс] : Theory&Practice Границы искусства. – Режим доступу: https://theoryandpractice.ru/posts/7769-contemporary.
11. Boisseau R. Panorama de la dance contemporain: 90 choreographes / Rosita Boisseau. – Paris : Textuel, 2006. – 607 p.
12. Esanu O. The Transition of the Soros Centers to Contemporary Art: the managed avant-garde [Електронний ресурс] : Iasi, Romania : Periferic 8 – Art as Gift, 2008. – 20 p. – Режим доступу: http://www.think-tank.nl/ccck/Esanu_ManagedAvant-garde.pdf .
13. Fretard D. Danse et non – Danse: vingt-cinq ans d'histoires / Dominique Fretard; ed. Cercle d'Art. – Paris, 2004.
14. Noisette Ph. Danse contemporaine mode d'emploi / Philippe Noisette. – Flammarion, 2010. – 255 p.

References

1. Călinescu, M. (2016). Baudelaire and paradoxes of aesthetic modernity; (A. Likalter, Trans). Khudozhestvennyy zhurnal MOSCOW ART MAGAZINE issue 98. Retrieved from http://moscowartmagazine.com/issue/31/article/541 [in Russian].
2. Kandinskiy, V. (2005). Point and line in the plane. On the analysis of pictorial elements. Sankt-Piterburg: Azbuka-klassika 63–232. Retrieved from http://philologos.narod.ru/kandinsky/kandinsky-pl.htm [in Russian].
3. Kolnohuzenko B. (2007). The art of choreographer: teaching and learning aids. Kharkiv, KhSAC. [in Ukranian].
4. Melanin A. (2010). The methods of analysis of dance movement. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva, GITIS. [in Russian].
5. Pogrebnyak, M. M. (2011). "Contemporary dance": concept and the main stages of the school's formation. Kiev, Visnyk KNUKiM. Retrieved from http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vknukim_myst/2011_24/21.pdf [in Ukrainian].
6. The program of the discipline "Modern Movements of Dance Art" of the Federal component of the cycle of special disciplines in the special field 070304 (050700) "Pedagogy of ballet", qualification "teacher-choreographer". Retrieved from http://vaganova.ru/page.php?id=95&pid=84 [in Russian].
7. Sydor-Hibelynda O. (2008). Ukrainians at the Venice Biennale: a hundred years of presence. Kiev, Nash chas. ISBN: 978-966-1530-12-5, 966-8174-12-7. [in Ukrainian].
8. Turovska L. V. (2009). Integration of foreign lexemes in the modern Ukrainian terminology // Proceedings: research and methodology journal. T. 98. issue 85 : Filolohiia. Movoznavstvo. (pp. 129—132). Mykolaiv : ChDU im. Petra Mohyly. [in Ukrainian].
9. Khendryk, O. Yu. (2016). The problem of ensuring the course "contemporary dance" with methodological tools at the higher educational establishments of Ukraine. Kultura Ukrainy. issue 54. Kharkiv, KhSAC. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2016_54_26 [in Ukrainian].
10. Shental, A. (2013). The new project "Theory and Practice": what contemporary art is. Theory&Practice. Granitsy iskusstva. Retrieved from https://theoryandpractice.ru/posts/7769-contemporary [in Russian].
11. Boisseau R. (2006). Panorama of contemporary dance: 90 choreographers. Paris: Textuel. [in French].
12. Esanu O. (2008). The Transition of the Soros Centers to Contemporary Art: the managed avant-garde. Retrieved from http://www.think-tank.nl/ccck/Esanu_ManagedAvant-garde.pdf.
13. Fretard D. (2004). Dance and not – Dance: twenty-five years of stories. Paris: Cercle d'Art. [in French].
14. Noisette Ph. (2010). Contemporary Dance Directory. Paris: Flammarion. [in French].

Стаття надійшла до редакції 23.06.2017 р.

УДК 784:008 (477) "1960–1970"

Самая Тетяна Вікторівна
заслужена артистка України,
доцент кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв
samaya-t68@ukr.net

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ УКРАЇНИ: 60-70-ті роки ХХ століття

Мета дослідження. Розглянуто соціокультурні умови, що вплинули на формування, зміни та трансформацію художніх стилів, напрямів, мистецьких форм вокальної естради 60-70-х років ХХ століття. **Методологія** дослідження базується на історико-культурному, соціокультурному, хронологічному, ретроспективному методах, а також методах систематизації та аналізу, що дало змогу розглянути соціокультурні умови формування вокальної естради 60-70-х років ХХ ст. в Україні. **Наукова новизна.** Вперше проаналізовано становлення вокальної естради як мистецького явища, а не як складової масової культури. **Висновки.** У 60-70-х роках ХХ століття відбулося жанрове та стильове оновлення естрадного мистецтва України. Завдяки "розгерметизації" радянського суспільства у період "відлиги" і зниженню ідеологічного тиску в естраді посилюються західні впливи, що призвело до проникнення та асиміляцію у радянській та українській естраді західних музичних стилів, серед яких твіст, рок-н-рол, біг-біт, ф'южн, диско. Цей період відзначено стильовим плюралізмом музичних течій, які включали фольклорну хвилю, рок-музику (ВІА), "театр пісні", музику бардів тощо. 60–70-ті рр. ХХ століття є золотим віком української вокальної естради, ознаменовані органічним поєднанням західних впливів із національними традиціями.

Ключові слова: естрадне мистецтво, вокальна естрада, рок, твіст, театр пісні, ВІА.

Самая Татьяна Викторовна, *заслуженная артистка Украины, доцент кафедры эстрадного пения Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств*

Основные тенденции развития вокального искусства эстрады Украины: 60-70-е года ХХ века

Цель исследования. В работе рассмотрено социокультурные условия, которые повлияли на формирование, изменение и трансформацию музыкальных стилей, художественных форм вокальной эстрады 60-70-х гг. ХХ века. **Методология** исследования базируется на историко-культурном, социокультурном, хронологическом, ретроспективном методах, а также методах систематизации и анализа, что позволило рассмотреть социокультурные условия формирования вокальной эстрады 1960-70- х годов в Украине. **Научная новизна.** Впервые проанализировано становление вокальной эстрады как художественного явление, а не как составляющей массовой культуры. **Выводы.** В 60-70-х гг. ХХ века произошло жанровое и стилевое обновление эстрадного искусства Украины. В результате "разгерметизации" советского общества в период "оттепели" и снижения идеологического давления усилились западные влияния, что привело к проникновению и ассимиляции в советской и украинской эстраде западных музыкальных стилей, среди которых твист, рок-н-ролл, биг-бит, фьюжн, диско. Этот период отмечен стилевым плюрализмом музыкальных течений, которые включали фольклорную волну, рок-музыку (ВИА), "театр песни", музыку бардов и т.д. 60-70-е годы ХХ века является золотым веком украинской вокальной эстрады, ознаменованы органичным сочетанием западных влияний с национальными традициями.

Ключевые слова: эстрадное искусство, вокальная эстрада, рок, твист, театр песни, ВИА.

Samaya Tetyana, *associate professor of the Department of variety singing of Kiev Municipal Academy of Circus and Variety arts, the applicant of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Honored Artist of Ukraine*

The main trends of development of vocal variety art of Ukraine: the 60-70-ies of the 20th century

The purpose of the research is to study socio-cultural conditions, which influenced formation, changes and transformation of musical styles and art forms of vocal variety art in the 60-70s of the 20th century. The research **methodology** is based on historical, cultural, socio-cultural, chronological, retrospective methods, as well as methods of systematization and analysis that allowed us to consider the socio-cultural conditions of the formation of vocal variety art in the 1960s and 1970s in Ukraine. **Scientific novelty.** For the first time, the formation of the vocal variety art as an artistic phenomenon, and not as a component of mass culture, has been analyzed. **Conclusions**. In the 60-70's of the 20th century genre and style of the variety art of Ukraine were renewed. As a result of the "depressurization" of the Soviet society in the period of the "thaw" and the reduction of ideological pressure, Western influences intensified, which led to the penetration and assimilation of Western musical styles into the Soviet and Ukrainian variety art, including twist, rock-n-roll, big beat, fusion, disco. This period is marked by style pluralism of musical trends, including folklore wave, rock music (VIA), "theater of a song", music of bards, etc. 60-70th years of the 20th century is the golden age of Ukrainian vocal variety art, marked by an organic combination of Western influences with national traditions.

Keywords: variety art, vocal variety art, rock, twist, theatre of a song, VIA.

Актуальність теми дослідження. У вітчизняній гуманітаристиці сьогодні склалася традиція розглядати естрадне мистецтво як складову масової культури, що виключає її розгляд як самодостатнього мистецького явища. У мистецтвознавчих розвідках проблематика вокальної естради вивчена недостатньо, тому актуальним залишається перегляд підходів у дослідженнях естрадного мистецтва, що передбачає аналіз досягнень та помилок кожного історичного етапу її розвитку, виявлення кращих зразків,

© Самая Т. В., 2017

визначення художньої цінності творчості видатних майстрів для перспектив подальшого розвитку української вокальної естради.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вокальна естрада упродовж своєї історії переживала багато складних та переламних періодів, які впливали на її існування, що було пов'язано з процесами соціального розвитку країни. Історична хронологія естрадної музики, переважно масової, була об'єктом досліджень для багатьох мистецтвознавців і культурологів, які досліджували популярну музику та шоу-бізнес (О. Шевченко [10]), українську естрадну пісню (М. Мозговий [7]), вокальне виконавство (Н. Дрожжина [1]), масові жанри (В. Конен [4]), естрадне мистецтво в системі культури (Е. Рибакова [8]) тощо. Однак для українського мистецтвознавства актуальним залишається розгляд вокальної естради як мистецького явища, а не лише в контексті розвитку масової культури.

Мета статті – виявити соціокультурні умови, що вплинули на формування, зміни та трансформацію художніх стилів, напрямів, мистецьких форм вокальної естради 60-70-х років XX століття.

Виклад основного матеріалу. 60-ті рр. XX століття охарактеризовані бурхливими подіям розвитком радянської музичної естради нового типу, що було пов'язаного з науково-технічним прогресом. Це був час, коли рок-музика, яка отримала основний розвиток в США та Великобританії, попри заборону блискавично стала поширюватися в СРСР, змінюючи погляд на мистецтво в цілому. До цього часу вже сформувався стиль рок-н-ролу, що народився в першій половині 50-х рр. в результаті злиття кількох музичних напрямів: блюзу, ритм-енд-блюзу, джазу, бугі-вугі і кантрі.

Рок-н-рол в Америці на початку вважався музикою для афроамериканців. Але цей стиль набував популярності серед всіх верств американського континенту та Європи, оскільки, синтезуючи в собі різні жанри, ставав близьким та зрозумілим усім. Не випадково Елвіс Преслі разом з чорношкірими колегами, такими як Білл Хейлі, Чак Беррі, Літл Річард підкорив публіку своїми піснями і завоював титул "короля рок-н-ролу", хоча якість його робіт, за оцінкою фахівців, багато в чому поступалася творчості афроамериканських виконавців.

Технічний прогрес сприяв створенню невідомого до того часу тембрального звучання електромузичних інструментів, що вплинуло на появу нового напряму – рок-музики. З'явився "новий звук": під цим визначенням ми розуміємо не лише звучання електронних інструментів, а й саму естетику звуку, яку нині окреслюють узагальненим терміном "саунд" (англ. sound – звук, звучання).

Розвиток радіотехніки дозволив багатьом музичним фанатам налаштовувати свої радіоприймачі на зарубіжні музичні радіостанції – "ВВС", "Голос Америки", "Свободу", "Німецьку хвилю". Незважаючи на глушіння радіосигналу, молодь у захваті слухала спеціальні розважальні програми, де звучала музика рок-н-ролу. Молоде покоління того часу стало свідком народження музичних стилів, танцювальних ритмів, насичених великою експресивною енергією, від дії якої неможливо було втриматися на місці.

Одним з піджанрів рок-н-ролу був твіст (англ. twist – обвивати, крутитися) – танець, що вирізнявся швидким темпом і своєрідною пластикою та здобув популярність у 60-ті рр. завдяки американському співаку Чеббі Чекеру. У СРСР твіст став найбільш улюбленим стилем естрадної музики, в якому почали писати твори не лише професіонали того часу, але й більшість самодіяльних авторів. За хореографією твіст різнився від інших течій рок-н-ролу легкістю, невибагливістю, бешкетництвом, і саме це приваблювало молодь до нових форм захоплюючої танцювальної пластики рухів, тим самим визначаючи його небачену популярність у молодіжному середовищі.

Поряд із запальною ритмікою твісту, затребуваному серед молоді, популяризувалася й традиційна естрадна пісня, що розвивала образи любовної лірики, оспівувала романтику великих будівництв та підкорення цілинних земель. У таких пісенних творів була велика аудиторія, а співаки радянської естради повністю задовольняли запити суспільства, поєднуючи в своєму репертуарі пісні як модного, так і традиційного напрямів, записуючи і транслюючи їх на радіо та телебаченні. Ця характерна особливість універсальності професійних артистів естради того часу, коли виконавці не дотримувалися суворих рамок жанрової приналежності, а експериментували у всіх напрямах. З плином часу можна стверджувати, що ліричні пісні були написані проникливо, талановито і багато з них у своїй художньо-естетичній цінності досі представляють інтерес для багатьох шанувальників естрадної пісні та класики радянського кінематографу. Саме завдяки останньому низка українських естрадних пісень стала відомою по всьому СРСР. Нагадаємо, що картини кіностудії ім. О. Довженка дублювалися двома мовами, зазвичай українською та російською для демонстрації в інших радянських республіках, а саундтреки з них були надзвичайно затребуваними на території усього СРСР і входили в репертуар багатьох естрадних співаків, серед них "Думи мої" (муз. Б. Лятошинського, сл. Т. Шевченка) з к/ф "Тарас Шевченко"; "Місто спить" (муз. В. Гомоляка, І. Шамо, сл. Б. Палійчука) з к/ф "Командир корабля"; "Пісня про рушник", "Ти моя вірна любов" (муз. П. Майбороди, сл. А. Малишка) з к/ф "Літа молодії" та багато інші.

Період з 60-х до початку 70-х рр. позначився піднесенням рівня вокального виконавства у жанрі "театру пісні", де основною вимогою було створення вокальної режисури як нової якості естрадної майстерності. Особливий внесок у розвиток даного напряму внесли Л. Утьосов, М. Бернес, К. Шульженко (характерно, що усі троє народжені в Україні). Вся роль процесу створення пісні зводилася до тісної, рівноправної співпраці композитора, поета і виконавця. Приклад такого партнерства чудово відображено в естрадній творчості Марка Бернеса, засновника цілого напряму інтелектуального виконавства, що зробило можливим довголіття цих творів, а значна їх частина увійшла у золотий фонд

вокального мистецтва естради. З п'ятдесяти пісень концертного репертуару М. Бернеса сорок були написані не лише на його замовлення, а й при безпосередній авторській співучасті. Артист зазначав, що "співати на естраді треба не тільки голосом, а й, що, мабуть, особливо важливо, – головою, серцем і всією своєю істотою" [9, 253]. На перше місце митець ставив проблематику, що має широке життєве асоціативне коло, глибинний сенс пісні через вишукане, стримане виконання без зайвої афектації. Розмірковуючи над критеріями та законами створення твору у жанрі "театру пісні", у своєму щоденнику Марк Бернес писав: "1. Думка. 2. Акторський талант, – розкриваючи це так: здатність знайти і розвинути свій артистичний і людський образ. 3. Акторська майстерність. 4. Абсолютна музикальність, помножена на абсолютну ритмічну свободу. 5. Голос, вокальна обдарованість, – розшифровуючи: багатство інтонацій, теплоти, душевної щирості, чистої звукової своєрідності" [9, 260].

Подібними критеріями інтелектуального підходу до втілення твору користувалися і молоді артисти того часу. Проілюструємо це творчістю чудового естрадного співака Жана Татляна – одного з перших випускників київської студії естрадно-циркового мистецтва, автора-виконавця власних пісень, який зробив особливий внесок у розвиток вокальної естради 60-х рр. Можна стверджувати, що Ж. Татлян найбільш витончено підійшов до втілення естетики вокальної естради так, якою ми її чуємо і сьогодні. Він був одним з перших, хто надав пісенному твору особливого колориту в гамі використання тембрових фарб свого голосу. Рівень його пісень відрізнявся від інших виконавців гармонійними аранжуваннями, збагаченими використанням інструментів симфонічного оркестру. Лірика його пісень була насичена витонченими переживаннями, романтикою, чіткою органічною розстановкою пріоритетів у тексті і мелодії, почуттям міри в динамічному розвитку виконання твору, естетикою стилю, який пізніше підхопили багато виконавців естради. Буквально з перших днів відкриття телевізійної програми "Блакитний вогник" (1962 р.) співак був частим її гостем. Його творчість була популярна не лише в СРСР, але і за кордоном. На піку слави платівки Ж. Татляна розходилися мільйонними тиражами. Невгамовний характер, принципова незгода з негативним ставленням урядовців до артистів естради примусили Ж. Татляна в 1971 р. емігрувати до Франції. Його творча кар'єра за кордоном розвивалася досить вдало, але в Радянському Союзі про нього було наказано забути, а всі аудіозаписи в радіо-фондах – знищити. Схожа доля склалася у таких відомих співаків того часу, як Аїда Ведіщєва, яка в 1967 р. виконала "Песенку про медведей" з к/ф "Кавказька полонянка" (платівка розійшлася 7-мільйонним тиражем) та "Вулкан страстей" ("Помоги мне") з к/ф "Діамантова рука" (1968 р.). Врешті-решт змушені були покинути країну такі популярні співаки того часу, як Л. Мондрус, В. Мулерман, Н. Бродська, Е. Горовець.

Одночасно в інтелектуальному прошарку суспільства продовжувала розвиватися авторська пісня. Невід'ємною частиною вечірок студентської молоді ставала лірика бардів. Їх пісенні твори пронизані романтизмом, чистою мрією вічного мандрівника, готового змінити міщанський затишок на вітер мандрівок і відкриття нових незвіданих горизонтів. То були культові пісні Ю. Візбора, О. Галича, Б. Окуджави, В. Висоцького, Є. Клячкіна, В. Берковського, О. Городницького, С. Нікітіна та інших. Переважна більшість цих авторів-виконавців з часом стануть дисидентами, а їх прізвища – в центрі уваги не лише прогресивної молоді, але й КДБ.

До 60-х рр. радянська естрада вже мала багатий виконавський досвід, однією із сторін якого стало різноманіття вокальних жанрів. Виникнення ансамблів нового типу вплинуло на процес музично-сценічного оновлення естради. Поштовхом для нового напряму стало зарубіжне віяння стилю "біг-біт" (big beat) або "мерсібіт" (англ. "merseybeat", назва стилю музичних гуртів з Ліверпулю, що на річці Мерсі), особливістю якого є легка, м'яка, мелодійна манера виконання, що характерно для творчості гурту "Бітлз".

Влада робила все можливе, щоб жодним чином не допустити розвиток рок-культури в СРСР, а тому намагалася направити "мерсібітів" в ідеологічно спрямоване русло. В цих умовах з'являються ВІА (абревіатурний акронім назви вокально-інструментальних ансамблів), що розповсюджувався з дивовижною швидкістю; подібні колективи існували у кожному великому і маленькому містечку. Ця абревіатура була офіційно введена державою для визначення молодіжних музичних ансамблів, поп-, фольк- та рок-гуртів означеного періоду та застосовувалася як термін в ЗМІ.

Мистецтвознавець Ю. Дружкін констатує: "ВІА – феномен, до народження якого ні держава, ні партійне керівництво країни, ні органи управління культури не мають прямого відношення. Вони зародилися і розвивалися на першому етапі стихійно, як самодіяльне і самоорганізуюче явище соціальної і творчої активності молодіжних мас. <...> Роль влади (офіційних структур) в цьому процесі виявлялася в тому, щоб а) душити (забороняти, створювати максимально несприятливі умови, "утримувати і не пускати"), б) контролювати і "впорядковувати", в) використовувати для реалізації власних політичних завдань. Рух від (а) до (в) відбувався поступово і сприймався як певний прогрес" [2, 14].

Вокально-інструментальні ансамблі здебільшого були вихідцями зі студій художньої самодіяльності, а професійний філармонічний статус могли мати лише ті гурти, які пройшли затвердження художньої ради. Перед худрадою ставилося завдання аналізу репертуару колективу або солістів ансамблю, визначення їх художнього напряму на предмет встановлення відповідності до ідеологічних норм; приймалися рішення щодо дозволу окремо кожної пісні, композиції та усієї музичної програми до сценічно-концертного виконання. Репертуар таких ансамблів, за деяким винятком, складався з пісень професійних композиторів і поетів, які входили до відповідних спілок. Склад колективів був від чотирьох і більше осіб, як правило, мультиінструменталістів, які вміють співати як соло, так і грати в ансамблі.

Упродовж всієї історії функціонування діяльності вокально-інструментальних ансамблів колективи можна розділити на дві групи: прибічників оригінального (західного) року та радянські адаптовані гурти. Обидві групи відрізнялися як за реакцією на певні соціальні обставини, так і художньо-стилістичними особливостями своєї творчості.

Гурти західного зразку, як правило, не мали художнього керівника, а всі музично-постановочні служби були позаштатними. Для колективів, що виконували радянські твори, наявність художнього керівника ВІА було обов'язковим, оскільки він був не лише його лідером, але й аранжувальником, режисером і директором-розпорядником. Як правило, назва гурту в філармонійних умовах була творчим лейблом і працювала незалежно від зміни учасників ансамблю, а іноді й самого художнього керівника.

Наприкінці 60-х – початку 70-х рр. сформувався "неофольклорний" стиль у творчості ВІА, що свідомо спеціалізувалися на інтерпретаціях народної пісенності, зі своєрідною манерою колективу, яка відображала самобутність народних традицій відповідного регіону СРСР. Висловлювались думки від колег по цеху, що діяльність таких колективів є відходом від справжнього року та викривлення уявлень щодо рок-культуру. Однак "суворі" худради, у чиїх руках перебували долі всіх артистів ансамблів того часу, певною мірою зіграли вирішальну роль у формуванні вокальної естради в інтересах національної культури. Своєрідних ВІА було чимало, але оригінальних колективів, які воліли співати рідною мовою, збагачуючи інтонаційну палітру народним мелосом, відмовляючись від англомовних текстів, були одиниці. Професійну естраду представляли вокально-інструментальні гурти, які у свої візерунки аранжування майстерно вплітали неповторний орнамент національної мелодики, що створювало їм величезну популярність, а їх пісні розходилися мільйонними тиражами грамплатівок. Досить згадати ансамблі "Кобза", "Смерічка", "Світязь", "Червона рута" (Україна), "Орізонт" (Молдова), "Лайне" (Естонія), "Песняры" (Білорусь), "Орера" (Грузія), "Гая" (Азербайджан), "Ялла" (Узбекистан), "Добры молодцы", "Ариэль" (РРФСР) та інші, що представляли різні союзні республіки. На українській естраді затребуваними були вокальні ансамблі, що відрізнялися нешаблонним підходом до виконання національної та сучасної пісні, серед яких "Мрія", тріо Маренич, дует "Два кольори", тріо бандуристок "Дніпрянка" та ін.

З державної підтримки відбувалося формування та утримання інфраструктури професійної естради. Так, значною подією для вітчизняного мистецтва естради було створення у 1969 р. на базі "Укрконцерту" Київського мюзик-холу, а 1978 р. набув статус самостійної творчої організації (з підпорядкуванням Міністерству культури). У репертуарі мюзик-холу були музично-танцювальні ревю, сюїти, музичні вистави, тематичні концерти, які складалися з естрадних, циркових і балетних номерів. У склад трупи в різні роки входили М. Гнатюк, І. Попович, Ф. Мустафаєв, Т. Кочергіна, В. Удовиченко, М. Мозговий, В. Шпортько, Л. Відаш, Л. Сандулеса, Н. Рожкова, Т. Повалій, І. Швєдова, Т. Самая та ін.

На хвилі хрущовської відлиги і під впливом рок-музики, що охопила всю Європу, в кінці 60-х рр. в Україні з'явилися біг-бітові та ритм-н-блюзові гурти, які копіювали "Бітлз", "Ролінг Стоунз", Е. Преслі, Ч. Беррі, К. Річарда та ін. Велику популярність і визнання завоювали вітчизняні колективи "Друге Дихання", "The Once", "Березень", "Еней", "Червоні Дияволята", "Дзвони" та ін. Магнітофонні записи з їх піснями блискавично розповсюджувалися, а їх концерти збирали чималу аудиторію молоді. Окремі композиції починали пробиватися у ефіри державного радіо та телебачення. Однак це тривало недовго, до подій 1968 р у Чехословаччині, що спровокували новий виток боротьби з інакомисленням та встановленням провладного жорсткого ідеологічного контролю. У полі зору КДБ опинилися всі групи, що виконували рок-музику або проповідували її новаторські ідеї. Була встановлена система обмежень і заборон, що мала зупиняти або переводити в інше русло творчість не контрольованих раніше гуртів. Джазовий музикант Олексій Козлов у своїй книзі "Рок: витоки та розвиток" писав: "Марно шукати в архівах офіційні постанови щодо заборони, скажімо, хард-року або електрогітари. Вони існували на негласному рівні. Інша справа – засоби масової інформації. Вони, слідуючи негласним, а нерідко і засекреченим циркулярам та інструкціям, нападали на рок-музику на всіх можливих рівнях, від газети "Правда" до самої дрібної партійної газетки або виробничої стінгазети, від Першого каналу телебачення до останньої районної радіостанції. До роботи залучалися всі – від політкоментаторів і журналістів, до послужливих музикознавців, соціологів і навіть фізіологів, переконливо демонструючи всім, що рок негативно впливає на людський організм..." [5, 90].

Рок-музика знаходилася в опалі, натомість широко культивувалася традиційна естрадна пісня; також активно заохочувалася адаптація фольклору в різних формах виконання вокально-інструментальними ансамблями, які переводили на філармонійні рейки для "опрофесійнення" під наглядом художніх рад.

На початку 70-х рр. більшість українських рок-гуртів була розділена: одні загнані у "підпілля", інші перейшли в статус професійних ансамблів ("Арніка", "Ореол" тощо). Наприкінці 70-х – на початку 80-х років відомі колективи "другої хвилі" українського року виїхали до Росії: "Діалог", "Друга половина", "Крок", "Галактика", "Інтерв'ю", "Лабіринт", "Зимовий сад". Зазначимо, що заборона не стосувалася гуртів, які грали суто інструментальну рок-музику, джаз-рок та арт-рок, бо, на думку офіційних органів, вони не представляли серйозної загрози, а отже, не могли пропагувати "буржуазну" ідеологію в маси через пісенні тексти. Завдяки цьому творчість таких команд, як: "Крок", "Репортаж", "Ореол", "Кредо", "Кросворд" та інші вписали сторінку в історію становлення сучасної української музики.

У 1970-х рр. з'явився і новий формат музичних платівок, т. зв. "альбомів", як називали аудіозаписи в цей період. Новатором став композитор Д. Тухманов, який випустив у 1972 р. дебютний альбом "Как прекрасен этот мир", а в 1976 р. – диск-гігант з програмною назвою "По волнам моей памяти".

При його створенні був використаний сюїтний принцип, що об'єднав усі композиції єдиним концептуальним задумом. За словами автора, на таку концепцію його інспірувала творчість гурту "Бітлз", оскільки саме вони першими стали випускати свої диски в такому форматі. Значення експерименту полягало у написанні музики на класичну поезію Сафо, вагантів, А. Ахматової, М. Волошина, А. Міцкевича, Ш. Бодлера, П. Верлена, Й. Гете, Н. Гільєна, П. Шеллі. Для цього музичного ноу-хау композитор "об'єднав гурти "Добры молодцы" і "Современник", джаз-ансамбль "Мелодия" та струнну групу симфонічного оркестру, використав новітні електронні інструменти і прийоми звукозапису. Альбом "По волнам моей памяти" став новим "проривом" радянської естрадної музики у досягненнях сучасної популярної музики" [6, 443].

Перспективним для звукової естетики вокально-музичної естради було активне входження нового музичного напряму "ф'южн" (англ. fusion – сплав), засновником якого наприкінці 60-х рр. вважається джазовий музикант-новатор, трубач Майлз Девіс (США). Найвідоміший альбом М. Девіса в стилі "ф'южн" вийшов у 1970-му році під назвою "Відьомське вариво" ("Bitches Brew"). Цей творчий експеримент об'єднав у своєму оркестровому складі акустичні інструменти з електронними (електрогітари і синтезатори), чим відкрив нові горизонти у створенні нового саунду для молодого покоління музикантів 80-х років.

Для музичного простору СРСР період 70-х рр. також відзначився новими естетичними віяннями митців, занесених європейським "гастрольним вітром", серед яких Е. Хампердінк, Т. Джонс, К. Готт, Ш. Азнавур, Дж. Мар'янович, Рафаель, С. Адамо та ін. Зарубіжним виконавцям за стилем були близькі відомі співаки М. Магомаєв, Е. П'єха, А. Герман, Ю. Гуляєв, І. Бржевська, В. Ободзинський, Л. Лещенко, Є. Мартинов, Ю. Богатіков, С. Ротару тощо.

Наприкінці 70-х рр. весь світ захопив новий стиль "диско" (англ. disco – "дискотека"; дослівно – бокс, місце зберігання дисків). Стиль музики "диско" розвивався паралельно в США та Європі і мав свої художньо-стилістичні особливості. У вітчизняній вокальній естраді даний напрям стане актуальним вже на початку 80-х рр., створюючи нову виконавську естетику.

Висновки. Історія музичної естради 60–70-х рр. XX століття відзначилась розвитком нових естрадних вокальних жанрів – "театру пісні", авторської (бардівської) пісні з театрально-літературною складовою (для інтелектуальної аудиторії), неофольклорної хвилі естрадних колективів нового формату. У культурний простір СРСР потрапили та асимілювалися західні музичні стилі: твіст, рок-н-рол, біг-біт, ф'южн, диско, що інспірували потужний рух вокально-інструментальних ансамблів (ВІА). Цей період також ознаменований зміною естетики звуку, яка стала визначати індивідуальне обличчя естрадного виконавця.

Література

1. Дрожжина Н. Вокальне виконавство у системі музичного мистецтва естради: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. − Х., 2008. − 186 с.

2. Дружкин Ю. Песня от 70-х до 90-х. Что дальше? / Ю.С. Дружкин // Эстрада сегодня и вчера. – М., 2010. – С. 7-53.

3. Євтушенко О. Україна in rock / О. Євтушенко. – К. : Грані-Т, 2011. − 240 с.

4. Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В.Д. Конен. − М. : Музыка, 1994. − 160 с.

5. Козлов А. Рок: истоки и развитие / А. Козлов. – М. : Мега-Сервис, 1997. – 110 с.

6. Мархасёв Л. XX век в лёгком жанре / Л. Мархасёв. – СПб : Композитор, 2006. – 504 с.

7. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 /Мозговий М. − К., 2007. − 175 с.

8. Рыбакова Э. Развитие музыкального искусства эстрады в культуре России: автореф. дис. … док. искусствоведения: спец. 24.00.01. – СПб, 2007. – 34 с.

9. Уварова Е. Русская советская эстрада, 1946-1977: Очерки истории / Е. Д. Уварова. – М.: Искусство, 1981. – 527 с.

10. Шевченко О. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.): автореф. … канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 / Шевченко О. – К., 2010. – 19 с.

References

1. Drozhzhina, N.V. (2008). Vocal performance in the music variety art. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkov [in Ukrainian].

2. Druzhkin, Y. (2010). Song from the 70s to the 90s. What's next? Pop music today and yesterday, 7-53 [in Russian].

3. Evtushenko, A. (2011). Ukraine in rock. Kiev: Grani-T, 240 [in Ukrainian].

4. Konen, V. (1994). Third-Plast: a new mass genres in the music of the XX century. Moscow: Music, 160 [in Russian].

5. Kozlov, A. (1997). Rock: the origins and development. Moscow: Mega-Service, 110 [in Russian].

6. Markhasev, L. (2006). XX century in the pops genre. Saint-Petersburg: Composer, 504 [in Russian].

7. Mozgovoy, M.P. (2007). Formation and tendencies of development of Ukrainian pop songs. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev [in Ukrainian].

8. Rybakova, E.L. (2007). The development of musical variety art in the culture of Russia. Extended abstract of candidate's thesis. Saint-Petersburg [in Russian].

9. Uvarova, E. (1981). Russian Soviet variety art, 1946-1977: essays on the history. Moscow: Art, 527 [in Russian].

10. Shevchenko, E.G. (2010). Ukrainian popular music: origins and perspectives (1920-1990s). Extended abstract of candidate's thesis. Kiev [in Ukrainian].

Статті надійшла до редакції 13.02.2017 р.

УДК 745.51.012/.016+7.02](477.85-2)"19/20"

Гаврилюк Роман Миколайович
член Спілки дизайнерів України,
директор Вижницького коледжу
прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка,
викладач вищої категорії
roman.gavrilyuk.79@gmail.com

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ДЕКОРАТИВНИХ ТАРЕЛІВ У ТВОРЧОСТІ МАЙСТРІВ ВИЖНИЦЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО ОСЕРЕДКУ

Мета статті – прослідкувати еволюцію художньо-стильових особливостей декоративних тарелів як однієї з провідних форм творчості майстрів Вижницького мистецького осередку другої половини ХХ – початку ХХІ ст. **Методологію** дослідження визначили специфіка зібраного фактологічного матеріалу, його мета й завдання. Дослідження розгорталося на основі системного підходу й принципу історизму, паралельно із застосуванням домінантного методу комплексного мистецтвознавчого аналізу, який, у свою чергу, синтезував дослідницькі можливості порівняльно-історичного, функціонального, типологічного методів. **Наукова новизна** полягає у тому, що в статті вперше використовується комплексний мистецтвознавчий підхід для дослідження важливого творчого аспекту – ефективного поєднання давніх народних традицій і сучасних підходів у межах унікальної мистецької школи у м. Вижниця. **Висновки.** На прикладі дипломних та курсових робіт студентів Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка, виконаних під керівництвом досвідчених педагогів, прослідковано еволюцію художньо-стильових особливостей творчості майстрів декоративно-прикладного мистецтва Буковини. Вводиться у науковий обіг значна кількість творів художнього різьблення по дереву, що характеризуються як традиційними способами вирішення декоративної композиції, так і інноваційними підходами до трактування орнаментальних мотивів та технік виконання твору.

Ключові слова: декоративний таріль, різьблення, інкрустація, Вижницький мистецький осередок.

Гаврылюк Роман Николаевич, *член Союза дизайнеров Украины, директор Выжницкого колледжа прикладного искусства им. В.Ю.Шкрибляка, преподаватель высшей категории*

Художественные особенности декоративных тарелей в творчестве мастеров Выжницкого художественного центра

Цель работы – проследить эволюцию художественно-стилевых особенностей декоративных тарелей как одной из ведущих форм творчества мастеров Выжницкого художественного центра второй половины ХХ – начала ХХІ в. **Методологию** исследования определили специфика собранного фактологического материала, а также поставленные в работе цели и задачи. Исследование разворачивалось на основе системного подхода и принципа историзма, параллельно с применением доминантного метода комплексного искусствоведческого анализа, который, в свою очередь, синтезировал исследовательские возможности сравнительно-исторического, функционального, типологического методов. **Научная новизна** работы заключается в том, что в ней впервые используется комплексный искусствоведческий подход для исследования важного творческого аспекта – эффективного сочетания древних народных традиций и современных подходов в рамках уникальной художественной школы в г. Выжница. **Выводы.** На примере дипломных и курсовых работ студентов Выжницкого колледжа прикладного искусства им. В. Ю. Шкрибляка, выполненных под руководством опытных педагогов, прослежена эволюция художественно-стилевых особенностей творчества мастеров декоративно-прикладного искусства Буковины. Вводится в научный оборот значительное количество произведений художественной резьбы по дереву, характеризующихся как традиционными способами решения декоративной композиции, так и инновационными подходами к трактовке орнаментальных мотивов и техник исполнения произведения.

Ключевые слова: декоративный тарель, резьба, инкрустация, Выжницкий художественный центр.

Gavryliuk Roman*, Director of Vyzhnytsia College of Applied Art named ofter V.Yu. Shkribliak, teacher of the highest qualification category, a member of the National Union of Designers of Ukraine*

Artistic features of decorative plates of Vyzhnytsia art area masters

The purpose of the article is to study the evolution of the artistic and stylistic features of decorative plates as one of the most popular creative forms of Vyzhnytsia area masters of the latter half of the 20th – the beginning of the 21st centuries. The **specification** of the collected factual material and the purpose and tasks of the article, have defined the studying methodology. The research was based on the systematic approach and the use of historical principle, along with the dominant method of integrated artistic analysis, which, in turn, has synthesized the research capabilities of comparative-historical, functional and typological methods. The **scientific novelty** of the article lies in the fact, that the integrated art approach for research of the important creative aspect – the effective combination of old folk traditions and modern approaches within the unique art school of Vyzhnytsia, was used for the first time. **Conclusions.** Through the examples of diploma and course works of Vyzhnytsia College of Applied Art students, performed under the guidance of experienced teachers, the article traces the evolution of artistic and stylistic features of Bukovynian decorative applied art masters. The research introduces into scientific discourse a significant number of wood carving works, characterized by both traditional methods of decorative composition solution, and innovative approaches to the ornamental motif treatment and work techniques.

Keywords: decorative plate, carving, intarsia, Vyzhnytsia art area.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливим науковими та практичними завданнями. Вивчення декоративно-прикладного мистецтва є важливим напрямом теоретичного опрацювання мистецтвознавчої науки з огляду на потребу збереження традицій, самобутності та ідентич-

© Гаврилюк Р. М., 2017

ності українського народу. Тим більше, воно є важливим у період окупації територій та ідеологічного наступу одвічного ворога України. У цьому контексті особливого значення набуває збереження мистецьких традицій у прикордонних поліетнічних регіонах, одним з яких є Буковина.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукове вивчення декоративно-прикладного мистецтва України почалося в другій половині XIX ст. з праць дослідників оздоблення житла, зокрема Вадима і Данила Щербаківських [15]. У мистецтвознавчій літературі початку XX ст. основна увага приділялась проблемі вивчення та збереження народних традицій в декоративно-прикладному мистецтві. Однією з таких праць стала монографія галицького дослідника В. Шухевича "Гуцульщина", в якій він виклав важливі факти з історії деревообробництва [14].

Дослідження народного мистецтва України продовжувалося в радянський період. У другій половині XX століття значна увага приділялася залученню народного мистецтва до художньої промисловості, у контексті стратегічного положення "майстер-колектив", що відповідало загальним засадам методу соціалістичного реалізму [5, 63]. Наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр. опубліковано книжки мистецтвознавців А. Будзана [4], І. Гургули [6] та ін., що розглядали регіональні аспекти народного мистецтва. Так було здійснено ґрунтовне дослідження історії розвитку ремесел у тій чи іншій місцевості, визначено провідні персоналії, які працювали у різних галузях, а також здійснено мистецтвознавчий аналіз їхніх творів з окресленням формотворчих та художньо-стилістичних особливостей.

Здобуття незалежності 1991 р. змінило курс розвитку України, сформувались нові пріоритети, що викликало зміни в соціальному та економічному секторах. Зникла політична цензура, автори отримали змогу вільно висловлювати свої думки. Поступово відходячи від радянських кальок, автори науково обґрунтовано висвітлювали особливості мистецтва України [5, 64]. У цей час публікують свої дослідження Є. Шевченко [13], Т. Кара-Васильєва [9], Є. Антонович [1], М. Станкевич [12] та ін.

Колективне видання "Історія декоративного мистецтва України" у 5 томах (К., 2011) містить розділ "Художнє різьблення по дереву", в якому автор Л. Білоус прослідковує історію розвитку галузі протягом XX ст. [3].

В останні роки вийшли друком статті викладачів та випускників Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка, серед яких В. П. Жаворонков [7], І. Поп'юк [10], М. Слижук [11], В. П. Запорожець [8] та ін. Вказані дослідники та педагоги у своїх публікаціях розкривають різні аспекти розвитку декоративно-ужиткового мистецтва Вижницького мистецького осередку, у тому числі технологічні та художньо-стильові особливості художніх виробів з дерева. Ґрунтовною працею з мистецтва художньої обробки дерева карпатського краю стала дисертація В. Д. Білого "Художнє дерево Косівщини другої половини XX століття (традиції та новації у творчості митців)", захищена у Львівській національній академії мистецтв у 2015 році [2].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття. Названі вище публікації засвідчують високий ступінь розробленості в науковій літературі питання розвитку народного мистецтва різних регіонів України, у тому числі в галузі художньої обробки дерева. При цьому, найменше уваги приділялося Вижницькому мистецькому осередку. Питання художніх особливостей окремих традиційних форм різьблення по дереву в Буковинському регіоні дотепер не піднімалося в науковій літературі.

Мета статті – прослідкувати еволюцію художньо-стильових особливостей декоративних тарелів як однієї з провідних форм творчості майстрів Вижницького мистецького осередку другої половини XX – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Традиційні вироби буковинських майстрів вирізняються значним багатством форм та їх авторських модифікацій. Серед великого асортименту виробів зустрічаємо шкатулки, мисники, столики, скрині, обкладинки для альбомів та ін. Особливою популярністю, у зв'язку з введенням у вжиток на початку XX століття токарного верстата, користувалися округлі точені предмети [4, 14]. Серед них виділяються насамперед декоративні тарелі, які з давніх-давен вважалися необхідним атрибутом традиційного житлового інтер'єру.

Спочатку дерев'яна тарілка служила тільки посудом, тому її оздоблювали простим орнаментом. З часом вона втратила функціональне призначення, бо на зміну їй прийшли керамічні, порцелянові та металеві тарелі. Сам цей факт, однак, не спричинив зникнення дерев'яних тарілок, а навпаки, підсилив їх декоративне значення в організації традиційного інтер'єру. Відповідно змінилася й форма виробу, який став помітно мілкішим і плоскішим. Декор тепер покривав не лише краї, а й усю поверхню виробу, утворюючи композиційні акценти в його центральній частині. Такі акценти творять не лише складні орнаментальні укладі. Нерідко посередині тареля появляються портретні та тематичні сюжетні композиції. Цілком закономірно, що декоративні тарелі і сьогодні викликають значне зацікавлення, займають значну частину дипломних та курсових робіт студентів і випускників Вижницького навчального осередку.

Вижницькій різьбі по дереву в середині XX ст. не вдалося уникнути ідеологічних впливів радянської тоталітарної системи. Тому й зустрічаємо спроби еклектичного впровадження в традиційні орнаменти елементів радянської символіки, характерних образотворчому мистецтву. Так, яскравим прикладом внесення в декоративно-ужиткове мистецтво мотивів періоду сталінського класицизму є декоративний таріль Д. Максимівa "Навіки разом" (керівник С.Вархола, 1971). Його краї обрамляє масивний ажурний орнамент з гронами винограду, акантовим листям та квітами. Такий тип орнаменту

ніколи не використовували місцеві народні майстри. Враження еклектичності посилює плетена стрічка, яка відмежовує орнамент від зображення, а потертості на її опуклих формах нагадують металевий блиск. Реалістично потрактовані архітектурні споруди в центрі виробу, які за задумом мали б символізувати єдність України та Росії в складі Радянського Союзу. Недаремно центральне місце в композиції займає масивне зображення державного гербу. Доповнює архітектуру неспіврозмірний за масштабом шрифтовий напис "Навіки разом", нарочито і штучно відділений від зображення горизонтальною рельєфною смугою. Можемо з упевненістю стверджувати, що ця робота продовжує низку стереотипних творів декоративно-ужиткового мистецтва 1950-х років, що виконувалися в різних матеріалах, найчастіше в металі, ткацтві чи дереві.

Яскравим прикладом розробки нових орнаментальних мотивів та композиційних укладів, в яких центральне місце займала радянська емблематика, є таріль "Перемога" (І. Вольський, керівник А. Талаєвич, 1978). Виріб щедро декорований різьбою, інтарсією, інкрустацією перламутром та бісером. По краю орнаментовані широкими смугами береги тареля розділені на рівновеликі площини, в яких чергуються сегменти зі зображеннями кола і декоративної квітки-вазона. Середина останньої прикрашена перламутровим кружечком, а довкола – дрібним голубим бісером. В основній частині тареля розташовано велику п'ятикутну зірку, в центрі якої, у колі, за допомогою світліших і темніших порід дерева викладено композицію зі зображенням Кремля та шрифтовий напис "СССР ПОБЕДА".

Ліричне звучання тематичної композиції вирізняє декоративний таріль К. Мостового "30 років Перемоги" (керівник С. Сахро, 1975). Для створення виробу автор використовує світлу породу дерева. На центральному округлому полі розташоване стилізоване зображення пташки, яка в дзьобі тримає квітку. Виразна за пластичним рухом фігура пташки позначена простими засобами – вертикальними і горизонтальними лініями, поєднанням орнаментальних площин у вигляді трикутників та півдуг. Довкола фігурної композиції – різьблений напис "XXX КВІТУЧИХ ВЕСЕН, 1945–1975". Шрифт ритмічно чергується з мотивами колосків.

Поряд з ідеологічно-стереотипними композиціями, зустрічаємо доволі вдалі, як на той час, спроби вирішення в традиційній формі тареля тематичних творів. Однією з них є декоративний таріль А. Олексієва (керівник С. Сахро, 1971), присвячений 65-річчю Вижницького училища прикладного мистецтва. Автор здійснює успішний експеримент, насамперед, у поєднання дерева і металу. По центру, в округлому медальйоні, шляхом карбуванням на латунній пластині, виділено цифри "65", поміж ними – олівець, нижче – стилізоване зображення руки та простий геометричний орнамент. Металева вставка обрамлена широкою смугою різьбленого декору, створеного на основі традиційного мотиву "парканець". Завершує композицію, замикаючи її по краю виробу, фігурна, хвиляста лінія з металевими пустотілими вставками.

Інше трактування зображальних мотивів знаходимо в пізніші часи. Так, наприклад, орнаментальний таріль "Буковина" (керівник С. Вархола, 1989) його автор, Н. Демедюк, присвячує рідному краю, де методом різьбленого зображення показані його культура і традиції. Оригінальна композиція складається з п'яти частин – великих округлих медальйонів. Простір у центрі між ними утворює стилізовану п'ятикутну зірку. Кожна частина "зірки" є мініатюрною завершеною композицією, де в орнаментальному обрамленні вирізьблені різні сюжетні картини.

Портретні зображення на тарелях нерідко обирають студенти для курсових і дипломних робіт у 2000-х роках. Так, зразком філігранності виконання, оригінального композиційного укладу може служити декоративний таріль В. Поп'юка (керівник В. Запорожець, 2005), присвячений Василеві Шкріблякові. У центральній частині тареля майстерно вирізьблено портрет народного майстра, погляд якого зосереджений, виважений, деталі обличчя ретельно опрацьовані. Довкола нього – делікатний різьблений напис "1856 – 1928. Засновнику Вижницької школи різьби В. Ю. Шкрібляку". Скульптурний портрет зорово утримує довкола масивний, тонко орнаментований валик. Береги тареля витончено декоровані так званим "ільчастим письмом", яке творить основу для подальшого контрастнішого декору – інкрустацією перламутром та бісером. В орнаментальній доріжці вдало закомпоновані півдуги із мотивами "кучерів", рослинних елементів, трикутників. Глибоко продумана ритміка ліній і форм орнаменту вдало і злагоджено поєднана з портретом, що посилює загальне гармонійне звучання твору.

До сучасних тематичних творів можемо віднести орнаментальний таріль П. Узуна (керівник Д. Кудрик, 1995) зі зображенням тризуба. Робота виконана суцільно, з однієї породи дерева, без контрастних градацій та використання інтарсії. Декором служить тонке різьблення, інкрустація бісером і легке лакування. Всю центральну частину роботи прикрашає великий державний герб України, по боках якого розташовані вертикальні орнаментальні площини з мотивами "кучерів" та трикутників. Основну частину зі зображенням тризуба від берегів чітко відмежовують ряди тонких валиків і декілька об'ємних кіл з ритмічно укладеними елементами гострих та півкруглих "зубців". Декоративне вирішення виробу є зразком вдалого поєднання декору з тематичним зображенням.

Одним зі здавна поширених в Україні технологічних способів виконання тематичних композицій є декоративний розпис. Він, однак, не набув широкого розповсюдження в Гуцульському та Буковинському регіонах. Однією з успішних спроб поєднання декоративного різьблення і розпису є тематичний таріль С. Мислюка (керівник Е. Жуковський, 1993). Поверхня виробу по колу, від центру до країв, умовно поділена на три складові елементи. Головним акцентом є динамічна фігура козака на коні, мальована легкими пастельними кольорами. Довкола вона обрамлена різьбленим плоским орнаментом

за мотивом традиційних "парканців". Поєднання різноманітних технік, розпису і різьби, у цьому випадку не суперечить загальному композиційному задуму: вони органічно доповнюють одна одну і творять, в кінцевому результаті, цілісний завершений образ.

До кращих зразків дерев'яних виробів, виконаних в техніці розпису, можемо віднести орнаментальний таріль "Писанка" (М. Сойчук, керівник Д. Козубовський, 2013). Фахова інтерпретація традиційних писанкових мотивів відчуваються тут в усьому: в характерному для карпатського краю колориті, в наборі орнаментальних елементів, у стилізованих зображеннях сонця, оленів, квіток. Композиція твору виважена, ретельно продумана, поліхромний розпис виразно демонструє власні мистецькі якості і, разом з тим, не перешкоджає відчуттю природної краси матеріалу.

На тлі згаданих вище творів особливе зацікавлення викликають декоративні тарелі, виконані в руслі традиційного орнаментального декорування без застосування конкретних фігуративно-зображальних елементів. Так, виріб авторства В. Шалдюка (керівник С. Вархола, 1983) рясно декорований плоскою різьбою, з майстерним і надзвичайно делікатним додаванням в орнаментальні мотиви інтарсії та інкрустації перламутром та, бісером. По зовнішньому краю берегів, замикаючи декоративну поверхню, розташована смуга густо нанесених "стовпців", а внутрішнє обрамлення завершують два ряди дрібних трикутників – тригранних заглибин-пірамідок. Поміж смугами нанесено ритмічний уклад квіткових і округлих розет з мотивами "ружі", що чергуються з елементами декоративних "вазоночків". Композиція виробу вишукана і не перевантажена зайвими деталями, хоч і насичена орнаментальним декором, вона зберігає виразну композиційно-структуровану цілісність.

Як вдалий зразок, заслуговує на увагу не складний, проте виразний графічний орнамент на тарелі А. Остафійчука (керівник С. Вархола, 1986). Композиція центральної частини виробу взаємодіє з делікатним декором на берегах тареля, підкреслюючи, таким чином, цілісність виробу. Структуру взору автор будує на основі мотивів "колосків" і "розет", які чергуються між собою і щільно обрамляють центральну більшу багатопелюсткову округлу розету.

Схожий підхід в організації композиційної структури запропонував П. Артеменко в орнаментальному тарелі, створеному в 1999 році (керівник М. Збінський). Невелика центральна розета вирішена тут на основі протиставлення квадрата і складно-фігурних країв. Вона обрамлена щільним кільцем за мотивом "парканців", який повторюється в елементах "ворота", що ніби пелюстки квітки оточують центральне кільце.

З поміж різьблених орнаментальних робіт, виконаних у техніці інтарсії у 2000-х роках, вирізняється таріль А. Марчука (керівник О. Курик, 2005). Автор вміло використав п'ять порід дерева, а відповідно й кольорів, для підсилення композиційного звучання виробу. На округлій площині в поєднанні найсвітлішої і найтемнішої (майже чорної барв) означено хрестоподібну структуру, яка поділяє таріль на чотири рівні поля. В центрі роботи закомпоновано ромб з мотивами "квадратів", "трикутників", "листочків". Обрамляє середнє поле стрічковий орнамент з мотивами "зубців" і "чотирикутників". Орнаментальний таріль є, безумовно, гідним наслідування зразком виразно структурованої композиції, виконаної на високому професійному рівні.

Поруч з різьбленням, техніка інкрустації вважається у вижницькій школі однією з найефективніших у процесі декорування дерев'яних виробів. Застосування її здійснюється як результат ретельного вивчення під керівництвом досвідчених викладачів. До кращих виробів, створених з використанням інкрустації, можемо віднести орнаментальні тарелі "Дивосвіт" (С. Сідор, керінник С. Збінський, 1998), "Гармонія миті" (Д. Артеменко, керівник М. Збінський, 1999), "Карпати" (А. Андрійчук, керівник В. Жаворонков, 2002), "Барви карпат" (П. Прокоп'єв, керівник Д. Курик, 2003), "Карпатські ритми" (В. Белень, керівник Д. Курик, 2004) та інші.

Професійно, з тонким відчуттям смаку створено орнаментальний таріль Б. Гуменчука (керівник Д. Курик, 1991). Робота може служити позитивним прикладом поєднання традицій з бажанням увести в орнамент новітні елементи різьблення і декору. Виріб насичений дрібною різьбою, де всі елементи орнаменту органічно переплетені між собою. Береги тареля прикрашені віночком кілець з розетами всередині. Застосовуючи ті ж елементи декору, в центральній частині, в колі, автор створює своєрідний орнаментальний мотив – хрестоподібну композицію з мотивами "вірменського" хреста. Як бачимо, за допомогою обмежених, простих засобів автору вдалося створити вишуканий, композиційно насичений твір декоративного мистецтва.

Високою культурою виконання, низкою композиційних знахідок вирізняється орнаментальний таріль "Карпати" Н. Навроцької (керівник Д. Кудрик, 1997). Робота виконана зі світлого дерева, в техніці контурної і виїмчастої різьби. Чітко укладеним ритмічним декором вкрита вся площина середини тареля. Орнамент створено з мотивів "кілець", розміщених по колу, прикрашених восьмипелюстковими розетами і дрібним голубим бісером. Декоративна структура виробу вдало підпорядкована формі твору, вирізняється самобутністю, делікатним і злагодженим візерунком.

Багатством мотивів, пошуком їх оригінальних поєднань вирізняється декоративний виріб авторства М. Данко (керівник В. Запорожець, 2002). На темному тонованому (байцьованому) тлі природним кольором дерева вирізняється чіткий та конструктивний орнамент. Центральна частина тареля густо вкрита декором, але, при цьому, зберігається певна логіка його розташування: середина зосереджує дрібні елементи, краї – крупніші. Краї тареля делікатно прикрашені рядом "обручиків", що не заважає сприйняттю основного центрального декору. Добірний візерунок, природній колір дерева, що виступає

в орнаментальних мотивах на темному тлі, посилює відчуття декоративності виробу, надає йому вишуканості.

Винятковою культурою орнаментального узору та делікатністю виконання привертає увагу таріль авторства І. Калинича (керівник О. Кудрик, 2003). Твір реалізовано в матеріалі із застосуванням техніки плоскої різьби. Композиція вражає простотою і, разом з тим, довершеністю. Площина тареля поділена на чотири рівнозначні поля, розділені діаметральними смугами, щедро всіяними мотивами "пшенички". Домінантне центральне місце в композиції займає хрестоподібна конструкція, на кінцях якої розташовано по дві округлі площини, що нагадують "баранячі роги", з квітковими розетами всередині. Художня виразність виробу проявляється в гармонійному і органічно узгодженому поєднанні багатьох мотивів орнаментального декору.

Орнаментальні тарелі з використанням для декору різноманітних прийомів різьблення, без застосування інтарсії чи інкрустації, залишаються популярною темою для курсових і дипломних робіт вижницької мистецької школи. Вони демонструють високий рівень професійної підготовки випускників, володіння традиційними способами обробки матеріалу і прагнення вводити новаторські підходи.

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямі. Підсумовуючи вищесказане, можемо стверджувати, що Вижницька школа декоративної різьби по дереву має тривалу історію та власні регіональні особливості, введені на початку ХХ ст. видатними народними майстрами В. Шкрібляком, М. Мегединюком, В. Девдюком. Найдавніші твори вирізнялися простотою орнаментики й технічного виконання, де переважали прийоми "чистої" різьби. Майстри користувалися незначною кількістю геометричних мотивів, серед яких поширеними були "зубці", "кривульки", "пояски", "слізки", "головкате", "ільчасте письмо" тощо. Згодом майстри почали застосовувати техніку інкрустації узорів різноманітними матеріалами: баранячим рогом, деревом, металом, перламутром, бісером.

Вижницькій різьбі по дереву в середині ХХ ст. не вдалося уникнути ідеологічних впливів радянської тоталітарної системи. Тому у вирішенні декоративних тарелів радянського періоду зустрічаємо спроби еклектичного впровадження в традиційні орнаменти елементів радянської символіки та сюжетів, характерних методу соціалістичного реалізму. До таких прикладів можемо віднести декоративний таріль Д. Максимів "Навіки разом" (керівник С. Вархола, 1971), таріль "Перемога" І. Вольського (керівник А. Талаєвич, 1978), виріб К. Мостового "30 років Перемоги" (керівник С. Сахро, 1975).

У період незалежності спостерігаємо як використання традиційних особливостей вирішення декору виробів, так і оригінальні інноваційні підходи. Серед таких творів, виконаних із застосуванням техніки інкрустації, заслуговують уваги орнаментальні тарелі "Дивосвіт" (С. Сідор, керінник С. Збінський, 1998), "Гармонія миті" (Д. Артеменко, керівник М. Збінський, 1999), "Карпати" (А. Андрійчук, керівник В. Жаворонков, 2002), "Барви карпат" (П. Прокоп'єв, керівник Д. Курик, 2003), "Карпатські ритми" (В. Белень, керівник Д. Курик, 2004).

У подальшому наведені у статті матеріали та висновки можуть стати базою для створення монографії з історії та художньо-стильових особливостей Вижницького мистецького осередку, темою лекційних занять або спецкурсу "Історія декоративно-прикладного мистецтва".

Література

1. Антонович Є. А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. – Львів: Світ, 1993. – 272 с.
2. Білий В. Д. Художнє дерево Косівщини другої половини ХХ століття (традиції та новації у творчості митців) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.06 / Білий Віктор Дмитрович; Львів. нац. акад. мистецтв. – Львів, 2015. – 20 с.
3. Білоус Л. Художнє різьблення по дереву / Л. Білоус // Історія декоративного мистецтва України: у 5 томах. Том 4 / [гол. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – С. 197-216.
4. Будзан А. Ф. Різьба по дереву в Західних областях України / А. Ф. Будзан. – К.: Вид. АН УРСР, 1960. – 182 с.
5. Гончар К. Традиції і новації в сучасному декоративно-прикладному мистецтві України / Катерина Гончар // Мистецтвознавство України: збірник наукових праць. – К.: Фенікс, 2013. – Вип. 13. – С. 62-68.
6. Гургула І. Народне мистецтво Західних областей України / І. Гургула. – К.: Мистецтво, 1966. – 78 с.
7. Жаворонков В. П. Декоративний таріль [Текст]: [альбом] / В. П. Жаворонков, Д. М. Курик, П. В. Жаворонков – Вижниця: Черемош, 2007. – 31 с.
8. Запорожець В. П. Живе дерево традицій: "Аспекти творчої Вижницької різьбярської школи 1990 – 2015 рр." / В. П. Запорожець // Методичний посібник регіональної науково-практичної конференції "Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи" (Вижниця, 15 жовтня 2015 р.). – Вижниця: Черемош, 2015. – С.22–27.
9. Кара-Васильєва Т. Декоративне мистецтво України ХХ століття / Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. – К.: Либідь, 2005. – 280 с.
10. Поп'юк І. Вижницьке училище прикладного мистецтва – регіональна художня школа / І.Поп'юк // Українська академія мистецтва. – 2011. – Випуск 18. – С. 56–64.
11. Слижук М. Творчий доробок майстра народного мистецтва Дмитра Миколайовича Курика в контексті відродження художньої обробки дерева на Буковині / М. Слижук // Тези доповідей ІІ Всеукраїнської науково-практичної студентської конференції "Мистецтво ХХ – ХХІ століть: проблеми, постаті, перспективи" (Ужгород, 26-27 березня 2015 р.). – Ужгород: Гражда, 2014. – С. 76–76.
12. Станкевич М. Українське художнє дерево / М.Станкевич. – Львів : Інститут народознавства НАНУ, 2002. – 479 с.

13. Шевченко Є. Народна деревообробка в Україні. Словник народної термінології / Є. Шевченко. – К.: Артанія, 1997. – 256 с.
14. Шухевич В. Гуцульщина. Перша і друга частини. Репринтне видання / В. Шухевич. – Верховина: Гуцульщина, 1997. – 352 с.
15. Щербаківський В. М. Українське мистецтво: в двох томах з додатками / Вадим і Данило Щербаківські; передм. І. О. Ходак; упорядн. О. О. Савчук. – Харків: Видавець Савчук О. О., 2015. – 472 с.

References

1. Antonovych, Ye.A. (1993). Decorative Applied Art. Lviv: Svit [in Ukrainian]
2. Bilyi, V. D. (2015). The Kosiv artistic wood carving of the second part of the 20th century (Traditions and innovations in the creative works of the artists). Lviv [in Ukrainian]
3. Bilous, L. (2011). Artistic wood carving. Kyiv [in Ukrainian]
4. Budzan, A. F. (1960). Wood carving in the western regions of Ukraine. Kyiv: Vyd. AN URSR [in Ukrainian]
5. Honchar, K. (2013). Traditions and innovations in modern Ukrainian decorative applied art. Kyiv: Feniks [in Ukrainian]
6. Hurhula, I. (1966). Folk art of the western regions of Ukraine. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian]
7. Zhavoronkov, V. P. (2007). The decorative plate. Vyzhnytsia: Cheremosh [in Ukrainian]
8. Zaporozhets, V. P. (2015). "Live tree" of traditions: "The aspects of Vyzhnytsia creative wood carving school in 1990-2015". Vyzhnytsia: Cheremosh [in Ukrainian]
9. Kara-Vasylieva, T. (2005). The Ukrainian decorative art of the 20th century. Kyiv: Lybid [in Ukrainian]
10. Popiuk, I. (2011). Vyzhnytsia school of applied art – regional art school. Kyiv: Ukrainska akademiia mystetstva [in Ukrainian]
11. Slyzhuk, M. (2014). The creative work of a folk art master, Dmytro Mykolaiovych Kuryk in the context of the Bukovynian artistic wood carving revival. Uzhhorod: Hrazhda [in Ukrainian]
12. Stankevych, M. (2002). The Ukrainian artistic wood carving. Lviv: Instytut narodoznavstva NANU [in Ukrainian]
13. Shevchenko, Ye. (1997). The Ukrainian folk wood working. Folk terminology glossary. Kyiv: Artaniia [in Ukrainian]
14. Shukhevych, V. (1997). Hutsulshchyna. Part 1,2. Reprint. Verkhovyna: Hutsulshchyna [in Ukrainian]
15. Shcherbakivskyi, V. M. (2015). Ukrainian art: Volume 1, 2 with Supplement. Kharkiv [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 29.05.2017 р.

UDC 004.4.277

Vinichuk Artem
Graduate student of the National academy
of managerial staff of culture and arts
vinart@ukr.net

THE MAIN DIRECTIONS OF DEVELOPMENT OF ARTISTIC TECHNOLOGIES IN THEATER AND CONCERT ACTIVITY OF MODERN SOCIETY

The purpose of the work. The research is related to the search for new trends in the development of artistic technologies in theater and concert activities, which reflect the dynamics of the formation and transformation of sound design for the creation of an artistic image on the stage. The **scientific novelty** of this research consists in a unique material for studying and developing the cultural potential of Ukraine in favor of national interests in the conditions of internal social transformations, with defying its effectiveness, problems and further perspectives of cooperation in the theater sphere. The **methodological** basis of the study forms a comprehensive analysis of scientific and theoretical works, based on which a dialectical approach is combined with a synergetic paradigm. General scientific methods of theoretical and empirical levels are usesd such as analysis and generalization of the theory and practice of formation of new trends of the development of artistic technologies in theater and concert activities. The socio-cultural functions of musical sound and acoustic properties of the hardware and software complex during the sounding of national festivals, concerts and performances are characterized. **Conclusions**. Theatrical art is an integral part of the development of the nation's culture and indicator of the spirituality and maturity of its society. The ability of effective management of the cultural sphere and its structural divisions provides the most complete satisfaction of the needs of society. Different kinds of arts manifest themselves in the most interesting angles just on the theatrical stage. However, the sound capabilities of theater sites, areas and premises play an extraordinary role in the creation and perception of the artistic image and are made by masters of acoustics.

Keywords: culture, artistic technology, theater, concert, music, musical sound, acoustic properties.

Вінічук Артем Олегович, *аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Основні напрями розвитку мистецьких технологій у театральній та концертній діяльності сучасного суспільства

Мета. Дослідження повязане з пошуками нових напрямів розвитку мистецьких технологій у театральній та концертній діяльності, що віддзеркалюють динаміку формування і трансформації звукового оформлення для створення художнього образу на сцені. **Методологічну** основу дослідження формує комплексний аналіз науково-теоретичних праць, в яких поєднано діалектичний підхід із синергетичною парадигмою. Застосовано загальнонаукові методи теоретичного та емпіричного рівнів: аналіз і узагальнення теорії та практики становлення нових напрямів розвитку мистецьких технологій у театральній та концертній діяльності. **Науковою новизною** дослідження є унікальний матеріал аналізу та розвитку культурного потенціалу України на користь національним

© Vinichuk A., 2017

інтересам в умовах внутрішніх суспільних трансформацій із визначенням його ефективності, проблем та подальших перспектив співробітництва в театральній сфері. Охарактеризовано соціокультурні функції музичного звуку і акустичні властивості апаратно-програмного комплексу в озвучуванні національних фестивалів, концертів і вистав. **Висновки.** Театральне мистецтво – невід'ємна частина розвитку національної культури, індикатор духовності та зрілості суспільства. Різні види мистецтва розкриваються в самих цікавих ракурсах саме на театральній сцені. Звукові можливості театральних майданчиків, площ і приміщень відіграють надзвичайну роль у створенні та сприйнятті художнього образу і зроблені майстрами акустики.

Ключові слова: культура, мистецькі технології, театр, музичний звук, акустичні властивості.

Виничук Артем Олегович, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Основные направления развития технологий в театральной и концертной деятельности современного общества

Цель работы. Исследование связано с поисками новых направлений развития технологий в театральной и концертной деятельности, отражающих динамику формирования и трансформации звукового оформления для создания художественного образа на сцене. **Методологическую основу** исследования формирует комплексный анализ научно-теоретических работ, в основе которых объединены диалектический подход с синергетической парадигмой. Применены общенаучные методы теоретического и эмпирического уровней: анализ и обобщение теории и практики становления новых направлений развития технологий в театральной и концертной деятельности. **Научной новизной** исследования является уникальный материал анализа и развития культурного потенциала Украины на пользу национальным интересам в условиях внутренних общественных трансформаций с определением его эффективности, проблем и дальнейших перспектив сотрудничества в театральной сфере. Охарактеризованы социокультурные функции музыкального звука и акустические свойства аппаратно-программного комплекса при озвучивания национальных фестивалей, концертов и спектаклей. **Выводы.** Театральное искусство – это неотъемлемая часть развития национальной культуры, индикатор духовности и зрелости своего общества. Различные виды искусства розкрываются в самых интересных ракурсах именно на театральной сцене. Но звуковые возможности театральных площадок, площадей и помещений играют чрезвычайную роль в создании и восприятии художественного образа и сделаны мастерами акустики.

Ключевые слова: культура, технологии, театр, музыкальный звук, акустические свойства.

The urgency of the topic lies in the fact that modern society is changing rapidly ands the role of culture becomes determinant for the development of Ukraine and the creation of its positive image among surrounding states. In recent international relations, issues of intercultural cooperation are playing an increasingly important role. It is recognized at various levels: international, regional and national. Cultural ties today are seen as an independent and important tool of foreign policy activity, which, in turn, undergoes a significant transformation, acquiring rather vivid, unusual and interesting forms and covering the widest audience. The study of art technologies in modern art processes is perhaps the most difficult and at the same time almost the most interesting problem, but the difficulties in systematization of all processes that occur in contemporary theater and concert activity do not remove the need to identify the factors of this process. Transformations of artistic technologies that have arisen in theatrical and concert activities certainly require further scientific reflection.

The concert is one of the types of public performances in which music, literature, choreography, theater and pop music is involved in one form or another. Concert sound making in its present state in many cases is closely connected with the theatrical techniques of stage concert directing, on which the best examples of theatrical culture are based. Just as theatrical directing entered the concert stage, the concert sound work became closely linked to the techniques of theatrical sound-making. Information technology covers practically all spheres of modern society. In today's rapidly changing society the role of culture becomes crucial for the development of Ukraine and the creation of its positive image among the other states.

Concert performances are associated with theatrical and circus performances. The concert is a contest of different genres, genera and types of performing arts. This is an indispensable discovery of the expressiveness and high artistry skills. A contemporary concert, composed of different genres, has arisen relatively recently. This is due to the growth of the population's culture. Chamber and instrumental music genres came on the stage. Moreover, the piano, violina and cello became regular participants of mixed concerts and even entertainment concerts, where they face with pop genres.

Analysis of philosophical, socio-psychological and pedagogical research (A. A Anokhin, I. B., L. Zakov, T. Zavadskaya, L. Koval, V. Krivurochenko, I. Melnikova, A. Mudrik, G. Padalka, G. Rindin M. Scatkin O. Rostotsky, O. Rudnitsky, A. Shevro, B. Yavorsky) makes it possible to conclude that the process of formation of artistic orientations contributes to the development of theatrical and concert art [6,150]

The features of the perception of art were studied by such scholars as B. Asafiev, Y. Afanasyev, L. Vygotsky, M. Blinova, L. Bohkarev, T. Doroshenko, O.Kostiuk, M.Markov, O.Rudnitskaya, E.Nazaykinsky, O. Rostovsky and others.

Many scientists considered problems of the development of musical technologies in theatrical and concert events, reflecting the dynamics of the formation and transformation of sound design for the creation of sound image on stage.

Problems of the development of artistic technologies in theatrical and concert events, reflecting the dynamics of the formation and transformation of sound design for the creation of sound image on stage were considered by many scholars. The features of the perception of art were studied by such scholars as B. Asafeev, Y. Afanasyev, L. Vygotsky, M. Blinov, L. Bokarev, T. Doroshenko, O. Kostiuk, M. Markov, A. Rudnitskaya, E. Nazaikinsky, O. Rostovsky and others .

The theater is one of the most ancient and global for the world art culture. Over the millennia of its existence, it has accumulated an arsenal of sustainable means, stored under any scenic reforms and conditions of various forms of ideological artistic consciousness.

Subject of research: the dynamics of formation and transformation of artistic technologies used in theater and concert activity in Ukraine.

In the opinion of the scientist V. Movchan, the artistic image created by means of artistic technologies, endowed with logic and developed in accordance with its internal laws, is the basis of any kind, variety, genre of art and method. Creation of an artistic image is the main criterion for belonging to that other species. Art [4].

Bogutsky Yuri, Korabelova Nadezhda, Chmil Hanna in the monograph "New cultural reality as a sociodynamic process of mankind through a role" emphasizes that new technologies are based on the use of language: cybernetics, computer science and programming. They have become an environment that interprets the social status of man [2, 26].

Musical culture in Ukraine is under the influence of the development of global information technologies. The development of musical art in Ukraine has evolved in its own system of global symbols, where brands and logos are recognized all over the world and associated with musical professionalism of the highest quality[1, 209].

Problems of the development of various forms of cultural leisure were studied by such scholars as I. Avdeev, S. Bratchenko, V. Vilchech, L. Vygodsky, T. Darnkov, V.Druzhinin, A. Kostyuk, L. Lyubov, N. Myropolsk, V. Mazepa, S.Naumenko, H.Negauz, V. Rushin, S. Rubinstein, A. Shelokova, S. Sholomovich and I. Ponomarev.

Scientific novelty is the study of old traditions and the study of the experiences of such famous scientists as E. Vershkovsky, O. Rubb, A. Silin, D. Tumanov, A.Chechetun, I. Sharoyev, V. Abramovich, V. Vovkun, D. Mukharsky, B. Savruko and others.

Scientists and theatrical teachers in different historical periods studied the creative heritage of the coryphaeus of the Ukrainian stage: K.Rudnitsky, G.Dovbyshchenko, Y.Kosach, V. Maksimov, N. Kuzyakin, I. Chbanenko, P.Kravchuk and A. Klekovin. As a result of working with historical literature and archival material, we can say that theater and artistic activity of such masters of stage art, who created during the same period, as K.Stanislavsky, I.Marianenko, S.Tobilevich, V.Vasil'ko, A. Buchma, B.Gorin-Goryanov and L. Kurbas was studied. Their contemporaries were such theatrical scholars, writers and theatrical figures as I. Karpenko-Karyi, A. Suvorin, Y. Mamontov, M. Voronyi, S. Yefremov, O. Zaharov, M.Synelnikov and A. Nezvinsky.

In Kiev, the first theaters appeared in 1917-1918. They wanted to find new ways for Ukrainian art: the Young Theater, National Theater and People's Theater. The arrival of Soviet power in 1919 dramatically changed the life of theaters – not only their name, but also the composition and artistic program. Some theater companies disappeared and the other were formed. Widespread ideas of the Soviets, including the left, theater, find supporters in the Ukrainian environment.

The unity of the director, actor and playwright, which was considered to be the theater corps of natural coryphaeus, did not exist at the Ukrainian theater of the early twentieth century. The opposite was the opposite of the genre – literary drama, which at that time was not directly connected with the theater. These are works by L.Ukrainka, V.Vinnichenko, G.Khotkevich, V.Samylienko and others. They demanded from the director-director a creative project, and not just the organization of the play. Features of the genre of literary drama were neo-romanticism, symbolism, journalism, chronicle, etc. Saksagansky trieds to solve the problem of preserving the achievements of the old theater, but at the completely different level. He made an attempt to revive the spectacular performances of the Coryphaeus theater. The conducted scientific work allows us to determine that in 1918 in Kiev the People's Theater, headed by Saksagansky as a leader began its creative activity in Kiev. The theater consists of talented actors of the Coryphaeus theater, as well as their followers: V. Levitsky, I. Zamychkovsky, L. Linitskaya, G. Zatyrkevich-Karpinskaya, B. Romanytsky and others. The basis of the repertoire of the theater was the Ukrainian play of the XIX century.

Ukrainian drama groups, formed in 1917-1922, in one way or another, repel from the stamped forms of the traditional theater. Even the concept of theater and actor of "European forms", that is, able to work in European classics, arises. The repertoire of the new theaters was a Ukrainian and foreign play of the twentieth century.

Formation of the Ukrainian professional direction of the 20-s of the twentieth century takes place in the unity with the confrontation of aesthetic tendencies. They were represented on the one hand by such directors as G. Yura, O. Krolchuk and B. Romanytsky, and on the other – L. Kurbas, M. Tereshchenko and Y. Bortnik. At that time in Ukrainian stage art, in the process of natural artistic distinction, two systems were determined: one of them gravitated to the forms of the theater of direct correspondence to life and was most clearly embodied in the directorial work of G. Yuri, the second performed under the flag of the left art, asserted on the stage conditional forms and headed by L. Kurbas. Both were natural, although the first had visible resistance in the tradition of the Coryphaeus theater, and the second one had to consolidate the aesthetic foundation for further development.

However, the deep movement of the national art itself continues as well as the search for the aesthetic forms of mastering the new reality. All this gives birth to a complex picture of the life of the Ukrainian theater of those years. In the practice of new Ukrainian theatrical collectives in the generalization of it in the pages of newspapers and magazines the process of formation of a new direction was drawn up.

Today in the theater it is important to find new expressive means and techniques that can convey the idea of a performance or concert. In solving these problems, music plays an important role in the formation of an artistic image.

In the typological system of artistic images the theory of Ukrainian scholars occupies a separate place (I. Kovalik and M. Kotsyubinskaya about the mega-image, macroforms and microforms). Modern researchers are T. Serikova, Y. Lukashevskaya, G.Demin and V. Portland.

For theaters, acoustic systems are used. Acoustic systems for theaters must meet professional requirements. This is connected, first of all, with the general features of theatrical technique. The siege of one or another degree, dictates the location itself and the way of using microphone systems. It is used in telephony, broadcasting, television, sound amplification and sound recording systems. According to the principle of operation, the microphones are divided into coal, electrodynamic, condenser, electret, piezoelectric and electromagnetic, in the direction of action – to the non-directional, one-way directed (cardioid) and bi-directional. In the presence of several microphone positions, for which there is a satisfactory sound clarity, we have to analyze these positions in terms of "microphone balance". The audio equipment for the theater should be sufficiently versatile. Its opportunities should not end with simply voice-over: many plays use complex phonograms.The acoustic systems of the theater should have a large frequency range and provide high-quality sound. And this means a thorough selection of acoustic systems. The technique of the theater is a complex system. It has a lot of components and everything should work without disturbing each other. Mechanics of scene, lighting devices, scene clothes and places for changing scenery is a great complex. Acoustic systems should be invisible, but at the same time – functional and powerful. Some theaters have concerts and musicals, and they require additional sound equipment, such as monitors. It is also necessary to anticipate and anticipate how to integrate the new equipment into the acoustic system. These are the main tasks that have to be solved with the acoustic calculation and selection of acoustic systems for the theater. And, finally, the most important thing is acoustic calculation. Often, actors perform at the performances without sound amplifiers, which is facilitated by the mastery and acoustics of the hall. Acoustic calculation is the basis of good sounding. Calculation of acoustics and placement of acoustic systems requires serious knowledge and extensive experience. It is necessary to take into account, in particular, the combination of architectural acoustics and the work of sound equipment.

Today, for the creation of modern large-scale multimedia installations, 3D-mapping, methods of obtaining an image using projection technologies are used. The technology of video-messaging (video-mapping, video-editing, 3D-mapping, projection mapping, projection show, projection display (3D mapping) creates a 3D projection. Video technology is used to create the illusion of a three-dimensional virtual space in which you can easily create and modify the environment without using complicated and expensive landscapes [5].

Stecking is used to increase the brightness of the final image by applying two projected images to each other, thus doubling the brightness of the image. The two ProTeco EH7700 ProScene projectors, each of which have a brightness of 7500 ANSI, can provide a brightness of up to 15,000 ANSI lumens [8].

The projector with the interface function allows you to perfectly create images from several projectors. The Arc (Projector Correction) function allows you to customize the image. These features come with the Epson EB-G7900U Full HD Projector (Technology: LCD: 3 x 0.76 "P-Si TFT, Resolution: WUXGA (1920x1200), Brightness: 7000 ANSI lm, Contrast: 50000: 1, 4K Support, Projection Capability Angle from 0 ° to 360 °, HDBaseT interface).

The main advantage of the proprietary Wings VIOSO software is the ability to automatically stitch the projected image, combine projections, and also calibrate the geometry and brightness of the image on the projected surface. Within a few minutes, you can adjust the projection to any surface (building, car, scene, natural landscapes, etc.), using the automatic setting via USB or Ethernet camcorder.

The Wings Vioso software has an advanced functionality for design and deformation of the image, which allows you to easily adapt the show to the projection surface. Projection surface can be any, ranging from ordinary or concave screens to spheres, 3D models and even to completely unusual surfaces, for example, rocks. The Wings AV system is a comprehensive hardware and software solution for creating, editing, playing content and managing any show. The system allows you to control all audio-visual systems at a concert, theater, create multimedia installations in museums, 3D display shows, etc [6].

The emergence of digital arts has led to the emergence of new artistic genres and forms. Acoustic modeling of the premises is carried out taking into account all the necessary characteristics on the basis of the power and uniformity of the propagation of the sound spectrum. It is important to take into account and use the necessary acoustic properties of the finishing materials, and, of course, the type of acoustics required, to obtain a clear, clear and even sound. Today, three-level rooms with modern sound and lighting equipment are created, which allows you to enjoy the show with comfort in any part of the hall. The halls have large screens and 4K technology, which allows you to broadcast images that have high-quality imagery in cinemas, theaters, concert halls, and create effects of added reality, to be part of decorative solutions, plunging viewers into the atmosphere on the stage.

There are L-Acoustics and other sound-amplifying systems in theater and concert halls. In the first configuration, for concert events, the SB28 low-frequency systems are centrally located between the left and right portals and consist of K2 systems that provide high-quality coverage of the low-frequency signal of all viewers' seats. The second system configuration is used for circus performances, the specifics of which are numbers with air gymnasts. In this configuration, the SB28 subwoofers are portraised. Such a configuration frees up the space above the arena to perform air gymnasts.

So, today, the practice of using powerful projectors (16-20 thousandlumen) in the design of the scene is becoming more widespread. And this is not surprising: at the cost of little effort and in the presence of

artistic vision, any scene, any performance can be enriched with an additional impression, thanks to a dynamic projection to the stage backstage .

BenQ projection equipment is traditionally used in laser shows on the example of the models LU9715, LU9235 [12]. Successful theaters in the world use projection techniques. Obviously, they only benefited from this, because the theater is a living organism that is developing and sensitive to the needs of today's demanding and delicate spectators. The most common multimedia projectors in Ukraine are Barco (Belgium), Casio – (Japan) Panasonic – (Japan), Projectiondesign – (Norway) [3].

Thanks to new technologies, in our time a new kind of theater appeared "Forum-theater" or "Theater of the oppressed". The main idea of the forum-theater is to show the society the necessity of each person's participation in building a better future and explain to people that improving their lives and changing the social situation in the country depends on them. Technology can effectively change the situation in local social groups, with their spectrum can be very wide: at present, this method is successfully applied in working with children and youth, representatives of various social strata and professional communities.

The technology of imagination assumes active participation of spectators in performance with actors, search of alternative solutions of problems, acquisition of experience of active reflection of personal initiative. The play is constructed in such a way that the scene ends with the peak of the conflict, and the spectators, replacing one of the roles, change the situation of oppression so that it ceases to be a dangerous and humiliating victim. Today, this technique operates in more than 100 countries around the world, because there is not only a need for a more just and more democratic world, but also a desire for people to participate in the creation of such a society [7].

Studying the theatrical hardware complex, used in the Kiev Operetta Theater on the example of the sound of the play "Sorochinsky fair", we analyzed the acoustic system. The equipment for the sounding of the show was: Midas Siena 480, five SHURE SM58 SE microphones, three Shure SM58-SE microphones, four Shure BLX288EB58 radios, one Shure SM86 microphone, two Shure SM81-LC microphones, five Shure PG14EPG185 radio systems Internal sound card "M-Aciiio AisliorIiIe 2496", MacBook Pro computer, KRK ROKIT RP5 G3 monitors and Cool Audio Crown reputation amplifier which is equally suitable for FOH application or monitor monitors. Also, a modern microphone SHURE C608 was used: frequency range: 50 Hz – 15 kHz Input impedance: 600 Ohm sensitivity (at 1 kHz) -52 ciV / Ra 1 Ra – 94 lB 5R, connector: XLR. Sound card Digidesign 003 Input / Output Interface – RSI. Frequency range – 22 ... 22 000 Hz, -0.4 ... 0.4 dB. Dynamic range -CAP – 104 dB, ATIII – 100.4 dB Synchronization – 5 / RBIR. Drivers – 95/98 / IMT / 2000 and MasOb 9.2.2 / X, with the support of A5I02, 05IR, MME, OMZ, OigesiH.

Recommended configurations -RII-500MHz, from 128MB RAM. Powerful columns with technical parameters: Gemich BF11: Power (KM8) 2x18 Izt size of speaker. Sc / nx 1x4 "Speaker size HF 1x1" dimensions 262x150x210 mm. Entry 2.0 (KSA) Hull material tree (MDF). An important role in a number of used equipment is played by the Amplifier: RAC AUDIO V4-1200. Its Specifications: Nominal Load Resistance 4 Ohms (Channel). Output power 600 / ZSV (channel, 4/8 Ohm, 220 V) 1200 W (bridge, 8 Ohm, 220 V) Peak output 900/450 W (channel, 4/8 Ohm, 10 ms, 220 V) 1800 W (Bridge, 8 ohm, 10 ms, 220 V). The frequency range is 20 Hz – 20 kHz (± 0.2 up, 600 W, 4 ohms), 10 Hz and 60 kg (± 1 dB, 1 W, 4 ohms). Total harmonic distortion 0.003% (1 kgn, 4 Ω) 0.02% (20 Hz – 20 kHz, 4 ohms) Output voltage increase 40 V / μs (channel) 80 V / μs (bridge) Damping factor 400 (1 kg, 48 °) Transient decay between channels 60 dB (1 kHz) Signal / noise ratio 100 dB (not weighted) Input impedance 10 com (symmetrical) Sensitivity 0.775 V Mains supply 220 V, 50/60 Hz. Weight 15 kg Dimensions 482 mm (width), 96 mm (height), 414 mm (depth).

Acoustic systems: SoolSound. Popular compressors: 1-emulation 1176: UAD 1176LN Cakewalk Sonar X1 Pro Channel 76 Waves CLA-76 Stillwell Rocket Softube VC 76 (GuitarRig 4) Antress Modern Seventh Sign Studio Electronics C2s (iron compressor, assembled according to the scheme 1176). Another emulation of LA -2A: UAD LA-2A Waves CLA-2A Softube VC 2A (GuitarRig 4) Antress Modern Lost Angel. Third Fairchild Emulation: UAD Fairchild Waves PuigChild Antress Modern Fire Chainer. The fourth SSL emulation: Cakewalk Sonar X1 Pro Channel 4K Waves SSL Compressor Cytomic The Glue UAD 4K BUS.

Conclusions:

• Musical performance or concert requires a professional sound recording and transfers of a profound understanding of the character and the plot.

• Music is a kind of art that, reproducing reality, affects a person thanks to sound complexes built in a special way. In the presence of several microphone positions, for which there is a satisfactory sound clarity, we have to analyze these positions in terms of "microphone balance".

• There is probably as mush music, fine arts, literature and choreography – all the synthesis of arts in theatrical practice, than theater itself. The modern period of the development of domestic theater is associated with the search for expressive means of the festive, ritual, cult theater, masterfully owned by the artists of the stage art of Ukraine of the late XIX – early XX century.

• The ability to effectively manage the cultural sphere and its structural divisions provides the most complete satisfaction of the needs of society. Different kinds of arts manifest themselves in the most interesting angles just on the theatrical stage. But the sound capabilities of theater sites, areas and premises play an extraordinary role in the creation and perception of the artistic image and are made by masters of acoustics.

Література

1. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX—XXI століть: монографія / Олена Берегова. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2013. —232с.
2. Богуцький Ю. Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі / Юрій Богуцький, Надія Корабльова, Ганна Чміль. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2013. – 272 с
3. Использование мультимедиа проектора в театре для оформления задника сцены [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://av-pro.com.ua/node/2538.
4. Мовчан В. С. Естетика : навч. посібник / В. С. Мовчан. – К. : Знання, 2011. – 527 с.
5. Милорадович А. "Латерна Магика": в этом театре обходятся без слов [Электронный ресурс] / Милорадович А. – Режим доступа: http://ptel.cz.
6. Станіславська К.І. Театралізація інструментального виконавства у зарубіжній музичній культурі / Станіславська К. І. // Мистецтвознавчі записки. – 2010. – № 17. – С.27-34.
7. Социальный театр для дискриминируемых [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.forumn.kiev.ua/newspaper/archive/129/ sotsyalnyi-teatr-dlya-dyskrymynyruemykh.html.

Reference

1. Beregova, O. (2013). Integrative processes in musical culture of Ukraine of the XX-XXI centuries: monography. Kyiv : Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
2. Bogutsky, Yu., Korableva, N., Chmil, A. (2013). New cultural reality as sociodynamic process of human creation through roles. Kyiv : Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
3. Using a multimedia projector in the theater to create a back scene. Retrieved from http://av-pro.com.ua/node/2538 [in Russian].
4. Movchan, V.S. (2011). Aesthetics: Teach. manual. Kyiv : Znannia [in Ukrainian].
5. Miloradovich, A. "Laterna Magika": this theater goes without words. Retrieved from http://ptel.cz [in Russian].
6. Stanislavskaya, K.I. (2010). Theatricalization of instrumental performances in foreign musical culture. Mystetstvoznavchi zapysky, 17, 27-34 [in Ukrainian].
7. Social Theater for Discriminating. Retrieved from http://www.forumn.kiev.ua/newspaper/archive/129/ sotsyalnyi-teatr-dlya-dyskrymynyruemykh.html [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 5.06.2017 р.

UDC 78.071.2/784.96

Dolinskaya Larisa
an applicant of Odessa National
A. V. Nezhdanova Academy of Music
alla_ch-ko@ukr.net

CHILDREN'S CHOIR IN RESPECT OF THE ASPECT OF IDEAS ABOUT THE PHENOMENON OF CHILDHOOD

The purpose of the work is to study children's choral singing as a reflection of the phenomenological principles of childishness in musical creativity. Methodology of the study consists in the application of comparative, aesthetic-cultural, historical methods, as well as musicological and analytical approach, which form a unified methodological basis. This **methodological** approach allows revealing and analyzing the model of the children's choir as a separate significant artistic and cultural phenomenon aiming at finding a dynamic view of the further development of this type of creativity, its new dimensions and means of self-realization of young people. **Scientific novelty** of work involves widening of understanding of the phenomenon of childhood in the art and musicological aspects. The children's choir is presented as an artistic and cultural phenomenon, not only embodying high artistic tasks, but also influencing the fluid processes of "adult" art and culture. **Conclusions.** Comprehension of the historical development of paradigmatic ideas about childhood and childishness and their projection to the musical, in particular children's choral creativity, give a new starting point in the perception of this type of creative expression as a specific holistic "cathedral"-personal, musical-aesthetic, artistically playing and spiritually educational phenomenon. This phenomenological approach allows us to assert that the symbolic interchange of children's and adult worlds (children's and adult subcultures) leads to the formation of a common communicative, "living" culture field, in particular musical creativity, where phenomenon of childhood manifests itself inclined to the same intentions as the general field indicated.

Key words: childhood, childhood phenomenon, childishness, musical art, children's choir, children's singing, children's culture.

Долинська Лариса Леонідівна, *здобувач Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*

Дитячий хор в аспекті уявлень про феномен дитинства

Мета. Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів обґрунтування дитячого хорового співу як віддзеркалення феноменологічних принципів дитячості музичної творчості. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, естетико-культурологічного, історичного методів, а також музикознавчого аналітичного підходу, які утворюють єдину методологічну основу. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати аналізу модель дитячого хору як окремого значущого мистецького та культурного явища з метою запропонувати динамічний погляд на подальший розвиток цього виду творчості, її нових вимірів та засобів само-

© Dolinskaya L., 2017

реалізації юних особистостей. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про феномен дитинства у мистецтвознавчому та музикологічному аспектах. Дитячий хор представлений як мистецький та культурологічний феномен, здатний не тільки втілювати високі художні завдання, а й впливати на плинні процеси "дорослих" мистецтва й культури. **Висновки.** Осмислення історичного розвитку парадигмальних уявлень про дитинство та дитячість, їх проекція на музичну, зокрема дитячу хорову творчість, дають нову точку відліку у сприйнятті цього виду творчого самовираження як специфічного цілісного "соборно"-особистісного, музично-естетичного, артистично-ігрового та духовно-виховного феномену. Такий феноменологічний підхід дає змогу стверджувати, що символічний взаємообмін дитячого і дорослого світів (дитячої і дорослої субкультур) веде до формування загального комунікативного, "живого" поля культури, зокрема музичної творчості, в якій феномен дитинства проявляє себе схильним до тих самих інтенцій, що й вказане загальне поле.

Ключові слова: феномен дитинства, дитячість, музичне мистецтво, дитячий хор, дитячий спів, дитяча культура.

Долинская Лариса Леонидовна, *соискатель Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой*

Детский хор в аспекте представлений о феномене детства

Цель работы. Исследование связано с поиском новых средств и методов обоснования детского хорового пения как отражения феноменологических принципов детскости музыкального творчества. **Методология** исследования заключается в применении сравнительного, эстетико-культурологического, исторического методов, а также музыковедческого аналитического подхода, которые образуют единую методологическую основу. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу модель детского хора как отдельного значимого художественного и культурного явления с целью найти динамичный взгляд на дальнейшее развитие этого вида творчества, его новых измерений и средств самореализации юных личностей. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о феномене детства в искусствоведческом и музыкологическом аспектах. Детский хор представлен как художественный и культурологический феномен, способный не только воплощать высокие художественные задачи, но и влиять на текущие процессы "взрослых" искусства и культуры. **Выводы.** Осмысление исторического развития парадигмальных представлений о детстве и детскости, их проекция на музыкальное, в частности детское хоровое творчество, дают новую точку отсчета в восприятии этого вида творческого самовыражения как специфического целостного "соборно"-личностного, музыкально-эстетического, артистически-игрового и духовно-воспитательного феномена. Такой феноменологический подход позволяет утверждать, что символический взаимообмен детского и взрослого миров (детской и взрослой субкультур) ведет к формированию общего коммуникативного, "живого" поля культуры, в частности музыкального творчества, в котором феномен детства проявляет себя склонным к тем же интенциям, что и указанное общее поле.

Ключевые слова: феномен детства, детскость, музыкальное искусство, детский хор, детское пение, детская культура.

Relevance of the research topic. The "eternal" problem of educating children through art is traditionally solved in the "fairway" of children's collective singing – at first glance, which does not require complex technical skills and is therefore accessible to all children who have a tuneful ear. Presenting, as a kind of artistic creativity, the greatest opportunities, favorable conditions for spiritual growth and self-realization of a person, for experiencing one's integrity, reflecting the child's inner world, his/her aspirations, desires, emotions, game intentions – children's choral singing of academic "inclination" that grew out of the depths of temple art and folklore tradition, reflects also the most important aspects of conciliarity for personality development and socialization (for inseparable cultural, spiritual and national quality) and "phenomenon of childhood" (unusually actualized over the past two centuries). In this connection, the need to comprehend the phenomenon in its projection to the cognitive processes of musical, in particular, choral creativity, the search for new means, forms and methods of work with children, capable of helping them to enter the modern world with dignity and express their personal qualities, is manifested with particular acuity.

In musicology studies of recent times, there is a clear significant interest in the "children's theme", first of all, revealed in the study of music for children (for example, children's cycles) and about children, "childhood images" in music – the theses of I. Nemirovskaya, E. Sorokina, E. Khil, Wang Chenduo; Articles by B. Asafiev, S. Eisenstadt, A. Kandinsky-Rybnikov, M. Mesropova, T. Lavrishcheva, E. Durandina, V. Valkova, etc. However, choral children's creativity is still considered exclusively from the perspective of methodological items of children's choral pedagogy.

The purpose of the work is to study children's choral singing as a reflection of the phenomenological principles of childishness in musical creativity.

Statement of basic material. In general, the current state of ideas about the phenomenon of childhood and the derived category of childishness is a relatively recent acquisition of European scientific and daily thinking. The earliest experience of the philosophical reflection of childhood as an allegorical image of the beginning of existence is already found in the heritage of Heraclitus, Plato and Aristotle. Simultaneously, the works of Cicero, Quintilian and Horace testify to the importance of singing art. During this period, childhood is perceived exclusively as a period of preparation for the future adulthood with quite clear age stages of such maturation-education (for boys of privileged classes), including the skills of playing the lyre or cithara, to the sounds of which they sang songs and hymns – solo or chorus [3] – immediately after mastering the art of reading and writing.

Increased attention to childhood as a period of man's preparation for adulthood is revealed in Christianity, which opens this phenomenon in connection with the cult of the Child Jesus, where "the overthrow of the natural essence of man as a sinful being exalts the earliest age when the destructive impact of physical attachments has not yet led to Spiritual and spiritual death of a person "[9, 11]. It is not by chance that the question of the behavior of children arose at the very beginning of Christianity (the demand of Christ to allow children to approach him, "for such is the Kingdom of God"). The famous liturgist prof. N.D. Uspensky points out that already in the first centuries of Christianity, "when the burning lamp was brought into the prayer hall, "spiritual psalms and songs relating to the lamp" were sung not by adults but by children" [11], and further there is mentioned "children's choir" is also mentioned along with the "duet of the devas, trio of deacons and a trio of presbyters", used in the responsory singing of developing temple music. Based on the Dresden list of the Statutes of the Great Constantinople Church, the scientist describes the children-singers from orphanages who take part in the ceremony of announcing the preparations for holy christening on Holy Saturday, perpetrated by the patriarch himself (presumably the 11th century) [11]. It is interesting that among the children there were also own archons – experienced singers. Here the sound of children's voices undoubtedly correlates with the religious moral and psychological significance of the quoted biblical citation and the involvement of children into the church catholicity. The medieval ambivalent Christian-philosophical tradition of the interpretation of childhood was formed within the framework of the doctrine of the "innocence" that a child possesses (this is confirmed by the use by children of the "lower schools" remaining after the sacrament of the sacred gifts), with the simultaneous embodiment of earthly evil in a small man, and is reflected in the writings of A. Augustine, P. Abelard, F. Aquinas. F. Aries based on the analysis of Western European painting comes to the conclusion that "until the XII century, the theme of childhood is absent" [1, 44]. According to F. Aries, due to changes in consciousness, "the discovery of childhood begins precisely in the XIII century" [1, 57] – with the appearance in painting of several "children's types close to modern perception": an angel, a teenager, a servant; Baby Jesus or the Virgin with her son; Naked child [1, 45], from the 15th century portrait (first with parents) and putti. All this coincides with the "flowering of children's stories in legends and stories of spiritual content, such as "The mighty works of the Mother of God" [1, 48] and the widespread choral singing of children (including orphans) along with adults in the temple space (here can be added participation of children in syncretic folklore performances). In the Slavic territories, the first singing schools were organized by priests brought from Greece. In 1551, according to the decree of Ivan the Terrible, special schools at churches appeared. In Russia, in the second half of the 15th century, the first Russian professional choir was created – state song singers. At times of Peter the Great, they formed the Court Choir (later – the Court Choir of St. Petersburg), which took part in the service of the court ministerial duty, in magnificent palace entertainments as well as in opera performances. From the end of the 16th century, a choir of patriarchal singers appeared (the predecessor of the Moscow Synodal Choir and the Moscow Synodal School). Both choirs (Petersburg Court Chapel and the Moscow Synodal Choir) later embodied the strongest and the most characteristic features of the national singing genius and became an example of contrasting classical and romantic styles in choral singing. From 1738 until the end of the century, graduates of the Glukhov School for Court Singers were sent to St. Petersburg.

The philosophy of Renaissance represents childhood as the most significant for upbringing, moralizing and approaching the ideal period, "among the philosophers from Dominici to Locke the most popular metaphor was the comparison of children with soft wax, gypsum, clay, which need to be shaped" [5, 15]. It is notable that in the funerary bas-reliefs the child appears "at the first time... at the grave of the teacher" [1, 49]), but gradually the "habit through the art of the artist to fix the transient features of childhood" gradually grows, which F. Aries associates with "a deeper Christianization of manners" and "the resurrection of the Hellenistic Eros" – putti " captivating" painting of the 16th-17th centuries, including portrait, where the child becomes the center of the composition [1, 53-54] and acquires "his own costume, which distinguishes him among adults" [1, 137]. In the Ukrainian-Russian church space of 14 – 17th centuries. I. Gardner especially singles out festive types of liturgical singing –"liturgical dramas". The most "ample and interesting was the "Cave action "... the story of three young men in Babylon, sent ... to the oven and left unscathed. Three performers were needed to perform the action, "which at the end sang before the bishop of "Ispola" – " the first of the so far known references to the co-operative youth" [4, 468]. A. Olearius in 1636 mentions "the six little choristers in white garments" standing under the willow (sang "Hosanna in the High"). Most likely, "they were from the younger stanitsas of the sovereign or patriarchal singers, since should have been trained; They could be 10-14 years old "when" before the appearance of signs of mutation, voices are the strongest and the most beautiful" [4, 470].

However, the obviousness of the "discovery of childhood" F. Aries attributed to the end of the 16th – 17th centuries. Then the "discovery" of culture took place, the opera was born, the process of autonomization of instrumental ("absolute") music began. In the era of Renaissance, the issues of the comprehensive development of the personality are given great importance by the means of singing art. There are established conservatories, orphanages, where gifted boys and girls are accepted. The development of the choral art is promoted by the composer's creativity of the 16th-18th centuries. Thus, J.S. Bach, while working as a cantor of the Church of St.Thomas, composed and practiced his own cantatas with the school choir. There are introduced double, triple compositions of choirs, strict 4-voice choral parts are established, secular

music (motets, ballads, madrigals) appeared. Choral singing, as before, is regarded as a means of comprehending divine revelations. Thus, the aesthetic properties of music are becoming more and more realized. In the "Book of Degrees of the Royal Genealogy" (1563) – church singing is called angelic, sweet-eared. The heyday of polyphonic polyphony in the conditions of women's non-admission into church musical practice is compensated by high boyish ("crystal clear") voices. The complexity and duration of their quality education is limited to a mutational period, which provokes the beginning of the epoch of castrati. Moralists and educators of the 17th century formed that understanding of childhood that "inspired upbringing up to the 20th century ... texts of the late 16th and 17th centuries are full of notes on child psychology ... they are innocence, similar to angels, close to Jesus". Tone over the course of a century varies from extreme rigor to "bringing together tenderness and reason" [1, 141]. In the middle of the 17th century, under the influence of folk music, a children's repertoire was formed. In the "Grammar of the Musical" by N. Diletsky (1630), for the first time in Russian language, the rules of teaching singing to children are outlined and the importance of expressive aspects of song performance and its content is emphasized.

Today we can identify two versions of the time of "discovery" of childhood: 1) F. Aries – New time, the end of the 16th century – 17th century; 2) M. Epstein and E. Yukina – second half of the 18th century – the beginning of the 19th century. [12]. New time and the Enlightenment raise the problem of raising a child as a potential thinker who can change the world (J. Locke, Voltaire, D. Diderot, J.-J. Rousseau). In the 18th century, much attention was paid to improvement of the sound quality of choristers' voices. Since childhood, the singers have been taught the correct, free sound, demanded by the style of church singing. There are new intonations for the words "darling, angel" (compare with the "angelic" children's singing of the upper voices in the choir). With them, "a new attitude of the eighteenth century and the era of romanticism begins" [1, 38].

M. Epshtein and E. Yukina state that "only romanticism felt childhood ... as a precious world in itself ... adulthood appeared as a defective period that lost the mediocrity and purity of childhood" [12]. Following them, T. Lobova argues that only at the turn of the 18th -19th centuries. "There is a phenomenon that historians call the discovery of childhood. This discovery is done by romantics "[8, 9]. According to the characterization of N.Ya. Berkovsky, "Romanticism established the cult of the child and the cult of childhood ... The attention of romantics is directed to that in children and in the children's consciousness that it will be lost by adults" [2, 31]. However, the French psychoanalyst of the twentieth century. F. Dolto reduces the level of this cult: "at the beginning of the 19th century," angelism "came to the fore. Everyone ... chants the child. But his picture is infantilized. It is nothing more than a shaky phantom, evidencing the divine nature of man and the lost paradise. To an adult, he recalls the original purity ... he goes through all the steps of his godfather from the scapegoat to the martyr "[6, 41]. Her point of view is confirmed by I.S. Kon: "Romantic works do not involve a real, living child, but an abstract symbol of innocence, closeness to nature and sensitivity, lacking an adult" [7, 143] (here there is an intersection with J. J. Rousseau about the child – "good savage"). I.S. Kon believes that the cult of idealized childhood did not contain an interest in the psychology of a genuine child. However, in the "Children's albums" for pianoforte by R. Schumann, F. Liszt, P. Tchaikovsky, contemporary musicologists find a subtle psychologization of the "children's world" in the projection on the adult world. Thus, literary scholars and musicians develop the line of the "real" cult of the child in the era of romanticism (especially in Russian literature – Lermontov, Dostoevsky, Tolstoy, Bunin etc.), and psychologists and anthropologists "push" this period further into the twentieth century.

In the nineteenth century, the main form of the existence of choral music was its concert performance. A characteristic feature is the involvement of children in the high professional culture of singing. Schools, conservatories, colleges continue their activities. First methodological works (J. Kerven (England), A. Khandegger (Germany) and systems of musical education of K. Eitz and Z. Kodai appeared. Most researchers of choral singing styles on the territory of the Russian Empire associate their formation with the activities of the two oldest creative organizations: the St. Petersburg Court Choir and the Moscow Synodal Choir between 1886 and 1917. In the 19th century, vocal and choral art in Russia reaches a high level, there is a methodical literature on the development and protection of children's voices. Reforming of the education system in Russia (1884) was accompanied by a rather sharp jump in the number of educational institutions, especially primary schools. Under the conditions of the education reform, ecclesiastical singing with its great artistic and aesthetic, and religious and moral potential was called upon to become a powerful means of teaching of the younger generation. In the early twentieth century church singing was taught in all primary schools, in many of them choral collectives were organized. To provide educational institutions with personnel able to conduct church choir lessons and organize choirs at the proper level, at the end of the 19th century, summer pedagogical courses were conducted which, on the one hand, increased the level of pedagogical preparation of teachers and candidates for teaching positions by familiarizing them with the best examples of elementary school subjects, on the other hand, they taught the students the basics of vocal choral work and elements of the choir management.

Further scientific and philosophical reflection of the "children's theme" led both to the formation in the twentieth century of separate disciplines and branches of theoretical and practical knowledge, and to their subsequent synthesis in the interdisciplinary direction. The most important methodological progress in this field was made by the researches on historical and cultural anthropology (F. Aries, L. Demoz, M. Mead, J. Piaget, J. Raskatov, D. Mamychev), the philosophy of childhood (A. Averina, V. Grechanyi, A. Griyakalov,

A. Kislov), ethnography of childhood (T. Bernshtam, G. Starovoitova, N. Butinova, I. Kon, G. Komarova), child psychology and psychology of motherhood (V. V. Zenkovsky, T. D. Martsinkovskaya , E. E. Sapogova, N. L. Pushkareva). In the twentieth century, the complex system of the Swedish music teacher E. Jacques-Dalcroze (rhythm, choral singing, rhythmic gymnastics, dance, musical improvisation) was becoming popular. Especially popular is the five-volume manual "Schulverk" by K. Orff, which helps to stimulate the musical creativity of children based on choral singing.

It is notable that around this period (the first third of the 20th century) the children's choir finds some new paradigmatic outlines associated with a marked professionalization and strengthening of artistic and cultural positions in non-church music practice.

The 21th century deepened and complicated these scientific positions. Childhood is regarded as a holistic historical and anthropological phenomenon and a concept that has a special set of system-forming characteristics [10, 4]. The phenomenon of childhood is presented as "the most important phenomenon of the socio-anthropological reality of the European culture, reflecting the dynamics of the discursive being of a person self-determining his early age periods in different paradigms of scientific knowledge" [9, 3], as well as the mechanism of doubling the meanings of childhood in European Christian and folk culture . Therefore, the most important research frame is the work related to the study of specific mechanisms and processes of familiarizing children with the culture of their nation, with contemporary culture, with various kinds of art. Here there is a differentiation (not always clearly carried out by the authors) to such objects of study as creativity created by children; Creativity for children; Creativity, taken over by children from the "adult world". They are all represented in the field of children's choral singing.

The derivative term "childishness" is increasingly being developed, which is regarded as a value-anthropological category, which includes "the type of thinking and emotional states inherent in the child's psychology: immediacy, spiritual purity, light, open perception of the world, complete trustfulness, sincerity" [8, 18], the cultural phenomenon – "as one of the essential not so much psychophysiological, as spiritual features of the creative personality" [8, 3]. The children's choir resembles a perfect polyphonic instrument. All means of musical expressiveness are accessible to it: transparent pianissimo and majestic fortissimo, colossal growths and instantaneous recessions of sonority, slowing or acceleration of tempo. "Crystal-clear" pure children's voices with proper upbringing are capable of delivering to the listener extraordinary, inimitable sound images, while simultaneously bringing the young performers to the treasury of highly spiritual and high-tech musical art.

Scientific novelty of work involves widening of the understanding of the phenomenon of childhood in the art and musicological aspects. The children's choir is presented as an artistic and cultural phenomenon, not only embodying high artistic tasks, but also influencing the fluid processes of "adult" art and culture.

Conclusions. The development of children's choral singing in general corresponds to the theory of age privilege of the era of F. Ares (youth – 17th, childhood – 19th, adolescence – 20th) [1, 42]. The development of children's choral singing in Europe and the Slavic territories, like the whole future academic music culture as a whole, is closely connected with the church and singing traditions – Catholic and Orthodox, and the subsequent professionalization was determined by the increasing technical and artistic level of the respective national choral schools. The origin and adoption of methods of teaching children in the choral art proceeded in accordance with the indicated parameters of existence (it is also necessary to mention children's singing in the folklore sphere, where, however, the structure of the "choir" was not strict and the collective children's singing itself was subject to the syncretic laws of the kind). In fact, children’s choir becomes an independent creative unit with its own artistic and technical potential in the twentieth century, which was the result of a great and fruitful work carried out by outstanding domestic masters of choral singing – V.G. Sokolov, A.V. Sveshnikov, B.C. Loktev, G. A. Struve, B.C. Popov, A.S. Ponomarev etc. For the first time professional training in choral singing and artistic and aesthetic education of children began to be carried out in choral collectives in indissoluble connection, that is, as a single whole. It should be noted, however, that the children's (youthful, girlish) choirs used in church in Western as well as Eastern Europe had their own method of mastering collective singing, based on rigid professionalism – from detailed and profound knowledge of liturgical traditions, decoding of records, including hooks or melisms) to the purity of intonation (reflecting the purity of the prayer word) – and no less severe demand for purity of the clerical-spiritual (after all, the involvement of children's and youthful singing in the temple practice acting as the associative sound "angel-likeness" as well as education, to attract children to the spiritual scrapie of the adult world). Thus, in the temple choral music of children "a single whole" was the professionalism of performance and spirituality (religious). In view of the elimination of the latter in the Soviet era, the tasks of ideological, educational and artistic-aesthetic order were brought to the forefront. And only in the last decade of the twentieth century, with the conversion of choral creativity to the musical and liturgical repertoire, with the scientific interpretation of the phenomenon of childhood, as well as the development of the child's voice; Step-by-step singing training depending on the age of the trainee and his individual psychophysiological characteristics (despite the reduction of state programs in the choral art), it became possible to talk about the manifestation of the integrity of children's choral art as a combination of professionalism, artistic, aesthetic and spiritual education.

Comprehension of the historical development of paradigmatic ideas about childhood and childishness, their projection on the musical, in particular children's choral creativity, give a new starting point in the

perception of this type of creative expression as a specific holistic "cathedral"-personal, musical-aesthetic, artistically playing and spiritually educational phenomenon. This phenomenological approach allows us to assert that the symbolic interchange of children's and adult worlds (children's and adult subcultures) leads to the formation of a common communicative, "living" culture field, in particular musical creativity, where the phenomenon of childhood manifests itself inclined to the same intentions as the general field indicated.

Література

1. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке / Ф. Арьес. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 416 с.
2. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. – СПб., 2001. – 216 с.
3. Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима / Л. Винничук ; пер. с польск. В. К. Ронина. – М. : Высш. шк., 1988. – 496 с. : ил.
4. Гарднер И.А. Богослужебное пение русской православной церкви / И.А. Гарднер. – М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. – Т. 1. – 498 с.
5. Демоз Л. Психоистория / Л. Демоз. – Р.-на-Д. : Феникс, 2000. – 509 с.
6. Дольто Ф. На стороне ребенка / Франсуаза Дольто ; пер. с франц. – М., 1997. – 578 с.
7. Кон И. С. Ребенок и общество / И. С. Кон. – М. : Наука, 1988. – 271 с.
8. Лобова Т.М. Феноменология детства в творчестве М.Ю. Лермонтова : автореф. дисс. на соискание уч. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.01 "Русская литература" / Т.М. Лобова. – Екатеринбург, 2008. – 22 с.
9. Мамычева Д.И. Феномен детства в европейской культуре : от скрытого дискурса к научному знанию : дисс… канд. культурол. : 24.00.01 / Диана Ивановна Мамычева. – СПб, 2009. – 132 с.
10. Раскатов Ю.А. Орлята Черной Горы. Черногорские дети : система воспитания, образования и правовые отношения (XIX век) / Ю.А. Раскатов. – М., 2006. – 128 с.
11. Успенский Н.Д. Православная вечерня : Историко-литургический очерк // Собрание трудов : в 3-х тт. Том 1 / Н.Д. Успенский [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://predanie.ru/uspenskiy-nikolay-dmitrievich/book/129815-vechernya-vsenoschnoe-bdenie-liturgiya-anafora-stati/
12. Эпштейн М. Образы детства / М. Эпштейн, Е. Юкина // Новый мир. – № 12. – 1979. – С. 25–38.

References

1. Aries, F. (1999). Child and Family Life under the Old Order. Ekaterinburg: Publishing house Ural. University [in Russian].
2. Berkovsky, N.Ya. (2001).Romanticism in Germany. St. Petersburg [in Russian].
3. Vinnichuk, L. (1988). People, customs and customs of Ancient Greece and and Rome. (V.K. Ronin,Trans). Moscow: Vyisshaya shkola [in Russian].
4. Gardner, I.A. (2004). The service singing of the Russian Orthodox Church. Moscow: Pravoslavnyiy Svyato-Tihonovskiy Bogoslovskiy institut [in Russian].
5. Demoz, L. (2000). Psychohistory. Rostov-na-Donu: Feniks [in Russian].
6. Dolto, F. (1997). On the side of the child. (Trans). Moscow [in Russian].
7. Kon, I.S. (1988). Child and Society. Moscow: Nauka [in Russian].
8. Lobova, T.M. (2008). Phenomenology of childhood in the creative work of M.Yu. Lermontov. Extended abstract of candidate's thesis. Ekaterinburg: UralGU [in Russian].
9. Mamycheva, D.I. (2009). The phenomenon of childhood in European culture: from hidden discourse to scientific knowledge. St. Petersburg: St.PbGU [in Russian].
10. Raskatov, Yu.A. (2006). Eagle of the Black Mountain. Montenegrin children: the system of education, education and legal relations (XIX century). Moscow [in Russian].
11. Uspensky, N.D. (2016). Orthodox Vespers: Historical and liturgical essay. Retrieved from: http://predanie.ru/uspenskiy-nikolay-dmitrievich/book/129815-vechernya-vsenoschnoe-bdenie-liturgiya-anafora-stati/ [in Russian].
12. Epstein, M. & Yukina, E. (1979). Images of childhood. Novyiy mir. 12. 25–38 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.07.2017 р.

УДК 78.03

Єргієва Катерина Іванівна
викладач кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
violenion@gmail.com

"МУЗИЧНЕ ПОВІДОМЛЕННЯ" ПІАНІСТА ЯК РЕЗУЛЬТАТ ЄДНОСТІ ВНУТРІШНЬОГО І ЗОВНІШНЬОГО У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ГРИ

Мета статті – розглянути проблему "музичного повідомлення" піаніста в процесі публічного виступу, розробити проблему холістичності фортепіанної гри у внутрішньому і зовнішньому аспектах концертного втілення музичного твору. **Методологія** дослідження має інтердисциплінарний характер і полягає в застосуванні холістичного підходу, філософських засад: ірраціональної теоретичної моделі С. Кьєркегора (екзистенціальної теорії "одиничності"), феноменологічної герменевтики П. Рікера, а також естетико-семіологічного, історико-музикознавчого, жанрово-стильового, текстологічного методів. В основі теоретичної розвідки проблеми музичного "повідомлення" в контексті теорії художньої комунікації (публічної гри на музичному інструменті "наживо") обрано бінарну (двійкову) систему з парними опозиціями: автор – виконавець, адресант – адресат, внутрішнє – зовнішнє, імпліцитність – експліцитність, інтроверсія – екстраверсія, інтеріоризація – екстеріоризація, мова – мовлення, текст – інтерпретація. **Наукова новизна** полягає у вивченні нової, як для музикознавства, категорії "музичного повідомлення". Пропонується визначення музичного повідомлення піаніста як закінченого за смислом, проінтонованого для глядача-слухача фрагменту музичного твору, який є інформативним синтезом виконавського розуміння структури тексту, інтерпретації як переживання відношення виконавця до ідеї твору та індивідуального стилю гри. **Висновки.** Результатом концертної гри піаніста стає його музичне повідомлення, яке уособлює особистісний смисл інтерпретації композиторського тексту. Йому мають бути притаманні такі риси, як: суб'єктивність, багатозначність (полісемія), актуальність, переконливість, сучасність, зрозумілість, транзитивність, завершеність, цілісність. В такому разі відбувається повноцінна художня комунікація, а повідомлення піаніста стає своєрідною епіфанією для реципієнтної публіки.

Ключові слова: артистизм, концертна гра, музичне повідомлення, особистісний смисл, над-смисл, рух тексту, рух інтерпретації, художня комунікація.

Ергиева Екатерина Ивановна, *преподаватель кафедры специального фортепиано Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

"Музыкальное сообщение" пианиста как результат единства внутреннего и внешнего в процессе фортепианной игры

Цель работы – рассмотреть проблему "музыкального сообщения" пианиста в процессе публичного выступления, разработать проблему холистичности фортепианной игры во внутреннем и внешнем аспектах воплощения музыкального произведения. **Методология** исследования имеет интердисциплинарный характер и заключается в использовании холистического подхода, философских принципов: иррациональной теоретической модели С. Кьеркегора (экзистенциальной теории "единичности"), феноменологической герменевтики П. Рикера, а также эстетико-семиологического, историко-музыковедческого, жанрово-стилевого, текстологического методов. В основе теоретической разведки проблемы музыкального "сообщения" в области художественной коммуникации (публичной игры на музыкальном инструменте "вживую") избрана бинарная (двоичная) система с парными оппозициями: автор – исполнитель, адресант – адресат, внутреннее – внешнее, имплицитность – эксплицитность, интериоризация – экстериоризация, язык – говорение, текст – интерпретация. **Научная новизна** заключается в изучении новой для музыковедения категории "музыкального сообщения". Предлагается определение музыкального сообщения пианиста как законченного по смыслу, проинтонированного для зрителя-слушателя фрагмента музыкального произведения, который представляет собой информативный синтез исполнительского понимания структуры текста, интерпретации как переживания отношения исполнителя к идее произведения и индивидуального стиля игры. **Выводы.** Результатом концертной игры пианиста становится его музыкальное сообщение, которое олицетворяет собой личностный смысл интерпретации композиторского текста. Ему должны быть присущи такие черты, как: субъективность, многозначность (полисемия), актуальность, убедительность, современность, ясность, транзитивность, законченность, целостность. В таком случае происходит полноценная художественная коммуникация, а сообщение пианиста становится своеобразной эпифанией для реципиентной публики.

Ключевые слова: артистизм, движение текста, движение интерпретации, личностный смысл, музыкальное сообщение, над-смысл, художественная коммуникация.

© Єргієва К. І., 2017

Yerhiieva Kateryna, *lecturer of Piano Department, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music*

"Musical message" of pianist as a result of the unity of internal and external in the process of piano playing

The purpose of the work is to consider the problem of the "musical message" of the pianist in the process of public performance and to work out the problem of holisticity of piano playing in the internal and external aspects of concert performance of musical composition. The **methodology** of the research has an interdisciplinary character and consists in the application of the holistic approach and philosophical principles, such as the irrational theoretical model of S. Kierkegaard (the existential theory of singularity), the phenomenology and hermeneutics of P. Ricoeur as well as the aesthetic-semiotic, historical-musical, genre-stylistic, and textual research methods. As a basis of the theoretical searching of musical "message" problem in the context of the theory of artistic communication (playing a musical instrument "alive") there was selected a binary system with binary oppositions: author – performer, addressee – the addressee, internal – external, implicitness – explicitness, introversion – extroversion, internalization – externalization, language – speech, text – interpretation. **Scientific novelty** of the work consists in studying a new for musical science category, a category of "musical message". It is proposed to determine the musical message of the pianist as a complete in meaning, intoned for a listener piece of musical composition, which is an informative synthesis of the performer's understanding of the text structure, the interpretation as the experience of the performer's relationship to the idea of the work and the individual style of the playing. **Conclusions**. The result of pianist's concert playing is musical message that embodies personal understanding of the interpretation of composer's text. It must have such features as subjectivity, polysemy, topicality, persuasiveness, modernity, clarity, transitivity, completeness and integrity. In this case, the full-fledged artistic communication takes place and the message of the pianist becomes a peculiar epiphany for the recipient public.

Keywords: artistry, musical message, individual meaning, super-meaning, text movement, movement of interpretation, artistic communication.

Актуальність теми дослідження визначається складністю феномена гри як ноетичної універсалії, її специфічним заломленням у фортепіанному виконавстві та проявом у його різноманітних видах на різних мистецьких рівнях з відповідними художньо-комунікативними функціями. "Звичайне повідомлення, об'єктивне мислення не мають таємниць" [3, 85]. У сучасному культурному часопросторі більш затребуваною стає така піаністична гра, яка апелює до артикулювання в ній особистісних якостей виконавця, його образу світу, вираження особистісного смислу дійсності. Тому піаніст в процесі концертного виступу має якомога точніше доносити до глядача-слухача інформацію про свою особистісну концепцію, свій погляд на твір іншого автора в синхронії з часом.

Мета роботи – вивчення проблеми "музичного повідомлення" піаніста в процесі публічної гри на інструменті, а також розгляд проблеми холістичності фортепіанної гри у внутрішньому і зовнішньому аспектах втілення музичного твору під час концертного виступу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фортепіанне виконавство належить до найстаріших і найавторитетніших форм мистецької діяльності людства. За більш ніж чотирьохсотрічну історію (якщо не брати до уваги клавірну передісторію) у зв'язку з технічною реконструкцією інструмента, удосконаленням його тембро-сонорних показників, а також зміною стильових епох змінювались і естетичні вимоги до піаністів – представників "королівського" (royal) мистецтва.

Інструментальна музика, яку піаніст грає, відноситься до так званої абсолютної ("чистої"), а як відомо, точне об'єктивне визначення абсолютного (Абсолюту) неможливо. Тому на відміну від вокальної, фортепіанна музика як позавербальне мистецтво в умовах художньої комунікації природно тяжіє саме до суб'єктивного музичного повідомлення.

Проблема, яка ставиться в даній статті, знаходиться в річищі загальної проблеми художньої комунікації: "<…> про можливість і способи найбільш точної трансляції (транзитивності) музикантом-інструменталістом інформації про свою концепцію та ідею, особистісний смисл і "над-смисл" музичного твору (іншого автора) під час сценічного виступу (інтерактивного контакту із глядачем-слухачем), попередньо їм усвідомленими" [2, 45] і полягає в наступному: твір Ф. Шопена грає-озвучує піаніст, чи одухотворений музикою Ф. Шопена піаніст сповіщає (своє повідомлення), граючи на роялі (інший ракурс відомого висловлення Г. Нейгауза, в якому наголос робиться не на "Я"-піаністі, а на "Я"-композиторі. – К. Є). Інакше кажучи, виконавців можна поділити на два класи: ремісники – це ті, які просто озвучують нотні тексти, суворо дотримуючись абстрактних консервативних канонів, і музиканти-творці – ті, які, виконуючи музику, "розмовляють на інструменті", сповіщають про Всесвіт за допомогою роялю, використовуючи "чужі" тексти, спілкуючись з публікою. Для таких музикантів головними зобов'язуючими категоріями є жанр і стиль музичного твору, а сам текст – "рухливим інваріантом" (за В. Москаленком), тобто таким, який передбачає безліч інтерпретацій – "музичних повідомлень".

Традиційно буття музичного твору розглядається в трьох іпостасях: композитор (автор нотного тексту) – виконавець (інтерпретатор чужого тексту) – слухач (глядач-реципієнт, який сприймає гру піаніста, його музичне повідомлення).

Передусім необхідно розглянути особисту комунікацію виконавця-піаніста з текстом іншого, тобто "заочний" діалог виконавця (адресата) з автором (адресантом) крізь призму об'єктивного нотного матеріалу.

Піаніст академічної традиції користується готовим (записаним в музичних знаках) "чужим" текстом, тобто текстом іншого, і таким чином від самого початку попадає в задану жанрово-стильову ситуацію, з якої йому треба знайти свій особистий стильовий вихід. За висловом О. Самойленко, жанр "існує між зовнішніми передумовами музики – умовами виконання і сприйняття – і музикою як мовою, музично-інтонаційною єдністю композиції", а стиль "виникає між уже сформованими семантичними знаками музики і індивідуальним задумом твору, здійснюючи цілеспрямований вибір музичних значень з тим, щоб дати їм нове тлумачення, ввести їх в нове концептуальне русло" [6, 61].

Творчі пошуки свого, індивідуального вирішення проблеми співвідношення жанру та стилю є однією з головних передумов для розвитку особистості піаніста.

Гра піаніста в процесі опрацювання музичного твору – це внутрішній свідомий рух тексту у часі. Поступово цей рух мови тексту здійснюється у бік мовлення-інтонування, тобто інтерпретації.

Для піаніста-творця музичний текст ніколи не є однозначним (univoques), виступає своєрідною єдністю відношення його внутрішньої (змістовної) і зовнішньої форми. Як зазначає П. Рікер, "<…> текст може мати кілька смислів, наприклад, історичний і духовний" [5, 40].

Поняття історичного, його розуміння (переживання) дає виконавцю інформацію про стиль і жанр певної епохи, певного композитора (тобто типове). В будь-якому разі перед виконавцем, який, граючи класичну спадщину, інтерпретує, постає завдання долання культурно-історичної дистанції.

З поняттям духовного (закладеного в тексті) дещо складніше. Будь яка інформація про композитора не може дати повної уяви про духовність автора, творчість якого віддалена від нас у часі. Для піаніста тут необхідні імагінативні та емпатійні здібності, які в певній мірі дозволяють "встати на місце автора".

На начальному етапі опрацювання тексту композиції виконавець поступово оволодіває авторською ідеєю (змістом) твору. Далі, на смисл(и), який закладений композитором в структурі тексту, накладається емоційний смисл Людини, граючої цей текст, людини рефлексуючої, врешті-решт – виконавської інтерпретації, що транслюється-передається глядачу-слухачу. Виникає так званий подвійний смисл – "герменевтичний" (за П. Рікером), а будь-яка герменевтика – "це розуміння себе через розуміння іншого" [5, 56].

У роботі з текстом піаніст залучає всі свої потенційні розумово-інтуїтивні можливості підключення до "трансцендентального сервера" (І. Єргієв). Користуючись виразом Л. Стросса щодо виконавця, який рефлексує, зауважимо, що "<…> в чистому вигляді рефлексія (така рефлексія. – вставка К. Є) виступає як інтеріоризація космосу" [5, 104]. Саме багатошаровість смислів фортепіанного повідомлення (le sens multiple) і є сутністю фортепіанного виконавського мистецтва, яке й повинне відрізнятися багатозначністю, якщо це дійсно мистецтво. Окрім того, текст композитора для виконавця в його когнітивно-епістемологічному вимірі вже від самого початку починає жити в системі подвійної рефлексії. "Всюди, де в знанні та його присвоєнні головним є суб'єктивне, повідомлення стає витвором мистецтва, воно існує в подвійній рефлексії" (виділення і курсив наші. – К. Є.) [3, 85].

Перша рефлексія – це усвідомлення тексту музичного твору іншого автора, тобто його значення та ідеї, яка втілена в тексті, друга рефлексія – "<…> торкається внутрішнього відношення між повідомленням і тим, хто повідомляє" (курсив наш. – К. Є.) [3, 83]. У нашому випадку це піаніст-адресант, який озвучує-інтерпретує своє музичне повідомлення адресату – глядачу-слухачу. Тільки за допомогою такої рефлексії ("подвійного відрефлексованого суб'єктивного мислення" за С. Кьєркегором) музикант може досягнути духовного існування в умовах концертного виступу як Людина-особистість. На думку Л. Шаповалової, необхідною умовою становлення особистості є рефлексія, як "механізм самопізнання на шляху духовного перетворення, динаміка сходження від перед-особистості до Особистості-в-собі, шлях до онтодіалогу з Іншим. Адже самопізнання починається з усвідомлення Іншого-в-собі, і цим Іншим виступає Абсолютна Особистість Бога" [10, 76].

Для піаніста (який тепер стає адресантом) концертне життя його особистого виконавського твору в безпосередній комунікації з публікою є найвідповідальнішим етапом його творчості.

Готовність виконавського твору до концертного періоду позначена визріванням виконавської концепції та особистої ідеї твору як результату осмислення і усвідомлення піаністом авторського тексту, змісту і відповідно композиторської ідеї.

Під час концертного виконання – спілкування з аудиторією піаніст-митець водночас "<…> абсолютно особисто спілкується зі своєю ідеєю" [3, 90]. У цьому і полягає секрет майстра – "<…> це відчуття повинно постійно бути присутнім і в думці і в її передачі" [там само]. І це ніщо інше, як – особистісний суб'єктивизм.

Суб'єктивність, на відміну від об'єктивності, є пристрастю. А пристрасті (почуття) поряд з емоціями і настроями виконавця – це психологічна складова змісту ("неспеціального", за В. Холоповою) виконавського музичного твору (мистецьки якісного).

Ідею поза-музичного, покладеного в музичному змісті виконавського твору, розвиває і В. Москаленко, спектрально висвітлюючи творчий аспект виконавської інтерпретації, указуючи на те, що "виконавець,

вбираючи і по-своєму розвиваючи жанрово-інтонаційний потенціал музики, спираючись найчастіше на асоціативний ряд поза-музичних уявлень, як би знову складає твір, проходить "своїм кроком", своїми творчими зусиллями етап "відтворення музики"" (курсив наш. – І. Є.) [4, 87]. І тому одне з головних питань до майстерності піаніста (його піанізму) полягає в тому, чи здібний він до "<…> створення особливих емоційних метонімій, тобто введення (своїх – К. Є.) емотивно-когнітивних значень інтонаційно-стилістичних фігур <…>" [1, 12], запропонованих автором у тексті фортепіанного твору.

Спосіб розкриття мови музики (нотних символів) у піаніста за виразом П. Рікера – це "вибух говоріння" на інструменті. В такому випадку нотна мова "замовкає" перед тим, про що піаніст говорить. При цьому в живій очній комунікації головним фактором стає "відношення сили" (П. Рікер) трансляції повідомлення, що проявляється в енергетиці переживання піаністом смислів музичного висловлювання, яке він сповіщає.

Суб'єктивний виконавець-інтерпретатор в змозі сформувати свій неповторний артистичний стиль, тому що "для нього навіть саме тривіальне являється на світ Божій з первородною оригінальністю" [3, 92].

Висловлення С. Кьєркегора: "Чим більше мистецтва, тим більше внутрішнього <…>" можна тлумачити і в зворотньому напрямку: "Чим більше внутрішнього, тим більше мистецтва" у грі виконавця-піаніста.

Суб'єктивне повідомлення (на відміну від об'єктивного, тобто стовідсотково дотриманого "літері тексту") відрізняється "невичерпною артистичністю", тому що "<…> подібна форма повідомлення відповідає відношенню існуючого суб'єкта до своєї ідеї" [3, 86] і головне – "передає це відношення", тобто є транзитивним. Тоді ми й говоримо про концертне виконання піаніста як духовний акт комунікації.

Дух – це абсолют, в екзистенціальному сенсі він нескінчений, а в понятійному – невизначений, тобто залишається ноуменом. Граюча особистість, яка вміщує в собі цю нескінченість, насправді є тимчасовою, як є тимчасовим у концертному хронотопі й виконавський музичний твір і пов'язані з ним музичні "повідомлення". Оскільки, як зауважує У. Еко, "філософський холізм близький до лінгвістичного" [8, 55], то під кутом холістичної точки зору музичне повідомлення як результат інтонування-"говоріння" авторського музичного тексту – це втілення особистої стильової інтерпретації піаністом через призму його власної картини світу певної музичної мови певного твору, які в свою чергу відображають світогляд композитора і відповідно його стиль.

Проблема багатозначності музичного тексту, а також музичного повідомлення піаніста – по суті інтердисциплінарна проблема, що охоплює феноменологію, психоаналіз, герменевтику, власне музикознавство.

Для піаніста, який володіє "авторським стилем", "високим концептуальним рівнем <…> виконавської творчості" (Ян Веньян) універсум нотних знаків ніколи не закритий, і він говорячи мовою Ч. Пірса, "працює в режимі розкриття універсуму знаків" [5, 118].

Полісемія фортепіанної гри є своєрідною антитезою псевдоакадемічному піанізму, представники якого відстоюють "букву закону" тексту і їх гра, в основі якої об'єктивне мислення, фактично, говорячи мовою С. Кьєркегора, є "об'єктивним непорозумінням".

Музичне повідомлення піаніста ґрунтується на цілісному концептуальному вигадку – наслідку інтерпретації музичного твору.

Одне з головних завдань піаніста-адресанта "<…> включити смисл цього тексту (чужого – К. Є.) в нинішнє розуміння, яким володіє читач (глядач-слухач – К. Є.)" [5, 41], тобто зробити його актуальним.

У концертному публічному акті "герменевтичне коло" значно розширюється за рахунок слухомисленнєвих інтерпретацій глядача-слухача, який тепер стає адресатом, і, як відомо, є дуже неоднорідним.

З боку слухача "<…> сприйняття повідомлення є насправді творчістю" [3, 84–85].

В мистецтві дійсно немає критеріїв "точності" сприйняття, втім його багатозначність дає можливість сприймати глядачу-слухачу "повідомлення" з того чи іншого ракурсу. Тому до повідомлення має бути залучений весь дискурс, що означає. Насамперед саме це глибинне духовне внутрішнє перетворення і є первородною основою артистизму, гармонійної особистості людини-виконавця, а також і артистичного "повідомлення" музиканта публіці, яке повинне бути актуальним і сучасним.

Теза П. Рікера про те, що "<…> смисл завжди на боці того, що влаштовується зараз, тобто на боці синхронії" [5, 108] виправдовує сучасність і актуальність смислу повідомлення інтерпретованого музичного твору будь-якої історичної давнини, безумовно залишаючи жанрово-стильовий символічний код авторського тексту в недоторканості.

Музичне повідомлення піаніста – це результат його інтерпретації. "Інтерпретація смислу, який передається, полягає в [1] усвідомленні [2] символічної основи (знакової структури тексту твору – К. Є.), яка визначається [3] тлумачем, який знаходиться в тому ж семантичному полі, що і те, що він розуміє (музичний твір – К. Є.) , і, відповідно, входить у "герменевтичне коло" [5, 105].

Проблема суб'єктивного музичного повідомлення актуалізується в умовах конкурсу, коли всі учасники виконують обов'язкову п'єсу, частіше сучасну. Як приклад, можна привести фрагмент "Українського каприччіо" В. Птушкіна, написаного спеціально для III–го міжнародного конкурсу пам'яті Е. Гілельса, у виконанні піаністок С. Сяодан (Китай) та К. Єргієвої (Україна). Фрагмент починається з ремарки dolcissimo. Так, китайська піаністка Сун Сяодан з самого початку у своєму повідомленні нагнітає стан тривоги і напруги завдяки більшій увазі до репетицій у верхньому регістрі, які вона крещендує і дово-

дить до форте. Тема в середньому регістрі звучить спочатку на піано, але поступово "виростає" в звучанні і стає могутньою і величною. Складається враження масштабної, трохи моторошної картини, яка чимось нагадує "Затонулий собор" К. Дебюссі.

Авторка даної статті виконує ті ж самі репетиції в більш жалісному характері, що скоріше нагадує плач-голосіння (жанр, який дуже поширений в українському фольклорі). У тому ж самому фрагменті нею виявляється ліричний смисл як відбиття враження від картин української природи, а в кінцевому підсумку повідомлення набуває характер інтимного монологу. Далі починається токатний епізод, який Сун Сяодан виконує сміливо, рішуче, напористо, навіть агресивно. Авторка статті підкреслює в цьому епізоді танцювальність, елементи джазовості, легку іронію завдяки використанню легкого туше:

Кожне з наведених музичних повідомлень як результат інтерпретацій є особливим і неповторним, тому що вони є проявом унікальної особистості виконавця, його образу світу.

Повідомлення піаніста спочатку народжується як внутрішнє, у слуховій уяві-потребі, а потім завдяки сублімації екстеріорізується у зовнішню експлікаційну форму в звукоінтонаціях музичного матеріалу, у виконавських засобах виразності, у зовнішній динаміці поведінки, в жестах, міміці піаніста і под. Наприклад, Сун Сяодан, граючи репетиції, ніби намагається "вирости" на крещендо не тільки в силі звуку, а й у буквальному сенсі, всім тілом тягнеться вгору, намагаючись передати масштаб картини, яку вона уявляє. Авторка даної статті, навпаки, схиляється до роялю, нібито вслухаючись в жалібні, низхідні інтонації, розповідаючи публіці про щось інтимне, таємне.

Наукова новизна роботи полягає у дослідженні нової для музикознавства категорії "музичного повідомлення". Музичне повідомлення піаніста – це закінчений за смислом, проінтонований для глядача-слухача фрагмент музичного твору, який являє собою інформативний синтез виконавського розуміння структури тексту, інтерпретації як переживання відношення виконавця до ідеї твору та стилю гри (фортепіанного мовлення), який є "<…> засобом інтонаційно-художнього вираження особистісного смислу дійсності, зумовленого змістом образу всесвіту (піаніста. – К. Є.) <…>" [7, 8–9]. При цьому завжди залишається місце для таїни, тобто нотні знаки – символи "<…> ніколи не отримують остаточної інтерпретації, і таїна (музичного мистецтва – К. Є.) завжди залишається десь поруч" [8, 81].

Отже, предикатами виконавського "повідомлення" піаніста повинні бути: суб'єктивність, багатозначність (полісемія), актуальність, переконливість, сучасність, зрозумілість, транзитивність, завершеність, цілісність.

Основним завданням піаніста, який концертує, стає говоріння –"розповідь" публіці, яка транслює множинність смислів музичного твору, що "ґрунтується на неоднозначності буття" [5, 120], метафорі, художній "правді" вимислу.

Повідомлення піаніста стає своєрідною епіфанією, духовним синергетичним проявом "рухів": свідомості, інтонації, жестів (за І. Єргієвим), що в цілому формує той дискурс, що означає.

В такому разі фортепіанна гра (піанізм) стає саме "інтонаційно-художньою діяльністю, яка є не просто відбиттям, але відкриттям, вираженням та комунікацією особистого смислу дійсності, реальності" [7, 8–9].

Піаніст своїм суб'єктивним музичним повідомленням здійснює "стрибок" в інший вимір – мистецький – і веде за собою публіку в цей вимір – вимір загального духовного блаженства і катарсису.

Література

1. Бай Цюань. Оперна мелодія як художньо-комунікативний та інтонаційно-стилістичний феномен : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Цюань Бай. – Одеса : ОНМА імені А. В. Нежданової, 2017.– 18 с.

2. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста : дис. … доктора мистецтвознавства : 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Єргієв Іван Дмитрович. – Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2016. – 456 с.

3. Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к "Философским крохам" / С. Кьеркегор; пер. с дат. Н. Исаева, С. Исаев. – М. : Академический Проект, 2012. – 607 с.

4. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. – К. : Гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. – 157 с.

5. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикёр; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовина. – М. : Академический Проект (Философские технологии), 2008. – 695 с.

6. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : Монография / А. И. Самойленко. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.

7. Сокол О. В. Стилістика музичного мовлення та термінологічні ремарки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. мистецтвознавства : 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Сокол Олександр Вікторович. – Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1996. – 27 с.

8. Умберто Э. Сотвори себе врага. И другие тексты по случаю / Э. Умберто; пер. с ит. Я. Арькова, М. Визель, Е. Степанцова. – М. : ART CORPUS, 2014. – 352 с.

9. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание / В. Н. Холопова // Philharmonica. International music journal. – 2014. – № 1. – С. 14-25.

10. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. В. Шаповалова. – Харьков : Скорпион, 2007. – 292 с.

11. Ян Веньянь. Категорія піанізму у контексті виконавської типології фортепіанної творчості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Веньянь Ян. – Одеса : ОНМА імені А. В. Нежданової, 2017. – 19 с.

References

1. Bai, Tsiuan. (2017). Opera melody as artistic-communicative and intonation-stylistic phenomenon. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: ONMA imeni A. V. Nezhdanovoi [in Ukrainian].
2. Iergiiev, I. D. (2016). Artistic universe of a musician-instrumentalist. Doctor's thesis. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
3. Kierkegaard, S. (2012). Concluding unscientific postscript to Philosophical fragments. (N. Isaieva, S. Isaiev, Trans). Moscow: Akademicheskiy Proekt [in Russian].
4. Moskalenko, V. G. (1994). The creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis). Kyiv: Gos. konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo [in Ukrainian].
5. Ricoeur, P. (2008). The conflict of interpretations. Essays in Hermeneutics. (I. S. Vdovina, Trans). Moscow: Akademicheskiy Proekt [in Russian].
6. Samoylenko, A. I. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
7. Sokol, O. V. (1996). The stylistics of musical language and terminological remarks. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
8. Umberto, E. (2014). Inventing the enemy: and other occasional writings. (Y. Arkova, M. Visel, E. Stepantzeva, Trans). Moscow: ART CORPUS [in Russian].
9. Kholopova, V.N. (2014). Special and non-special musical content. Philharmonica. International music journal, 1. Retrieved from http://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=30413 [in Russian].
10. Shapovalova, L. V. (2007). Reflexive artist. Problems of reflection in musical creative work. Kharkov: "Skorpyon" [in Russian].
11. Yan, Venian. (2017). Category of pianism in the context of the performance typology of piano creativity. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: ONMA imeni A. V. Nezhdanovoi [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.06.2017 р.

UDC 788.4+316.6 (477)

Zotov Denis
Post-graduate student of the Department of
Music and Piano Theory
Kharkiv State Academy of Culture
Artist solo instrumentalist (saxophone)
Poltava regional philharmonic society
diozotov@gmail.com

MNEMONIC PERFORMING AS A COMPONENT OF PROFESSIONAL SAXOPHONIST THINKING

The purpose of the research is to disclose the concept of mental performance as one of the varieties of professional saxophone player thinking, which is a conscious form in the process of learning or consolidation of musical text. This variety of mnemonic fixation music has long been known and deservedly gained recognition in performing circles. In modern concert, cogitative performing is a necessary component of the creative saxophone player training because it allows in the short term and even in free time classes maintain the required level of psychophysiological reproduction of a work. Relevance of the topic is caused by the complications of the current state of the professional saxophone player's cogitative activity in conditions of artistic globalization and the role of mnemonic performing techniques focused on rendering of composer's intention. **Methodology.** The carried out research is based on analytical and comparative cognitive and artistic technique disclosing mental and psychological factor of performing mechanism. Artistic imagination as a factor of improvisation-interpreting approach to the author's intention plays a fundamental role. Internal performance of each musician is a deeply personal mechanism, which dependends on the characteristics of thinking and professional experience. The **scientific novelty** of the results obtained consists in the attempt to reveal available for today theoretical postulates regarding the functioning of musical performer's thinking in the conditions of modern art traditions. The study deals with the question of application of analytical techniques for the purpose of mnemonic effective disclosure of the original author's intention. It creates a new field for future scientific studies devoted to the conditions of saxophone development as a promising instrument of modern music. **Conclusions.** The modern artist may use cogitative game techniques to solve problems that arise when working with new material. Among them, there are the processing of timbre filling of the work, the development of individual sound palette, mechanistic understanding of technical component of implementing of a certain passage, analytical approach to the technical difficulties, internally acoustic passage practicing, the optimal tempo balance and complex psycho-emotional preparation for concert performance.

Keywords: saxophone performance, musical thinking, professional saxophonist player thinking, analytical and mnemonic techniques, analysis of composer's intention.

Зотов Денис Ігорович, *аспірант Харківської державної академії культури*

Мнемічне виконавство як складова професійного мислення саксофоніста

Мета роботи полягає у розкритті поняття мисленнєвого виконавства як одного з різновидів професійного мислення саксофоніста, що є його усвідомленою формою у процесі розучування або закріплення музичного текс-

© Zotov D., 2017

ту. **Методологія** дослідження базується на аналітично-порівняльній та когнітивній методиці мистецького розкриття мисленнєво-психологічного чинника виконавського механізму. Мистецька уява як чинник імпровізаційно-інтерпретивного підходу до авторського задуму відіграє засадничу роль. Внутрішнє виконання твору для кожного музиканта є глибоко особистісним механізмом, залежним від мисленнєвих характеристик та професійного досвіду. **Наукова новизна** полягає у спробі розкрити наявні на сьогодні теоретичні постулати функціонування музичного мислення виконавця в умовах модерної мистецької традиції. Розглядається питання застосування аналітико-мнемічних технік з метою ефективнішого розкриття оригінального авторського задуму. Створюється нове поле для подальших наукових розвідок, присвячених умовам розвитку саксофона – як перспективного інструмента сучасного музичного мистецтва. **Висновки**. Сучасний виконавець може застосовувати техніку мисленнєвої гри для розв'язання проблем, що виникають у роботі з новим матеріалом. Серед них: опрацювання тембрального наповнення твору, розробка індивідуальної звукової палітри; осмислення технічної складової механістичної реалізації певного пасажу, аналітичні підходи до розгляду технічних труднощів, внутрішньослухове відпрацювання пасажу, оптимальне темпове співвідношення, комплексна психоемоційна підготовка до концертного виступу.

Ключові слова: саксофонове виконавство, музичне мислення, професійне мислення саксофоніста, аналітико-мнемічна техніка, аналіз композиторського задуму.

Зотов Денис Игоревич, *аспирант Харьковской государственной академии культуры*

Мнемическое исполнительство как составляющая профессионального мышления саксофониста

Цель работы заключается в раскрытии понятия мыслительного исполнительства, как одной из разновидностей профессионального мышления саксофониста, которая является его осознанной формой в процессе разучивания или закрепления музыкального текста. **Методология** исследования базируется на аналитически-сравнительной и когнитивной методике художественного раскрытия мыслительно-психологического фактора исполнительного механизма. Художественное воображение как фактор импровизационно-интерпретативного подхода к авторскому замыслу играет основополагающую роль. Внутреннее исполнение произведения для каждого музыканта является глубоко личностным механизмом, зависящим от мыслительных характеристик и профессионального опыта. **Научная новизна** полученных результатов заключается в попытке раскрыть имеющиеся на сегодня теоретические постулаты относительно функционирования музыкального мышления исполнителя в условиях современной художественной традиции. Рассматривается вопрос применения аналитико-мнемических техник с целью более эффективного раскрытия оригинального авторского замысла. Создается новое поле для дальнейших научных исследований, посвященных условиям развития саксофона, как перспективного инструмента современного музыкального искусства. **Выводы.** Современный исполнитель может применять технику мыслительной игры для решения проблем, возникающих при работе с новым материалом. Среди них: разработка тембрального наполнения произведения, создание индивидуальной звуковой палитры; осмысление технической составляющей механистической реализации определенного пассажа, аналитические подходы к рассмотрению технических трудностей, внутрислуховая отработка пассажа, оптимальное темповое соотношение, комплексная психоэмоциональная подготовка к концертному выступлению.

Ключевые слова: саксофоновое исполнительство, музыкальное мышление, профессиональное мышление саксофониста, аналитико-мнемическая техника, анализ композиторского замысла.

Problem formulation. One of the varieties of artistic thinking of a professional saxophonist is its conscious activation during learning or consolidation of musical material. This may occur in so-called phenomenon of mental performance, which is actively used not only for beginners but also real professionals of music. We can assume that the phenomenon of internal performance of a work for every musician is a deeply personal mechanism that depends on the individual characteristics of mental and professional experience. Mental game, being one of the mechanisms of the artistic content formation of work, is involved in creating figurative picture of reflection of composition.

The phenomenon of mental performance owes its origin to a particular school of composition techniques associated with the practice of writing works in the mnemonic field on the level of idea formation without use of instrument and qualitative development of the music business at the professional level, which would led the musician to actively support creative progress and accordingly focus on art, even in leisure time. In this case, the development of artistic practice on intra-psychological level can be seen as a significant positive step in the in the process of performance school growth.

The process of performing is not usual psychomotor mean of duplication of musical material, but rather is advanced, on creative level, phenomenon of its analytical processing based on the personal qualities of thinking of the artist. Sense of inner sounding of the instrument with different nuances, according a new level of imagination and creative thinking is leading in this activity. The fullness of the creative potential of the artist is achieved by the implementation of these means, because it is not limited to the physical condition of his playing instrument, muscle clips, excessive voltage. Proper psychological setup creates psychological benchmark parameters of musician's mind, which will then be adapted to the actual play process.

Recent researches and publications analysis. In the general aspects the issue of musical thought development was raised by D. Guilford [5], M. Aranovskiy [3], H. Adler [1], P. Anokhin [2], S. Skrebkov [9], E. Nazaykinskiy [7]. V. Ivanov [6] and M. Volkov [4] considered the specifics of musical thinking in the structure of activity of musician of wind-instrument performing tradition. Detailed theory of mental performance, based on the principle of ideomotor mind of the artist is revealed in the works of I. Nazarov [8]. His theory is based on the individual content comprehension by the performer through the lens of the inner mental act. The implementation of this mechanism in any case does not differ from the actual composition analysis with the help of the instrument, as it should cause in subconscious similar psycho-emotional constructions. All work is a subject of detailed analytical study.

The process of intellectual reproduction of the material should be carried until its full adaptation relatively to psycho-system characteristics of each artist. Only after realizing of the actual material's performance level material-reproductive mechanism can be used with less intensity for adjusting the stylistic features of performance and technically complex shades of the work piece. Accordingly, at this stage internal working on the text is no longer the key issue, passing the baton to physical playing process. In opinion of I. Nazarova, the mechanism of intellectual play is appropriate for achieving specific purposes: learning new performing skills in the playing field; working out separate complex technical issues; improvements in the virtuosity of performance technology and in the situation, when it is impossible to achieve high results by conventional means [8, 99 -100].

Relevance of the topic is caused by the complications of the current state of professional saxophonist's cogitative activity in the conditions of artistic globalization and understanding the role of mnemonic performing techniques for rendering the composer's intention. This variety of mnemonic fixation of music has long been known and deservedly gained recognition in performing circles.

Academic methodology of saxophone performance (as well as spiritual school in general) in conditions of modern art does not provide any guidance on the application of mnemonic method in the process of learning to play the saxophone and further careers. This method is hardly used in practice by professional musicians, giving primacy of the initial analysis to the method of instrumental performance.

In modern concert, cogitative performing is a necessary component of the creative saxophone player training because it allows in the short term and even in free time classes maintain the required level of psychophysiological reproduction of a work.

Artistic imagination as a factor of improvisation-interpreting approach to the author's intention is of a great importance for the development of psychological performing mechanism. We believe that cogitative analysis, especially for classical music is the most effective method of deepening into the author's concept.

Purpose of the article – to reveal features of professional thinking of musician-saxophone player in conditions of analytical mnemonic artistic activity.

Research object – performing saxophone; subject – the specificity of mnemonic performance as part of a professional saxophone player thinking.

The main material. Mental game is an integral part of modern performing style of modern musician saxophonist. It is applied at all stages of processing of the work (learning new text, recalling of already learned text, the development of technical and expressive techniques) as an aid and helps to solve various creative tasks. Let us focus our attention on mental performance method and specifically on the aspect when it becomes the main tool for studying music at mnemonic level – text processing without instrument, development of personal-style filling of the work, and so on. Let us generalize the mentioned above. When mental game is actively used in the processing of musical works, it provides a number of specific performing functions, such as:

– analysis of new musical material, musical text parsing without physical performance frees up resources of psychomotor system of a musician saxophonist and sends them to more concentrated and conscious creation of artistic conception of the work, its structure and melodic-harmonic features. Mental performance allows musicians to form a stable auditory image imagination, "... as a result serve as a reliable support in the game" [10, 95], and on this basis a psychomotor concept;

– memorization of text in this issue musical thinking improves efficiency of performing process as it allows a musician, even without instrument, to continue learning the musical material. For example, these skills are useful when the artist, for some reason does not manage to keep to the planned schedule and repertory should study new piece of work in his free from the classes time. However, sometimes the practice of mnemonic storing of the material can achieve much better results than operational performance. Therefore, some professional musicians use this method as the main one for the analysis and study of a piece of work. Here the mechanisms described in the first paragraph and features of personal development of psycho-system of the artist and his level of attention and memory become relevant;

– the practice of achievements of technical nuances of composition allows at any time to recall, perform, of course by non-instrumental means, and if necessary to correct existing errors in the implementation of interval jumps, melisms, grace notes, passages and other technical features. Through the use of mnemonic techniques and without psychomotor performance, personal cognitive sphere of musician can fully concentrate on the details of performing passage, isolating necessary basic components and consciously fixing the correct specific of their implementation. This technique provides more opportunities for development, unlike conventional automated memorizing;

– mechanism of prevention of the learned text, avoiding its "soaping". Each performing musician knowns the phenomenon of gradual fogging of the text content of the work, especially its technical intricacies. Through daily practice the quality content of interpreted composition is being lost, dynamic palette fades, and clarity of performed passages disappear. Problem areas should be clearly distinguished among other material, deliberately focusing on its content and selecting the most appropriate way to implement it. It is necessary to perform slowly melodic structure several times by means of mental method, clearly imagining the sound of each note. Focused perception will promote the development of sustainable mnemonic image of the musical material with necessary interpretative intention. This technique is useful in addition to the

above methods of thinking in order to maintain performance forms regardless of ability of physically playing the instrument;

– conscious adaptation of assimilated musical material, this stage is part of the system of psychological personality settings of the artist. After mastering the work and all the technical intricacies, the performing plan should be ready to adapt to personalized style, which is the interplay of psychological specifics and actual professional experience. For personal confirmation of complete learning of the material it is necessary to play it several times by the means of mental reproduction. If there is no "failure" to the implementation of the text, all technical features of the product are clearly recorded in the memory, dynamics is observed and subconscious vision of culmination is formed, we can state the successful mastering of composition and proceed directly to its implementation;

– mental processing of interpretative work plan – a kind of quality development and learned enough many times reproduced composition aimed at improving its content and expressive performance to achieve a higher level of performance skills. Artistic practice of a professional artist is constructed so that his work on the content of the work does not stop even in his free time. In addition, very often real creative ideas are born precisely during the work without instrument. This material processing saves time that can be used for practical training on the instrument.

Not all of the mentioned above stages of mental performance level use are mandatory in musical practice. However, during the implementation of complex techniques mnemonic mastery musician moves to a completely different stage of development. Advanced analytical processing of the component of each piece forms a complex system of artistic images and opens new approaches to their technical implementation. Practice of conscious personal concentration in the process of internal performance of the work helps to develop activation of auditory attention, which in future will be automatically applied by the subconscious during the concert performance of the work.

The structure of the process of internal reproduction of musical material operates artistic image, which come to saxophone player's mind:

1. Visual information – formed under the influence of practical exercises on the instrument and stored in the form of visual image of note text or a harmonic grid when working with jazz music material. Responsible for creating visual "picture" of playing music material;
2. Auditory information – consists of audio mnemonic components recorded during the practical implementation of the musical material, or obtained by listening to certain music. Responsible for the internal mental sounds tool in certain circumstances;
3. Kinesthetic information – associated with sensory-tactile sensations that accompany the artist during the actual processing of the material, and can be used later in mental work with text. They include muscle-motor memory, the carcass (sense key tool), senses of the position and pressure of ear cups, a specific tone-response tool – cyclical fluctuations of the brass instrument caused by acoustic resonance phenomenon and body position (position of performing musician). This type of information is responsible for the achievement of full immersion into thinking activity for the most specific control of environmental factors during playing process;
4. This complex logical information is not self-expressed on the physical level, but is a key one. It helps to form in subconscious mind a complex combination of the above info streams into a single shaped formation aimed at creating corresponding response in musician's performing system in respect to the complete complex of sensory experiences. Compliance with this level of competence psychological concerns such psychological reflections as stable logic associations connected with performing of a certain work or performance on subconsciously-muscular mechanism level, etc. These information streams in its entirety create in the mind a comprehensive artistic and performing image of a certain work taking into account many accompanying factors.

The great advantage of using the method in practice without instrumental game is that system of performing apparatus is not involved that is psychological levels responsible for the automation features of motor actions are not activated. Accordingly, a significant part of the psychological system is released and can be directed to the implementation of analytical tasks related to the analysis of musical material. Performer will be able to pay attention to focused review of insignificant at first glance, details of the work, and thus improve the quality of future real performance. Herewith, the above components of internal reproduction of musical material can be examined in more detail, taking into account more variable factors and operating conditions of the performance model. In addition, mutual dependence between information components of the reproductive system should be separated, for example, auditory parameters (auditory information) may to some extent depend on the quality of performing characteristics of musician or instrument status (kinesthetic information), and so on. However, we should not forget that regardless of proportional relationship of mentioned above interconnected information levels, together they always function as one coherent performing psychological system. Qualitative differences in its work depend largely on the individual characteristics of the personality of musician and his natural talent, virtuosity, congenital absolute ear, developed imagination, etc. The structure of internal image of the music work in particular consists of a set of available information channels. Later, after the completion of the ratio of available options it forms a composed artistic and performing image. Regardless of the style or direction, in which a musician works,

system of filling of his internal performing image will differ only by purely professional component characteristics, while maintaining the general psychological shaped structure and the same information links. For example, the same work in terms of technical and performing vision saxophonist and guitarist can interpret in different ways, relatively specifics and expressive possibilities of his instrument. However, the general principle of artistic importance of the work remains the same as well as the formation on its base of the highly professional performing model.

The generated image is not static: awareness of changing of the total forming factors may also acquire the necessary artistic features. Information flows in their entirety can be combined into a single psychophysical signal and exist separately, being activated according to the creative task. Their overall specificity is that they are implemented in a virtual field of cogitative activity.

The main work of musician is to create and to process different image formations. By analyzing the musical material art images created by artist psycho-system saxophonist, can be divided into certain categories relative to their specific content and their functions. These are art images, which provide the main content of the work, author's concept and highly performing technical and expressive findings. Associative images are compiled layered experience of the artist, which consists of a variety of emotions, images of everyday life and professional activities, and other vivid impressions. A significant role is played also by psychological system of the musician. The third kind of image, which is a grouping factor in this list – personality-performing images. They concern strictly playing practice, reflecting different experiences related to the creative process: feeling of keyboard, muscle-skeletal system, timbre characteristics of the instrument and visualization of the note text. Based on these image formations, complete picture of the art-performing world, on which mental performance practice rely on, is created. No wonder why the structure of the artistic image is so multilayered, as it accumulates not only musician's professional specifications, but his emotional and volitional sphere with lots of personal characteristics. Combined together, they form a kind of psychological symbiosis based on creativity. On the basis of these parameters the system of internal analysis of musical material, which combines processing work on auditory, technical, visual, analytical and interpreting levels is formed. These levels can be activated individually or in the aggregate reciprocity.

Although we observed a significant role of the emotional mechanism in the structure of mental playing, we should not reject overall performance of the psychological system, such as stress, flexibility, responsiveness, imagination and others. Music is more complex intellectual phenomenon in its structure, which is a reflection of the underlying processes of the human psyche. According to M. Aranovskiy music "... is not confined merely to the emotions became something more than just a reflection or embodiment of a sensual emotions ... start up sound clarity and rational confidence start using advanced imagery" [3, 14]. So emotional sphere for the development of musical thought serves only as a source of finding necessary psychological guidance. Analytical range in this activity also plays a significant role in bringing innovative ideas to the rational implementation mechanisms. It controls the professional musician's thinking in such a way that very often it is quite difficult to get rid of it and to immerse into emotional distress. E. Nazaykinskiy on this occasion said: "even in improvisation, when a performer has no right to stop and start from the beginning, when under his fingers continuous flow of "musical thought" is being born, "even in it mind of the artist can sometimes, even for a short time be distracted from the music, passing it the development of automation of playing movements ands previously learned blanks" [7, 46]. According to this scientific novelty of the article is an attempt to reveal theoretical postulates concerning the functioning of the professional saxophone player thinking in the conditions of artistic tradition. Problem of application of analytical-mnemonic techniques for the purpose of effective disclosure of the author's intention is considered separately. It creates a new field for future scientific studies devoted to the conditions of development of saxophone as a promising instrument of modern music.

Conclusions. Modern performing musician can apply the technique of mental playing to solve many problems that arise when working with new material. These key points include practice on filling the work with timber, development of individual sound palette that would fully disclose the specifics of performing art image in relation to the author's idea; understanding of the technical component of mechanistic implementation of a certain passage and its internal auditory sensation; optimal tempo relationship and comprehensive psycho-emotional preparation for concert performance.

Regardless of method of application of the system of mental performance and musician's professional level psychological techniques can ensure effective implementation of artistic functions. Indicators of utility of application of this technology meets the following requirements of performance:

- achieving standard correspondence between the inner ear and the real artist intonation and timbre sounding of the instrument;
- development on physic-motor level of such position of musician's body that would provide maximum feedback of playing apparatus to the necessary commands of the performing system;
- high level of artistic realization of the tasks which should cover all aspects of the disclosure of the author's idea of the work;
- imitation at the mental level of symbiotic use of diverse types of sensory performing monitoring: visual, auditory and tactile and further use of this psycho-emotional set of parameters in real playing practice.

Thus, use of internal performance as a component of the structure of artistic thinking is a positive factor of full development.

Література

1. Адлер Г. Техника развития интеллекта / Гарри Адлер. – СПб.: Питер, 2001. – 177 с.
2. Анохин П. К. Теория отражения и современная наука о мозге / Петр Кузьмич Анохин. – М. : Знание, 1970. – 44 с.
3. Арановский М. Г. Музыка и мышление / Марк Генрихович Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. – М. : КомКнига, 2007. – С. 10-43.
4. Волков Н. В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах: Монография. / Волков Николай Васильевич. – М.: Академический Проект: Альма Матер, 2008. – 399 с.
5. Гилфорд Д. П. Природа человеческого интеллекта / Джо Пол Гилфорд. – М.: Прогресс, 1971. – 123 с.
6. Иванов В. Д. Выражение эмоциональной отзывчивости на сонорно-акустические эффекты в исполнительстве на деревянных духовых инструментах / Владимир Дмитриевич Иванов // Эмоциональный компонент эстетического образования: проектирование, реализация и оценка. —Тула : 2006. – С. 330-333.
7. Назайкинский Е. В. О предметности музыкальной мысли / Евгений Владимирович Назайкинский. // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. – М. : КомКнига, 2007. – С. 44-69.
8. Назаров И. Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. / Иван Тимофеевич Назаров. – Л. : Музыка,1969. —134 с.
9. Скребков С. С. Художественные принципы исполнительских стилей / Сергей Сергеевич Скребков. – М., 1973. – 379 с.
10. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика / Геннадий Моисеевич Цыпин. – СПб. : Алетейя, 2001. – 320 с.

References

1. Adler, G. (2001). Tekhnika razvitiya intellekta. [Technique of development of intelligence]. Saint Petersburg: Piter [in Russian].
2. Anokhin, P. (1970). Teoriya otrazheniya i sovremennaya nauka o mozge. [The theory of reflection and modern science of the brain]. Moscow: Znaniye [in Russian].
3. Aranovskiy, M. (2007). Muzyka i myshleniye. [Music and Thinking]. Muzyka kak forma intellektual'noy deyatel'nosti, (pp. 10-43). Moscow: KomKniga [in Russian].
4. Volkov, N. (2008). Teoriya i praktika iskusstva igry na dukhovykh instrumentakh: Monografiya. [Theory and practice of the art of playing on wind instruments: Monograph.]. Moscow: Akademicheskiy Proyekt: Al'ma Mater [in Russian].
5. Gilford, D. (1971). Priroda chelovecheskogo intellekta. [The nature of the human intellect]. Moscow: Progress [in Russian].
6. Ivanov, V. (2006). Vyrazheniye emotsional'noy otzyvchivosti na sonorno-akusticheskiye effekty v ispolnitel'stve na derevyannykh dukhovykh instrumentakh. [Expressing emotional responsiveness to sonor acoustic effects in performing on wooden wind instruments]. Emotsional'nyy komponent esteticheskogo obrazovaniya: proyektirovaniye, realizatsiya i otsenka, (pp. 330-333). Tula [in Russian].
7. Nazaykinskiy, Y. (2007). O predmetnosti muzykal'noy mysli. [On the nature of musical thought]. Muzyka kak forma intellektual'noy deyatel'nosti, (pp. 44-69). Moscow: KomKniga [in Russian].
8. Nazarov, I. (1969). Osnovy muzykal'no-ispolnitel'skoy tekhniki i metod yeye sovershenstvovaniya. [Fundamentals of musical and performing technique and method of its improvement]. Leningrad: Muzyka [in Russian].
9. Skrebkov, S. (1973). Khudozhestvennyye printsipy ispolnitel'skikh stiley. [Artistic principles of performing styles]. Moscow [in Russian].
10. Tsypin, G. (2001). Muzykal'no-ispolnitel'skoye iskusstvo: Teoriya i praktika. [Music and performing arts: Theory and practice]. Saint Petersburg: Aleteyya [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017 р.

UDC 78.01.87

Kadantseva Natalia
a soloist of Odessa National
Opera and Ballet Theater, an applicant of
Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy
kadantsevanatalia99@gmail.com

FEMALE CHARACTERS IN ZAPOROZHETS ZA DUNAYEM ("A ZAPOROZHIAN (COSSACK) BEYOND THE DANUBE") BY S.HULAK-ARTEMOVSKY AND THEIR FATE IN STAGE PRODUCTIONS OF ODESSA MUSICAL THEATERS

In this case, we emphasize the creativity of the creator of the work on the "spirit of the times" and the actual ideas-images that are actualized in the present. **Purpose of the work** is to follow the original version of the genre of opera of S. Hulak-Artemovsky "Zaporozheian beyond the Danube" in contrast to the formed concept of "Italian imitation", which impoverishes the ideas about richness of the genre-style compositions in S. Hulak-Artemovsky's work, focused in the interpretation of female parties of Odarka and Oksana. **Methodological** basis is the musicological intonational principle, that is, the verbal and expressive principle of the interpretation of musical instruments, which has deep roots in national music. We specially emphasize the methods of the style-genre comparative and musical hermeneutics in the traditions of the works of E.Markova school. **Scientific novelty** of the work is determined by the originality of the theoretical idea of the principle genre-style multiplicity of the work of the Ukrainian composer in inscribing its plot and means into the style-thinking paradigm of the "Sixtiers" of the nineteenth century and the reactivity to it of the "youth wave" of the early 21st century. **Conclusions.** S. Hulak-Artemovsky's opera "Zaporozhets za Dunayem" ("A Zaporozhian Beyond the Danube") can not be evaluated as "modeling of "Italian in Algeria" by J. Rossini or other Italian models, since there is really a complex synthesis of Italian influences and typologies of comic and lyrized-dramatic operas of French and German traditions. The piece of work of the Ukrainian author is the only one-of-a-kind in Russian and Ukrainian music reaction to the theme of the conflict of the "fathers and children" of the Sixtiers of the 19th century. The interpretation of the main characters' parties of Karas and Odarka does not allow the hyperbole of comedicizing and "aging" of the characters, since by that the poetics of national history and the dramatic tension in the opposition of the Ukrainian Cossacks to the Turkish patronage are removed. Odarka's party is built with the principle scale of the range and the genre coverage of the expression indicative of the "full" soprano, whereas the Oksana's party is less diverse and the range of its singing is narrowed, which indicates the setting for the mezzo- Soprano as "narrowed" in relation to the soprano as such.

Keywords: music style, genre in music, soprano parties in opera, mezzo-soprano parties in opera, expressiveness of the timbre of the operatic voice

Каданцева Наталія Борисівна, *солістка Одеського національного театру опери і балету, здобувач Одеської національної музичної академії ім. А.В.Неждановой*

Жіночі персонажі опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемівського та їх доля у постановках Одеських музичних театрів

Акцентується реактивність композитора на "дух часу" і актуалізовані в сучасності ідеї-образи. **Мета** – прослідковування оригінальної версії жанру опери С. Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм" у протиставленні усталеній концепції "італійського наслідування".. **Методологічною** основою є музикознавчий інтонаційний підхід, тобто мовленнєво-виразний принцип трактування музичних засобів, що мають глибокі засновки в національній музиці. При цьому спеціально виділяємо методи стильво-жанрового компаративу і музичної герменевтики в традиціях школи О.Маркової. **Наукова новизна** визначена оригінальністю теоретичної ідеї принципової жанрово-стильової множинності твору українського композитора за вписаністю його сюжету та засобів у стильово-мислиннєву парадигму "шестидесятників" XIX ст. і реакції на неї "молодіжної хвилі" початку XXI ст. **Висновки.** Опера С.Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм" не може бути оцінена як "моделювання" італійських зразків, оскільки в ній присутній складний синтез італійських впливів та типологій комічних, ліризовано-драматизованих опер французької та німецької традицій. Твір українського автора є єдиною у своєму роді в російській і українській музиці реакцією на тематику конфлікту "батьків і дітей" шестидесятників XIX ст. Трактовка партій головних героїв Карася й Одарки не допускає гіперболи комікування та "зістарювання" персонажів, оскільки тим самим знімається поетика національної історії та драматична напруга в протистоянні українського козацтва турецькому патронатові. Партія Одарки вибудована з принциповим розмахом діапазону та жанрового обсягу вираження, показового для "повного" сопрано, тоді як партія Оксани менш різноманітна, що вказує на установку традиції меццо-сопрано як "звужену" щодо героїки виразності сопрано.

Ключові слова: музичний стиль, жанр у музиці, партії сопрано в опері, партії меццо-сопрано в опері, виразність тембру оперного голосу.

Каданцева Наталья Борисовна, *солистка Одесского национального театра оперы и балета, соискатель Одесской национальной музыкальной академии им. А.В.Неждановой*

Женские персонажи оперы "Запорожец за Дунаем" С. Гулака-Артемовского и их судьба в постановках Одесских музыкальных театров

В работе акцентируется реактивность композитора на "дух времени" и актуализирующиеся в современности идеи-образы. **Цель работы** – прослеживание оригинальной версии жанра оперы С.Гулака-Артемовского "Запорожец за Дунаем" в противопоставлении установившейся концепции "итальянского подражания". **Методологической** основой является музыковедческий интонационный подход, то есть речево-выразительный принцип

© Kadantseva N., 2017

трактовки музыкальных средств, имеющий глубокие основания в национальной музыке. При этом специально выделяем в нем аспекты методов стилево-жанрового компаратива и музыкальной герменевтики в традициях школы Е.Марковой. **Научная новизна** определена оригинальностью теоретической идеи принципиальной жанрово-стилевой множественности произведения украинского композитора по вписанности его сюжета и средств в стилево-мыслительную парадигму "шестидесятников" XIX века и реактивности на нее "молодежной волны" начала XXI столетия. **Выводы.** Опера С.Гулака-Артемовского "Запорожец за Дунаем" не может быть оценена как "моделирование" итальянских образцов, поскольку реально присутствует сложный синтез итальянских влияний и типологий комических, лиризированных-драматизированных опер французской и немецкой традиций. Сочинение украинского автора является единственной в своем роде в русской и украинской музыке реакцией на тематику конфликта "отцов и детей" шестидесятников XIX века. Трактовка партий главных героев, Карася и Одарки, не допускает гиперболы комикования и "состаривания" персонажей, поскольку тем самым снимается поэтика национальной истории и драматическое напряжение в противостоянии украинского казачества турецкому патронату. Партия Одарки выстроена с принципиальным размахом диапазона и жанрового охвата выражения, показательного для "полного" сопрано, тогда как партия Оксаны менее разнообразна, что указывает на установку на традицию меццо-сопрано как "суженную" по отношению к героике выразительности сопрано.

Ключевые слова: музыкальный стиль, жанр в музыке, партии сопрано в опере, партии меццо-сопрано в опере, выразительность тембра оперного голоса.

The relevance of the topic under consideration is determined by the inexhaustible interest in the work of the genius of Ukrainian music – the opera "Zaporozhets za Dunayem" ("A Zaporozhian Beyond the Danube") by an outstanding singer and composer, a pupil of the great M. Glinka, S. Hulak-Artemovsky. The comic opera, which responded to the heroic and dramatic pages of the history of the Ukrainian Cossacks, holds the stages of Ukrainian theatres, the listeners of each next generation find something acceptable and understandable, based on the truth of the historical vicissitudes of the representatives of the Zaporozhian Sich. The author of the research as a performer of the role of Odarka in this opera participates in productions of Odessa opera as well as in the performance of the Ukrainian Drama Theater, which traditionally tries to reach the operatic scale of its musical performance. In the writings of Ukrainian researchers this work has repeatedly become the subject of analysis, including the works of A. Kuliyeva, I. Drach, G. Hyrsa, O. Honchar, and others [7; 4; 3; 2], demonstrating incessant discussions about the meaning and expressive means of the amazing creation of the Ukrainian Master.

In this case, we emphasize the creativity of the creator of the work on the "spirit of the times" and the actual ideas-images, actualized in the present, especially with regard to the characterization of female characters as the subject of the author's research activity. Purpose of the work is to follow the original version of the genre of the opera S.Hulak-Artemovsky "Zaporozheian beyond the Danube" in contrast to the formed concept of "Italian imitation", which impoverish the ideas about richness of the genre-style compositions in S. Hulak-Artemovsky's work, focused in the interpretation of the female parties of Odarka and Oksana. Accordingly, the main tasks: 1) the identification of multiple typological correlations of the opera in its reaction to the "conflict of generations" of the 1860s with analogies to the youth ideas of the present; 2) emphasizing the focus in the party of Odarka on expressive means of a heroic character, represented by Rossini soprano with the resulting interpretations of contemporary production directors.

With the methodological basis there emphasized the musicological intonational principle, that is, the verbal and expressive principle of the interpretation of musical instruments [1], which has deep roots in national music, while specially emphasized in it aspects of the methods of the style-genre comparative and musical hermeneutics in the traditions of the works of the E.Markova school [5]. The scientific novelty of the work is determined by the originality of the theoretical idea of the principle genre-style multiplicity of the work of the Ukrainian composer in inscribing its plot and means into the style-thinking paradigm of the "Sixtiers" of the nineteenth century and the reactivity to it of the "youth wave" of the early 21st century. The practical value of the work is in its demand in the practice of theatrical performance and enriching the training courses in the history of performing in special music schools of higher and middle level.

The last decades in Ukraine and beyond it there intensified "exposing" efforts to the authors of these or other brilliant works – as was the case in the position of Y.SZinkevych, who defended the idea of P. Tchaikovsky's plagiarism in relation to the ideas of A.Rubinshtein's subjects [8, 476]. We can find something correlated in the speech of I. Drach [4], which defends the idea of the "Ukrainian paraphrase" on "Italian in Algiers" by J. Rossini – as applied to "Zaporozhets za Dunayem" ("A Zaporozhian Beyond the Danube") by S. Hulak-Artemovsky [4]. Whatever the Italian manifestations in this work are – they are logical, for any creative act is carried out with the support of some ideal model, determined by the selected genre typology, while the same Italian touches in the classical genre opera genre for this national school are organic. However, the main genre marker here is a comic opera with conversational dialogues, that is, a French or German model of a "small" opera is represented.

In the 1860s, when the Ukrainian opera under consideration was being created, two great creations appeared in comic genre, but with the dramatic context of comprehension of comic collisions – "The Bartered Bride" by B. Smetana (1866) and "The Master-Singers of Nuremberg" ("Die Meistersinger von Nürnberg") by R.Wagner (1867). In the latter of the works mentioned, conversational dialogues, according to the Italian model, are replaced by recitative, but the opera of the Czech master reproduces a singspiel – the Slavic style – the plan for constructing the whole. And this genre-typological choice did not prevent the detection of

dramatic manifestations, plot-determined by everyday events. However, the allegory of "polka opera" as containing the sign of the national-Czech declaration included dramatic sections of expression, conditioned by the cumulative context of Czech national self-assertion after the uprising in Prague in 1848.

S.Hulak-Artemovsky had a real choice of interpreting the comic genre, but with the clearly emphasized "Italianisms" in a number of turns of the line of characters of Karas and Odarka to the buffoon characters, he still chose the version of the whole – in the covenants of the dramatized singspiel of the German school. It should not be forgotten that the great mentor of the Ukrainian musician, M. Glinka, with obvious appeals to the Italian operatic experience, nevertheless brought the latter closer to the searches of the German school, symphonizing the action and creating monothematic structures to cover the vocal manifestations of the whole opera performance. It was the author of "Ruslan", whose timbral-registrar interpretations did not coincide with the everyday notions of youth-senium: the tenors are good old men, beloved – Ruslan and Liudmyla – bass (baritone, usually performs bass baritone) and soprano, moreover, Rossini, that is, without forced upper notes and with a strong first octave.

Hulak-Artemovsky was definitely familiar with Italian and German operas, which had brought bass and strong sopranos on the leading position.

In thesis of A.Ya.Kuliyeva there are extremely significant observations concerning the essence of the plot and genre refractions of this opera in Soviet productions of the mid-20th century:

"It is known that in 30-s of the 20th century there was realized the edition by V.Yorysha, which simplifies parts of characters and stage situations. This was due to focus on performance in Moscow in the days of the first decade of Ukrainian literature and art. The official solemnity of ten-day performance promoted exacerbation of historical and social background of the work in terms of piety of Stalinist governors (Peter I, Catherine II, Selim Pasha ...). So hints at the tragic events in Russia in the 18th century, participation of Cossacks, which led to the threat of genocide against the Ukrainian Cossacks in every way 'were slowed down' and dramaturgically 'alienated'. This formidable theme of Ukrainian rebellion was peculiar for creative work of the Sixtiers of the 19th century. And in Soviet Ukraine after a man-made famine of 1932 – 1933, it was the invoke of the theme of Cossacks that led analogy with the idea of revenge. This fear of historical parallels can be explained by demonstrative aggravation by the production directors of humorous components of music and stage action" (italics by N.K.) [7, 73-74].

The adaptation mentioned in the work of S. Hulak-Artemovsky and the theme in it of the Ukrainian Cossacks in the direction of leveling of the dramatic nature of the parties and moving them towards comedy, as we see, corresponded to the preferences of the Soviet production directors of the 1930s. And the main lever of this reinterpretation was the manipulation of tessutura-register indicators of parties of the main characters. In the work by A.Kuliyeva cited above rightly explained:

"At the same time Yorysh and his supporters reconsidered the parties of Karas and Odarka towards artificial reduction of the vocals, contrary to their interpretation of the composer. At the same time the party of Oksana, without tessutura transfer of it to a different altitude, was an incentive to the interpretation of soprano, as if for emphasis of the heroine's youth in contrast with the comparison made by lower parties of Odarka and Karas "[7, 74].

This idea of the production directors of the 1930s is extremely popular with contemporary directors, who are pushing the parties of Oksana and Andriy to the leading position in the opera [2]. However, in Odesa National Opera and Ballet Theater and this "renewal" of the piece of work of Hulak-Artemovsky seemed to be restrained: Oksana's solo numbers were raised for a second, and Odarka's, accordingly, were lowered, transferring her to the "minor party role". Of course, there was a contradiction in the sound of solo and ensemble numbers, as they were written by the composer, singling out Odarka as a feisty and imperious Cossack-woman, who took care of the orphaned Oksana and defended her at all stages of the narrative peripeteia of the opera.

Again, we turn to the generalizations of the researcher, who worked over analytical and cantatory-practical party of the heroine of the opera by Hulak-Artemovsky:

"Party of Odarka embodies strength and authoritativeness of "Ukrainian Valkyrie", whose energy caused imagery shaping of the core ensemble opera duet scenas. Odarka is a high full soprano of composer's idea that meets strength and youth of the heroine, but her voice mobility highlighted by comparison with the party of Oksana. Romance of the latter "Clear moon ..." is contemplative, prayerful, built on the same sixth tone as the beginning of a duet No 4 with Odarka's solo part where the character appears in angry excitement and an orientation in singing to the dancing movement" [7 75].

This conclusion fits perfectly into the analysis materials, starting from the first, entering, act of the party of this heroine – doing a duet with Karas No 6, in which her solo performances initiate musical development, and the first replica ("Where do you spring from?") built with the support on sixth tone, brings it closer to Oksana's sixth lyrical song No. 3 ("Clear moon") – the interval of the sixth symbolizes perfection, since it is an indicator of the interval of the ladylike structures of the ancient church music (and the modes of the domestic echoes chant, and the western Gregorian). In this duet in the party of Odarka, the highest note is indicated by the altitude as² (the highest note in the Oksana's party is shown in No. 3 – this is a²).

The lowest sound of Odarka's party is h in the final hymn "Ukraine, the native shore" – it is the particular heroine who destined to declare the sacred words of Allegiance to the Motherland. The total

volume of the party – from as² to h – exceeds the volume of Oksana's party (from a² to d¹), which indicates that the party of Odarka is intended for a full soprano, while Oksana performs, at Rossini dimension, mezzo-soprano. The party of Odarka "overlays" the party of Oksana and according to the variety of genre manifestations: in duet with Karas No. 6 there are introduced genre sections of the masculine heroic activity of the heroine (the aforementioned beginning of the duet), her "lamentation" statements ("You are hang out days and nights"), and also the real "soprano bouffe (comedy)" (the final part of the duet), the purity of the lyric outpouring from Odarka – in No.17 and 25, the first of which is the household confessional lyricism, whereas in the grand finale, as noted above, the hymn lyrics is presented.

In comparison with the genre scenario of the Odarka's party, Oksana's party is simpler, it, generally, fits into the everyday-lyrical sphere of expression. It is significant the correlation of the party of Odarka and Oksana's party in the quintet No. 20, which constitutes the "small finale" of the opera. Odarka's party sounds higher than Oksana's party, thereby once again emphasizing the priority of the full soprano in the performance of this heroine – the operatic role of mezzo-soprano in the lyrical party of Oksana.

Dynamism of Odarka's party is significantly increased to the third action, in which the first act in it (collectively No. 17) and the aforementioned chant in the final – belongs to Odarka. No. 17 "Oh, mother told me" represents the classics of Ukrainian song and romance lyrics, corresponds to what is usually defined as "Ukrainian bel canto". This act – a noble cantilena on a descending melodic sequence, based on the penitential figure catabasis, containing repetitions-operas, creating the effects of a hidden two-voiced symbolizing the scholar ecclesiastical idea of expression. This smiling repentance of the heroine for the audacity of her young love can sound convincing only in the mouth of a young woman. If this role in performance on the stage "become old", then there appears a shade of caricature of the image of Cossack chivalry.

After all, the contour mentioned on catabasis determined the expressive essence of the combat song symbolizing the glory of the Ukrainian Cossacks – "ZaporozhetszaDunayem" ("A Zaporozhian Beyond the Danube"), the text of which had a poetic translation into German and was sung all over Europe, and the great L.Beethoven proposed his adaptation of the famous military anthem. Beethoven earlier than half a century from M. Glinka, was also adapted by Kamarinskaya, that was also a sign of military prowess of the Kamarinians, equated to the Cossacks – and in her also the penitential figure catabasis constituted the core of the exposition. In the final part of the finale of the famous "Moonlight Sonata", the motive of this melody of farewell to love is explicitly quoted – for the sake of the feat of Accomplishment. This is the program underlying reason for this penitent-cathartic composition, which introduces the motif of the musical "forgive" to G. Guicciardi, which formed the isolated but transient image of the creative ministry of the great Wenz.

There mentioned melodic images of the Cossack anthem "ZaporozhetszaDunayem" ("A Zaporozhian Beyond the Danube"), feisty Kamarinskaya, emblematized musically military glory of Russia and representing its Cossack units, was not completely parodic by Hulak-Artemovsky in the party of Odarka: the student of M. Glinka was not capable of the blasphemy of irony regarding the glory of Ukraine. Accordingly, the "Ukrainian Valkyrie" Odarka in her confession song about the young desire to love in spite of domestic prohibitions defines an expressive meaning that is revealed joyfully and ecstatically in the chants of the final chorus "There Behind the Silent Behind the Danube", where we again find the penitential figure catabasis: after all, the idea itself of returning to the Homeland as repentance before the Fatherland for forced apostasy determined the whole plot turn of this comic and dramatic-psychological opera.

This work, as abovementioned, is built according to the plan of the dramatized singspiel of the post-Webern type – see the operas of G. Marschner and A. Lortzing. This is especially true for the opera "Tsar and Carpenter or Two Petra" (1837, which was repeatedly staged in Odessa Opera), which is extremely popular in Russia (perhaps more than the "Italian in Algiers" by the great J. Rossini), in which the idea of the character's presentation in two images, deliberately mundane and authenticity of the power of the person holding it – is clearly seen in the ratio of the comic Karas-Turkishman and Karas- Zaporozhian Cossack, representing the chivalric elite of the Ukrainian nation.

S. Hulak-Artemovsky decide in the original version of the plot and the characters primarily that he is the only composer among Russian and Ukrainian, who captured the conflict of the generations of the sixtiers (see I. Turgenev's novel "Fathers and Sons", 1861). Moreover, in a chronologically outrunning parallel to the Meistersinger, R. Wagner (1867), which also reflects the drama of fathers and children, the Ukrainian author singled out a patriotic foreshortening that allows mutual misunderstanding of representatives of different generations. And in this case, a fundamental antithesis to the same theme in "Don Carlos" by G. Verdi (1867), in which the father and son (and this same in the drama of F. Schiller) are put in a relationship that excludes their reconciliation.

This refers to the interpretation of the party of Odarka as a detailed genre and high-intonational expression, correlated with a complex of means, indicative of the leading parties of large operas. Performing "reduction" of the handling of this party belittles the heroic meaning of the work written in the comic genre, but according to the typological transformations that took place in the middle of the nineteenth century, containing both dramatic and intensely lyrically manifested expressive means. Musical evidence in favor of the above said is the symphonic unfolding of the finals, among which the finals of the first and third acts are distinguished by the originality of the genre-timbre saturation. For the duet No. 6, which completes the I action, is a vocal sonata symphony, in which three contrasting parts are closer to the parts of the

instrumental cycles in terms of tempo and type of genre interpretation, singled out as essential indicators of the drama of both large and comic "small" operas far from the end of the 18th century.

The unfolding of the vocal-symphonic decision of the final of the third action is supported by the dynamics of the presentation of folk-choral scenes, marked by the nature of the lyric canticle (No. 2, 4), with the corresponding textural-timbre indicators, in Act I, contain dramatic corrections of the comparison of the Ukrainian-Cossack and Turkish parts in the II act. The interpretation of folk choral scenes in the final of the third act, where, Oksana's solo is followed by triumphal canticle-Allegro, which is an enriching manifestation of the genre-typological specificity of canticle singing, which is noticeable in the Ukrainian tradition in a predominantly chamber-lyrical manifestation (this is also shown in the I act of the opera).

However, the dramatic energy of the musical action of the opera clearly transforms the adopted genre settings of the national singing – canticle – expression, bringing the mighty power into the hymnal ecstasy of the final address to the Motherland ("Behind the quiet behind the Danube"), including passages chanting indicative of high operatic style (and not widely developed in the solo parts of this work). Thus, the composer with the help of the musical means of vocal figurativeness accentuated as the highest expressive value – a patriotic impulse, the individual meaning of which is emphasized by the fusion of the virtuosity of solo and choral sounds.

Summarizing the abovementioned, it should be noted:

- S. Hulak-Artemovsky's opera "Zaporozhets za Dunayem" ("A Zaporozhian Beyond the Danube") can not be evaluated as "modeling of "Italian in Algeria" by J. Rossini or other Italian models, since there is really a complex synthesis of Italian influences and typologies of comic, lyrized-dramatic operas of French and German traditions;

- the piece of work of the Ukrainian author is the only one-of-a- kind in the Russian and Ukrainian music reaction to the theme of the conflict of the "fathers and children" of the Sixtiers of the 19th century, defining the original principle of treating the comic genre as a way of focusing attention on the historical realistic aspects of artistic imprinting of the national idea (comparable to "The Master-Singers of Nuremberg" by R. Wagner, written years after);

- the interpretation of the main characters' parties of Karas and Odarka does not allow the hyperbole of comedicizing and "aging" of the characters, since by that the poetics of national history and the dramatic tension in the opposition of the Ukrainian Cossacks to the Turkish patronage are removed;

- Odarka's party is built with the principle scale of the range (h-as²) and the genre coverage of the expression indicative of the "full" soprano, whereas the Oksana's party is less diverse and the range of its singing is narrowed (d¹-a²), which indicates the setting for the mezzo- Soprano as "narrowed" in relation to the soprano as such.

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Москва-Ленинград: Музыка, 1971. – 379 с.

2. Гончар О. Для новой версии оперы "Запорожец за Дунаем"… / О. Гончар [Электронный ресурс]. – Режим доступа: kp.ua/culture/492518-dlia-novoi-versyy-opery-…

3. Гирса Г. Автора первой украинской оперы упрекали в плагиате/ Г. Гирса [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://perstra.in.ua/archives/973.html/semenhulakartemovskyy

4. Драч И. Украинский парафраз на россиниевский сюжет / И. Драч [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Jgreenlamp.narod.ru/paraphraz.ntm

5. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности / Е.Н. Каминская-Маркова. – Одесаа: Астропринт, 2015. – 532 с.

6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : Наукове товариство ім.Т.Г. Шевченка, 2000. – 284 с.

7. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів / А. Кулієва : Канд. дис. 17.00.03 – муз. мистецтво. – Київ, 2001. – 175 с.

8. IMS 17th International Congress. – Leuven 2002. – 683 p.

References

1. Asafiev, B. (1971). Musical form as a process. Moscow-Leningrad: Muyzka, 379 [in Russian].

2. Honchar, O. (2013). For a new version of the opera "Zaporozhets za Dunayem" ("A Zaporozhian Beyond the Danube"). Internet resource: kp.ua/culture/492518-dlia-novoi-versyy-opery-… [in Russian].

3. Gyrsa, G. (2013). The author of the first Ukrainian opera was reproached for plagiarism. Internet resource: http://perstra.in.ua/archives/973.html/semenhulakartemovskyy [in Russian].

4. Drach, I. (2014). Ukrainian paraphrase on Rossini theme. Internet resource: Jgreenlamp.narod.ru/paraphraz.ntm [in Russian].

5. Kaminskaya-Markova, E.N. (2015). Methodology of musicology and problems of musical culturology. To the 50th anniversary of pedagogical activity. Odesa: Astroprint, 532 [in Russian].

6. Kozarenko, O. (2000). The Phenomenon of Ukrainian National musical language. Lviv : T.G. Shevchenko Scientific society, 284 [in Ukrainian].

7. Kulieva, A. (2001). Vocal national traditions and problems of transitional tones. Ph.D. thesis.17.00.03 – Muzychnemystetstvo. Kyiv, 175 [in Ukrainian].

8. IMS 17th International Congress (2002). Leuven, 683 [in English].

Стаття надійшла до редакції 24.05.2017 р.

UDC 792.038.11(477) "191"

Matuzko Oleksandr
Senior lecturer of the Department
of Directing and Actor's skills,
Kyiv National University of Culture and Arts

FORMATION OF THE THEATRICAL CONSTRUCTIVISM IN UKRAINE AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY (through the example of Les Kurbas and Mark Tereschenko)

Purpose of the research. The purpose of the article is to study the formation of the theatrical Constructivism in Ukraine at the beginning of XX century through the example of Les Kurbas and Marko Tereschenko. **Methodology.** The methodology of the research consists of the scientific methods such as analysis, synthesis, art-criticism and historical-comparative method. All of them allow the author to study the formation of Ukrainian Constructivism in the theatres of the 1920s. The analysis is used to research the main tendencies of the theatre's development at the beginning of the XX century. Historical and comparative method help us to analyze the creativity of L. Kurbas and M. Tereschenko. Art criticism allows us to review the main performances of the directors-constructivists. **Scientific novelty.** The author proves the great influence of Ukrainian Constructivism on the development of the theatrical art and the contribution of Les Kurbas and Marko Tereschenko to this process. **Conclusions.** Thus, at the beginning of the XX century, many theatrical directors used the ideas of Constructivism in their performances. L. Kurbas and M. Tereshchenko were the most popular among them. Their innovations of the theatrical art were the collective method of creativity, plasticity and action as the main elements of the performance.

Key words: constructivism, theatre, Les Kurbas, Marko Tereschenko, futurism.

Матузко Олександр Аркадійович, *старший викладач кафедри режисури і майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв*

Зародження театрального конструктивізму в Україні на початку ХХ століття: на прикладі творчості Леся Курбаса та Марка Терещенка

Мета статті полягає в аналізі процесу формування театрального конструктивізму в Україні на початку ХХ століття на прикладі творчості Леся Курбаса та Марка Терещенка. **Методологія** дослідження ґрунтується на різних наукових методах. Метод аналізу було використано для дослідження основних тенденцій розвитку театру на початку ХХ століття; історико-порівняльний – для дослідження творчості Л. Курбаса та М. Терещенка; мистецтвознавчий – для розгляду найвідоміших вистав режисерів-конструктивістів. **Наукова новизна** полягає у розкритті впливу українського конструктивізму на розвиток театрального мистецтва та внеску видатних режисерів Леся Курбаса та Марка Терещенка у цей процес. **Висновки.** На початку ХХ століття у театральному просторі України працювала низка режисерів, які втілювали у своїх виставах ідеї конструктивізму. Зокрема, Лесь Курбас та Марко Терещенко вибудовували свої спектаклі за принципом "театру дії", ритміки, пластичності та методу колективної творчості.

Ключові слова: конструктивізм, театр, Лесь Курбас, Марко Терещенко, футуризм.

Матузко Александр Аркадьевич, *старший преподаватель кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств*

Зарождение театрального конструктивизма в Украине в начале XX века: на примере творчества Леся Курбаса и Марка Терещенко

Цель работы заключается в анализе процесса формирования театрального конструктивизма в Украине в начале XX века на примере творчества Леся Курбаса и Марка Терещенко. **Методология** исследования базируется на использовании разных научных методов. Метод анализа использован для исследования основных тенденций развития театра в начале XX века; с помощью сравнительного проанализировано творчество Л. Курбаса та М. Терещенко; искусствоведческий позволил рассмотреть самые известные спектакли режиссёров-конструктивистов. **Научная новизна** статьи заключается в раскрытии влияния украинского конструктивизма на развитие театрального искусства и вклада выдающихся режиссеров Леся Курбаса и Марка Терещенко в этот процесс. **Выводы.** В начале XX века в театральном пространстве Украины работала плеяда режиссеров, которые воплощали в своих спектаклях идеи конструктивизма. В частности, Лесь Курбас и Марко Терещенко выстраивали свои спектакли по принципу "театра действия", ритмики, пластичности и метода коллективного творчества.

Ключевые слова: конструктивизм, театр, Лесь Курбас, Марко Терещенко, футуризм.

Actuality of the Topic. In the XX century, the Ukrainian theatre joined the tendencies of the European stage art. The main one was the synthesis of Ukrainian folk traditions and the newest achievements of the world theatrical space. The terminology of the beginning of XX century defined it as the "process of getting the European character". The directing as the author's synthesis of the all aspects of the performance was the main trend in the development of world theatrical art. Les Kurbas and Marko Tereshchenko were the brightest figures of the Ukrainian theatre, who belonged to that tendency. Today, Ukrainian theatrical art is looking for new forms, which need the revision of the theatrical experience of Ukrainian directors at the beginning of XX century.

The development of Ukrainian theatre was analysed in the works of many scientists. They are V. Vasylenko, G. Veselovska, S. Efremov, B. Kozak, Yu. Mezchenko, H. Mylenka, M. Popovych, A. Chuzchyi, Yu. Yurchenko etc. The European constructivism and its influence on the theatre was considered by

© Matuzko O., 2017

E. Vasilieva, T. Goryacheva, A. Ikonnikov, V. Nikonov, E. Sidorina, V. Furer, S. Khan-Magomedov and others. The variety of scientific researches are devoted to the directing of the Ukrainian artists such as Les Kurbas and Marko Tereshchenko, whereas their attitude to the constructivism is little known. It make us analyse this issue more properly.

The purpose of the research is to analyse the formation of the theatrical Constructivism in Ukraine at the beginning of the XX century through the example of Les Kurbas and Marko Tereschenko.

Main part. The Ukrainian theatre of XIX century preferred realism, whereas the theatre of the XX century used the avant-garde aesthetics and variety of styles.

In the early 1920's, the theatrical studios of futurists were the main impetus to experiment with theatrical forms. The artists used different archaic stage forms and modern kinds of media such as cinema or photography. After the Bolsheviks came to power, in Ukraine members of the Theatrical Department of the People's Commissariat of Education controlled the art. The most part of its members had belonged to the left wing movements before the revolution. Their creativity was characterized by ephemeral forms and the anti-bourgeoisie nature. The opposition art became an official way of the theatrical development in the Soviet Union. The new authorities began using those reformers and artists.

Until 1923, the Soviet Union had not become the totalitarian state yet. Therefore, it had some liberal and democratic tendencies such as opened borders. At that period, the Ukrainian and European artists could free exchange their ideas and innovations. Many of the representatives of art left the Soviet Union, though many of them returned home and brought the newest world artistic tendencies.

Illya Erenburg was one of the artists, who had decided to return. He went to Germany and became the ideologist of Constructivism. He together with El' Lysytsky, an artist-constructivist, published the magazine "The Thing". Their perception of Constructivism was the result of the technological revolution of early 1920s. The glorification of technology did not have any serious ideology. According to the aesthetic and theoretical points of view, Constructivism was not a monolithic phenomenon. The scientists divided it into two groups – European and Soviet.

In the early 1920s, Ukraine got the news about constructivist innovations, and modern avant-garde projects from the West and the East. Therefore, the Ukrainians, who had emigrated to Europe, sent new magazines and books. They were politicians, artists, writers etc. In Odessa, the union YUGOLEF – the branch of the Moscow Avant-garde group of the LEF, led by O. Brik and V. Mayakovsky, acted. The Ukrainian artistic environment was ready to create the avant-garde art. At that period, Constructivism had rather aggressive character and played the leading role in the Ukrainian artistic space. We can see it in the monumental and fine arts.

In the second half of the 1920s, the constructivist ideas began getting popularity among theatrical directors, actors and decorators. In 1923, Constructivism became a factor of artistic and social life in Kharkiv. It was declared, proclaimed, studied and considered on the pages of the local magazines and newspapers. The centre of the Kharkiv Constructivism was "Decorative and production workshop", headed by G. Tsapok. It was opened in the winter of 1923 at the Social Museum named after Artem.

The formal beginning of Constructivism in Ukraine was the article of M. Johansen, the poet and one of the founders of the VAPLITE. It was entitled "Constructivism as the Art of the Transitional Age". In 1922, the Kharkiv magazine "Ways of Art" published it. Mike Johansen defined that the construction had primarily an ideological task and not a formational one. The constructivists of the LEF futurist branch were opposed to such position. "Art is a worldview. Communist art is the communist worldview. Its form is the same as its content. Its design is the same as its construction" [6, 110].

At the end of the 1920s, the representatives of the "industrial art", which replaced the "formal" Soviet constructivism at the leading positions, proposed to withdraw the artistic imagery. A. Mazaev said: "Art as the production of material things, art as a modelling of the forms of social life were the general program of Proletkult and the "Left Front", which got the name "industrial art". It opposed the perception of art as a form of ideology, as the recognition of life and a figurative creativity" [5, 37].

It is clear that such position contradicted the aspirations of L. Kurbas and O. Dovzhenko. The followers of the "industrial art" stated that art could exist without art. They thought that the art did not have any hedonistic functions. In addition, they interpreted the creating of ideology as the productive function, which could transform a personality and his/her social views.

Aleksei Gan, an ideologist of Constructivism, said that the theatrical constructivism appeared as the result of the fight between the professional theatre and the constructivist theatre. It was declared by the First All-Russian Congress of Labour-Peasant Theatres in 1920. The congress proclaimed the following tasks of the proletarian artists:

- to struggle with the professional theatre;
- to guard class cleanliness, independence of artistic forms and methods of the proletarian theatre;
- to develop the experiments with the "mass theatre";
- to prevent spreading the bourgeois culture among proletarian socialist theatres…" [7, 51].

In Soviet Constructivism, the crystallization of art forms was held in accordance with the ideas of industrial art. It was based on such principles as industrialization and labour movement.

The Ukrainian theatrical Constructivism combined the slogans of the producers, the adaptation of the LEF-constructivism in the Ukrainian theatrical culture of the 1920s, the using of the Bauhaus heritage and the theoretical works of Ukrainian constructivists such as M. Johansen.

In theatres, Ukrainian Constructivism duplicated the well-known forms and ideas, which were not unique. In 1923 – 1930, the constructivist performances were staged in many cities – Kharkiv, Kyiv, Odessa, Poltava, etc.

The Ukrainian constructivist scenography clearly showed that the construction was a self-contained object that had an important function as well as an emotional and figurative content.

V. Meller, Ukrainian avant-garde artist, began promoting the ideas of Constructivism in Ukrainian scenography. In 1910s, he studied in Munich and at the studio of Oleksandra Ekster, where he took an interest in avant-garde art. V. Meller collaborated with the most radical theatrical groups at that time in Ukraine. They were the theatre "Berezil" and theatre of Hnat Mikhailichenko. He created a scenography laboratory at the Artistic Association "Berezil". There he trained numerous students, designed unique mobile decors for the performances "Gas", "Macbeth", "October" and "Secretary of the Trade Union".

In "Berezil", the enthusiasm for Constructivism as well as expressiveness was not long. Only the concept of L. Kurbas's creative method continued functioning as a pattern of "life-building". L. Kurbas believed that the theatre had to transform social and life realities into artistic reality. The art should turn into reality and be a form of production. In his opinion, it had to produce necessary and useful things. In practice it meant, that in the process of theatrical creativity we formed a fundamentally different person mentally and physically.

L. Kurbas considered the theory of motion the most effective method to renew theatres spiritually and physically. In his article "The Ways of Berezil and the Issue of the Texture" (1925) L. Kurbas stated: "Transformation has been the main core of the left theatre recently. It is a formula for theatrical means that reveals the imaginary reality in its psychological or social essence. It also makes an audience activate its perception, which is the basis of every theatre. It is the very flexible principle in its capabilities, which corresponds to a complete scientific view of art. It has not got its place among theatrical methods yet, although it is widely used in the left theatres" [4, 247].

In 1924, L. Kurbas with his wife V. Chistyakova, went to Moscow, where they visited the performances of O. Faika, S. Krzhyzhanovsky, O. Taiirov and S. Eisenshtein. L. Kurbas liked S. Eisenstein's play "Do you hear, Moscow? " by S. Tretyakov. In our opinion, this performance of S. Eisenstein stimulated Kurbas to stage "Gas Mask" by S. Tretyakov in "Berezil" theatre. For the first time the play was shown on March 30, 1924 in the House of the Red Army. V. Meller designed its decorations. L. Kurbas with his student B.Tiagno tried to organize the stage action using the functional method. The actors had to play modern real workers. Then, the theatre gave up using this method, because it was opposed to the conception of L. Kurbas and his troupe.

In 1919, Marco Tereshchenko, the head of the Kyiv State Theatrical College, presented the composition "The First House of the New World" on the stage of the Kyiv Opera. The scenography was created by A. Petrytsky, an artist. The music was written by A. Butsky, a composer, who later created the music to Kurbas's play "Gimmi Gigins" in the style of Expressionism.

The first peformance, directed by M. Tereshchenko, was created on the basis of the method of collective creativity. Therefore, it was a complex of individual sketches, prepared by the actors. The scenario consists of the poems of Pavlo Tychyna, Volodymyr Sosyura, Mikhail Semenko and Vasyl Ellan-Blakytnyi. The composition was based on the method of "art of action" and rhythm, fixed in various graphic forms. The rhythm and spatial constructions were synchronized.

In 1924, the theatre named after H. Mikhailichenko presented the play "Universal Necropolis". The design of the stage space was created by K. Eleva, the music was written by M.Verikivsky. There were many stylistic and easthetical methods in the performance. For example, the scene "Meeting with Bambuchi" was staged according to the principle of domino. The female costumes reminded the dresses of N. Lamanova.

In "The Proletarian Truth", V. Furer wrote about the controversial play the following: "It is not just a rhythm or movement – it is the rhythm motion, movement – sarcasm. Machine. Dance of War. It is surprisingly a good meeting of the ministers. … The chaos of the power in Ukraine is executed extremely economically. It takes 2 – 3 minutes, and the impression is great. Best of all – the tavern. I have never seen better reproduction of moonshine rape and crime before!" [8].

We can conclude that the task of the theatrical activity has changed. Its main purpose became incrimination, but not agitation. M. Tereshchenko did not show individualized images, but he highlighted the types of his contemporaries. The basis of the statement was the movement, and it was a coherent times. There were dynamic and directional movements in the performance, whereas L. Kurbas used only abstract ones in "Berezil". L. Kurbas's movement had the aesthetic character. The theatre named after H. Mykhailychenko interpreted a movement as a realistic industrial process. The press described that difference in such a way: "In L. Kurbas's theatre movement had a psychological significance, the Myhailichekivtsi understand it as the industrial movement and working process. The task of the latter ones is to transfer or reproduce the industrial modern rhythm by human movements, whereas "Berezil" wants to reproduce the whole "modernity" [9].

After the premiere of "The Universal Necropolis", M. Tereshchenko staged a play "The Nase" by Y. Lebedinsky. In our opinion, the director chose the story "Week" (1923), devoted to the revolutionary events in Chelyabinsk, because his theatre had changed its political and creative direction – from the agitation to the description. The actors realistically presented the life of the city, where the Red Army tried to repair the railway station in order to bring the seeds for sowing. The performance also showed the representatives of the Soviet party, who organized a workday to procure wood for trains. The local gangsters, who attempted to kill bolsheviks, were played excellently. At the end of the performance, we

could listen to "International" as the symbol of the bolsheviks' victory. Consequently, the theatre reminded the spectator, which party and how won the revolution" [2, 135].

M. Tereshchenko staged three performances – "Whirlpool" by G. Stavovoi, "Sorochinsky Fair" by M. Gogol and "97" by M. Kulish. He used the techniques of a realistic theatre in all of them. The performances included the ideological components of the Communist party. They met all requirements of the political order.

In November 1924, the premiere of "Whirlpool" was held. The play told about the episode of memoirs of V. Zatonsky, who was the revolutionary party activist. Grebinka, the commander of the Taraschanka partisan brigade decided to sell alcohol to the local population in order to improve the material situation of his soldiers. It led to a rebellion of his troops, who had decided to go to Kyiv and join A. Denikin's army. The situation was saved by Volodymyrsky (supposedly, V. Zatonsky).

"Whirlpool" significantly showed life of that period. The performance was rather melodramatic and naturalistic. The basis of the production was the well-known method of the cinematic action. We could see it in the performance "Do you hear, Moscow? " of S. Eisenstein.

Another play "97 The Poor" (the play "97" of M. Kulish) failed. It led to the discussion among artists about the returning of the realistic aesthetics in Ukrainian theatres. In 1924, there were many calls for the utopian ideas of social equality and solidarity. In a review on "97 The Poor", V. Vasilenko highlighted the main disadvantage of the play. It was the absence of the ideological and formal stylistic character [1]. He criticized the final of the performance because there were no revolutionary pathetic and ideological functions. At the end of the play, the spectator could not understand who had won. Some of the poor died, the others went to the kurkuls. The author did not show any positive city's influence on the village. However, the scenography of K. Eleva was amazing: "The performance is staged in the spirit of the modern realism that emphasizes the form of the performance (movements, costumes, makeup, and stage decoration). K. Eleva has made original simplest scenic "pavilions" and "platforms" that only underline its artistic modernism" [1].

Despite the reviewers' critics, they pointed out the excellent directing music and scenography ideas of K. Eleva.

At the end of 1924, the theatre named after H. Mikhailichenko got its own permanent building in Kyiv – the former Troitsky People's House, which had been called Maria Zankovetska Theatre before.

In March 1925, the comedy of S. Gray and Y. Yanovsky "Chamberlain" was the last Kyiv performance of the theatre named after H. Mikhailichenko. The grotesque play had the adventurous content, which was typical for that time. It told that in the USA the people created the "Society of Preservation of Living Culture" to restore the monarchy. In Ukraine, they organized the "museum", where a former chamberlain lived. He was a descendant of a noble family of the Lyzogubs. The chamberlain lived in the palace according to old customs, organized parties, read the pre-revolutionary press. Lyzogub got tired of such life. He gave up everything and returned to selling. Moreover, his daughter married a museum commissar.

The performance was successful. Y. Yanovsky, who was a correspondent of the "Bolshevik", wrote: "As for the director's work, we should identify the wide canvas, the high culture of the European master. The scene of the meeting of American capitalists is striking by its completeness, accuracy. The scene with cleaning in the Lyzogub Palace is brilliant. It has no words whereas it is alive and addictive. The old way of life is shown in various grotesque virtues such as the "emblem" of Lyzohub (the eagle on the back), the "medal" of the town head. … K. Eleva masterfully solved the question of stage constructive design and for the first time connected the site with paints, used the light. Colours are fresh and alive. ... The music of Leslie (noisy) was not new but it satisfied the melodious beauty" [10].

In the spring of 1925, the long tour of Donbass was the end of the creative activity of the theatre named after H. Mikhailichenko. The People's Commissars ordered the theatre to go to Odessa to form the basis of a new team – the Odessa State Drama.

We can see Marko Tereshchenko approached the live theatre thanks to his performances in Odessa – "Dictatorship" (1929) by I. Mykytenko. In addition, we can find some evidence in the memoirs of the famous literary critic S. Efremov. He supported the traditional Ukrainian theatre and critically characterized the revolutionary changes in Ukrainian theatres: "It is said that in Odessa newspapers M. Tereshchenko has already published a renunciation of his "theatre of action". He said that it was a temporary theatre, and the only possible theatre could be realistic one. Now it is L. Kurbas's turn. The answer is the order to return to realism" [3, 254].

Obviously, M. Tereshchenko simply did not have an opportunity to stage modern plays, which had the propaganda and the aesthetics of everyday realism. Perhaps, his futuristic past did not prevent the theatre from saving, because the authorities did not support futurism. Unfortunately, after beginning of the industrialisation policy, the authorities ceased to support the avant-garde and focused on the other artistic trends.

Conclusions. Thus, at the beginning of XX century, there were many theatrical directors, who used the ideas of Constructivism in their performances. L. Kurbas and M. Tereshchenko were the most popular among them.

In his theatre "Berezil" L. Kurbas with V. Meller tried to implement the modern tendencies of European theatre. They are action, music, rhythm and the unusual form of expression and dynamics of modernity. All of them were put in practice in the following performances – "Birth of Giant", "Gas", "Macbeth", "October" and "Secretary of the Trade Union". As for M. Tereshchenko, he developed the theoretical and practical program of "collective creativity" and "art of the activity". It was used to implement the formula of avant-garde art, namely, the expression of the subjective origin of the masses. We can see that the

characteristics of the stage practice of the theatre named after H. Mykhailichenko interacted with the statements of the Futurism ideologists such as Mikhail Semenko (the articles "Art as a Cult" (1924)). The new organizational features of M. Tereshchenko's theatre were the rejection of directorial dictate and the introduction of collective method and plasticity. The method of collective action, declared by M. Tereschenko as revolutionary innovation, became his main aesthetic provocation in the Ukrainian theatre, which influenced its further development.

Література

1. Василенко В. "Незаможники" в театрі ім. Михайличенка /Василенко В. // Більшовик [К.]. – 10.01.1925.
2. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Веселовська Г. І. / Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. акад. мист-в України. – К.: Фенікс, 2010. – 368 с.
3. Єфремов С. О. Щоденники, 1923–1929 / О. Путро та ін. (упоряд.). – К., 1997. – 457 с.
4. Курбас Л. Шляхи Березоля і питання фактури // Курбас Л. // Березіль: Із творчої спадщини. – 324 с.
5. Мазаев А. Концепция "производственного искусства" 20-х годов. Историко-критический очерк / Мазаев А. – М., 1975. – 235 с.
6. Мельників Р. Майк Йогансен: ландштафти трансформацій / Мельників Р. – К., 2000. – 501 с.
7. О театре: Сб. ст. И. Аксёнова, Б. Арватова, Э. Бескина, А. Гана и др. – Тверь, 1922. – 157 с.
8. Фурер В. Революционный театр: "Универсальный некрополь" (Мастерская им. Гн. Михай ли – чен ка) / Фурер В. // Пролетарская правда [К.]. – 27.02.1924.
9. Чужий А. Український театр в минулому році: (Доклад Филиповича, Всенародна бібліотека) / Чужий А. // Більшовик [К.]. – 10.01.1924.
10. Юрченко Ю. [Яновський Юрій] "Камергер" // Більшовик [К.]. – 31. 01. 1925.

References

1. Vasylenko, V. (January, 10, 1925). "The Poor" in the theatre named after H. Mykhailychenko. Bilshovyk, January, 10 [in Ukrainian].
2. Veselovska, H. I. (2010). Ukrainian theatrical avant-garde. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
3. Efremov, S. O. (1997). Diaries, 1923–1929. O. Putro (Ed.). Kyiv [in Ukrainian].
4. Kurbas, L. (1924). Shliakhy Berezolia i pytannia faktury. Berezil: Iz tvorchoi spadshchyny. Kyiv [in Ukrainian].
5. Mazaev, A. (1975). Conception of "Industrial Art" 1920-s. Historical-critical essay. Moscow [in Russian].
6. Melnykiv, R. (2000). Mike Johansen: landscape transformations. Kyiv [in Ukrainian].
7. Aksenova, Y. & Arvatova, B. & Beskyna, E. (Eds.). (1922). About theatre. Tver [in Russian].
8. Furer, V. (February, 27, 1924). Revolution theatre: "Universal Necropolis" (Theatre of H. Mykhailychenko). Proletarskaia Pravda, February, 27 [in Ukrainian].
9. Chuzhyi, A. (January, 10, 1924). Ukrainian theatre in last year: (Report of Fylypovych, All-people Library). Bilshovyk, January, 10 [in Ukrainian].
10. Iurchenko, Iu. (Yanovskyi Yurii). (January, 31 1925). "Chamberlain". Bilshovyk, January, 31 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.07.2017 р.

УДК: 7.02:62-242.3

Ревенок Наталія Миколаївна
старший викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
renata_ishtar@ukr.net

СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО КЛАСИЧНОГО ФАРФОРУ-ФАЯНСУ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ У ПРАКТИЦІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ЕКСПЕРТНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Мета статті – дослідження еволюційних процесів українського класичного фарфору в практиці мистецтвознавчих експертних опрацьовувань, розробка систематизації характерних елементів, стильових ознак розпису, колірної гами, форм виробів XIX – початку XX століть. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні історичного методу – для визначення еволюції стильових особливостей виробів з фарфору та фаянсу України XIX – початку XX століть; історико-порівняльного (компаративного) методу – для зіставлення досліджуваних творів з європейськими та російськими аналогами; культурологічного методу – для опрацьовування етичних та естетичних проблем експертизи у мистецтвознавчій і науково-реставраційній діяльності. **Наукова новизна** полягає у проведенні досліджень художніх творів з фарфору-фаянсу та застосуванні практичних методів мистецтвознавчої експертизи у науковій реставрації тонкокерамічних виробів у музеях України, а також у визначенні низки предметів фарфору та фаянсу XIX – початку XX ст. за стилістичними ознаками, функціональним призначенням, їх видовою приналежністю з метою мистецтвознавчих опрацювань. **Висновки.** Формування і розвиток художніх стильових напрямів українського класичного фарфору-фаянсу XIX – початку XX ст. є однією з проблем, які висвітлюються останнім часом у науковій літературі вітчизняними і зарубіжними мистецтвознавцями. Виявлення стильових ознак та оригінальності творів тонкої кераміки з живописним орнаментальним декором є важливим чинником у проведенні комплексної експертизи та атрибуції.

© Ревенок Н. М., 2017

Практика мистецтвознавчих експертних досліджень свідчить, що у процесі досліджень творів тонкої кераміки часто виникають проблеми визначення стильової приналежності твору, періоду його створення, трактування оздоблення тощо та потребують їх вирішення. Професійне вміння встановлювати й аргументовано доводити стильову приналежність художнього фарфору або фаянсу дає можливість фахівцю знаходити специфічні ознаки та докази стильової приналежності виробів, розкривати їх характерні особливості.

Ключові слова: мистецтвознавча експертиза, атрибуція, реставрація, фарфор, фаянс, художні стилі.

Ревенок Наталья Николаевна, *старший преподаватель кафедры техники и реставрации произведений искусства Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры*

Стилевая эволюция украинского классического фарфора-фаянса XIX – начала XX века в практике искусствоведческих экспертных исследований

Цель работы – исследование эволюционных процессов украинского классического фарфора в практике искусствоведческих экспертных исследований, разработка систематизации характерных элементов, стилевых признаков росписи, цветовой гаммы, форм изделий XIX – начала XX века. **Методология** исследования основана на применении исторического метода – для определения эволюции стилевых особенностей изделий из фарфора и фаянса Украины XIX – начала XX веков; историко-сравнительного (компаративного) метода – для сопоставления изучаемых произведений с европейскими и российскими аналогами; культурологического метода – для проработки этических и эстетических проблем экспертизы в искусствоведческой и научно-реставрационной деятельности. **Научная новизна** заключается в проведении исследований художественных произведений из фарфора-фаянса и применении практических методов искусствоведческой экспертизы в научной реставрации тонкокерамических изделий в музеях Украины, а также в определении ряда предметов фарфора и фаянса XIX – начала XX вв. по стилистическим признакам, функциональному назначению, их видовой принадлежности с целью искусствоведческих проработок. **Выводы.** Формирование и развитие художественных стилевых направлений украинского классического фарфора-фаянса XIX – начала XX века является одной из проблем, которые освещаются в последнее время в научной литературе отечественными и зарубежными искусствоведами. Выявление стилевых признаков и оригинальности произведений тонкой керамики с живописным орнаментальным декором является важным фактором при проведении комплексной экспертизы и атрибуции. Практика искусствоведческих экспертных исследований показывает, что в процессе исследований произведений тонкой керамики часто возникают проблемы определения стилевой принадлежности произведения, периода его создания, трактовки отделки и т.д. и требуют их решения. Профессиональное умение устанавливать и аргументировано доказывать стилевую принадлежность художественного фарфора или фаянса дает возможность специалисту находить специфические признаки и доказательства стилевой принадлежности изделий, раскрывать их характерные особенности.

Ключевые слова: искусствоведческая экспертиза, атрибуция, реставрация, фарфор, фаянс, художественные стили.

Revenok Natalia, *Senior lecturer of the Department of Technology and Restoration of Works of Art of the National Academy of Fine Arts and Architecture*

Style evolution of Ukrainian classical porcelain-faience of the XIX – early XX centuries in the practice of art and expert studies

Purpose of the article is to study evolutionary processes of Ukrainian classical porcelain in the practice of art-study expert workings, development of the systematization of characteristic elements, stylistic signs of painting, colour scheme and forms of products of the XIX – early twentieth centuries. **Methodology** of research is based on the application of the historical method for determination of the evolution of style features of porcelain and faience of Ukraine in the XIX – early XX centuries; historical comparative method – for comparison of the studied works with European and Russian analogues; cultural method – for the study of ethical and aesthetic problems of expertise in art researches and scientific-restoration activities. **Scientific novelty** consists in conducting research on artistic works of porcelain-faience and the application of practical methods of art criticism in the scientific restoration of fine-ceramic products in the museums of Ukraine, as well as in the determination of a number of porcelain and faience objects from the XIX – early XX centuries, by stylistic features, functionality and their belonging to a certain type with the purpose of art studies. **Conclusions.** Formation and development of artistic styles of Ukrainian classical porcelain faience from the XIX – early XX centuries is one of the problems that have been recently covered in scientific literature by domestic and foreign art critics. Detection of stylistic features and originality of fine ceramics with painted ornamental decors is an important factor in the process of conducting complex expertise and attribution. The practice of art studies in expert research shows that in the process of research of fine ceramic, we often have problems determining the style of the product, period of its creation, decoration treatment, etc. They need to be solved. Professional ability to establish and reasonably prove the style of the use of artistic porcelain or faience enables a specialist to find specific features and evidence of stylistic accessories of products and to reveal their characteristic features.

Keywords: art expertise, attribution, restoration, porcelain, faience, artistic styles.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю розширити і поглибити мистецькі уявлення про зміни стильових направлень у оздобленні тонкої кераміки українських підприємств XIX – початку XX століть.

Фарфоро-фаянсові вироби XIX – початку XX століть належать одночасно до художньої та матеріальної культури України і Європи, з плином часу вони набули статусу музейних та антикварних пам'яток. Їх вивчення в процесі реставрації й атрибуції стає важливим не тільки для музеєзнавства, але й для мистецтвознавства та культурології, оскільки є вагомим джерелом аналізу ціннісних критеріїв і культурних процесів суспільства.

Оскільки вітчизняний антикварний ринок останнім часом наповнений як оригінальними аутентичними фарфоровими та фаянсовими творами XIX–XX століть, різними за складністю, художнім оформленням, стилем, так і вторинними, підробленими або фальсифікованими виробами, питання мистецтвознавчої експертизи української тонкої кераміки стоїть надзвичайно гостро. Тому нині назріла необхідність через низку проблем цієї галузі культури приділити їй більше уваги.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Художні стильові направлення у мистецтві досліджували такі видатні російські вчені, як О. Салтиков [8], М. Алпатов [1], Б. Виппер [3]. Класичний фарфор і фаянс вивчали такі вітчизняні мистецтвознавці, як Л. Долинський [4], В. Щербак [13], Ф. Петрякова [7; 13; 14], О. Школьна [10; 11; 12] та ін. Вони застосовували архівні, іконографічні дослідження, виявляли стилістику творів, особливості виготовлення фарфору та фаянсу, їх техніко-технологічні відмінності.

Серед сучасних публікацій, які стосуються стилістики фарфору-фаянсу, слід відзначити двотомне видання російського мистецтвознавця Е. Самецької [9], яке вийшло друком у 2010 році, присвячене виробам української тонкої кераміки, зокрема фарфоровому заводу А. Міклашевського, одного з найбільших підприємств дореволюційної Україні, яке функціонувало протягом 1839–1861 рр. у селі Волокитиному Чернігівської губернії.

Мета роботи полягає в аналізі загальних стильових направлень українського класичного фарфору-фаянсу XIX – початку XX ст., а також виявленні впливу певних стилів на формотворення та декорування тонкої кераміки.

Виклад основного матеріалу. Естетична потреба та придворний етикет на рубежі XVIII–XIX століть зумовили появу вишуканих виробів фарфору-фаянсу – ваз, столових і чайних сервізів, різноманітних предметів для сервірування столу, побутові речі тощо. Предмети царського етикету виготовлялись на Городницькому, Белотинському, Полонському фарфорових заводах, Кам'янобродському та Славутському фаянсових заводах.

У XIX – на початку XX століть в Україні побутували два різновиди виготовлення фарфору-фаянсу, які впливали один на одного, – промисловий напрям і ремісниче форма виробництва, яка наслідувала традиції народної кераміки. Такий взаємозв'язок вплинув на розвиток художнього стилю в оформленні та розписі кількох вітчизняних виробництв означеного періоду чисельні подібні вияви властиві продукції фаянсового заводу "Товариства М. С. Кузнєцова" у Будах. Це підприємство випускало переважно посуд для масового споживання. За дослідженнями журналіста Большакова Л. Н. ремісничий спосіб виробництва на цьому заводі давав можливість застосовувати ручний розпис, який постійно вдосконалювався. Поступово, з упровадженням механічних технік нанесення декору і характер розпису змінювались, але застосування творчих прийомів на деякий час залишилося [2].

Важливим чинником у вивченні українського фарфору та фаянсу є визначення запозичень іноземних культурних і стилістичних елементів у поєднанні з кращими національними традиціями. Кожна фарфоро-фаянсова фабрика, зазнаючи впливу іноземних модних течій, по-своєму трактувала кращі європейські тенденції формотворення й оздоблення художніх виробів і поєднувала їх з народними традиціями.

Процес встановлення зв'язків з Європою призвів до рефлексій історичних великих стилів наприкінці XIX століття, наприклад, класицизму, а також на поєднанні їх рис з рисами традиційного народного мистецтва. Так, тенденційним є той факт, що українські майстри розпису по фарфору демонстрували свій почерк при створенні художніх виробів з тонкої кераміки.

Слід зазначити, що український художній фарфор-фаянс, досягнувши свого розквіту, наприкінці XIX століття, у період піднесення українського стилю модерн та початків авангарду, збагатився новими формами художніх виробів та елементами їх оздоблення, запозиченими від народного традиційного розпису, на різних фабриках у багатьох етнокультурних регіонах України.

При цьому дослідники фарфорових виробів минулих років Л. Долинський [4], Ф. Петрякова [7] дійшли висновку, що популярними елементами у декоруванні фарфору XIX століття Корця, Баранівки, Городниці, як і на більшості європейських підприємств, були рослинні орнаментальні композиції: мотив пишної троянди в рожевому, темно-бузковому чи бордовому кольорі, орнаментування розкидними квітами, волошками, маками, букетами. Іноді посуд декорували різноманітними емблемами, гербами та монограмами у поєднанні з квітами або окремими бутоньєрками чи взагалі окремо розташовували декор по білому або кольоровому полю бортика тарілок або на фронтальному боці чайних чашок.

Типовим прикладом поєднання елементів різних стилів в одному творі може слугувати відреставроване автором кашпо Волокитинського фарфорового заводу 1840–1850 рр. У декоративному оздобленні твору спостерігається античний мотив у скульптурному рельєфі – зображення маскарона (маски Сатира) на двох протилежних сторонах посудини та букета квітів на одній стороні й пташки, що сидить на гілці, – на протилежній, виконаних професійно, але в народній манері. Тут вдало поєднано мальовничий декоративний розпис зі скульптурними рельєфними елементами.

Варто також зауважити, що перше підприємство з виготовлення фарфору на теренах України діяло ще 1783 року у Чуднові (тепер Житомирська область), яке було запущене 1784 року, продукція його не збереглася, а друге – у Корці (нині Рівненська обл.), але на ньому протягом першої третини XIX століття до закриття фабрики періодично виготовляли вироби в стилі класицизму. На той час панівним стилем у мистецтві, який його змінив був бідермайєр. Хоча класицизм також синхронно широко застосовували в архітектурі Росії і етнічної України. Останній був домінуючим у художньому декоруванні корецького фарфору з перших днів його виробництва, а згодом став зразком для "найбільш національних" Баранівки та Городниці [10].

Характерними мотивами в стилі класицизму при декоруванні фарфору були різноманітні квіти, переплетені відгалуження, букети тощо. У розписі та декорі фарфорових виробів часто підкреслювалися античні деталі (пальмети, меандри). Орнамент нерідко розташовувався в прямокутних і квадратних резервах.

Перевагу віддавали прямим лініям. Форми виробів конструювали правильної конічної або циліндричної форми, прикрашали орнаментом з акантового (спіралеподібного) листя, часто наслідували античний грецький або римський посуд, який іноді оздоблювали відведенням вузькою стрічкою по горизонтальному верхньому краю.

Водночас слід відзначити, що наприкінці XIX століття у Західній Європі склався такий мистецький напрям, як натуралізм (фр. naturalisme, від лат. natura – природа). Він проявився у декоруванні художнього фарфору передачею дрібних деталей натури, ілюзорністю та максимально точним зображенням рослинного декору: квітів, листя й різноманітних букетів. Популярними були зображення природи, а також вінків, гірлянд тощо.

Колірна гама відрізнялася своєю різноманітністю – поєднанням чистих кольорів і відтінків. Ознаки цього стилю можна простежити в декоруванні столового та чайного посуду, декоративних тарелів і ваз з асортименту Корецької, Баранівської та Городницької фабрик.

Визначення стилістичної приналежності пам'яток художнього фарфору під час проведення мистецтвознавчої експертизи містить дослідження іконографії, декору, клейм, написів, маркувань, а також виявлення характерних стильових елементів, властивих досліджуваному історичному періоду.

У публікації О. Школьної "Художні особливості фарфору Баранівського фарфорового заводу XIX – початку XX ст." детально розглянуто асортимент виробів заводу цього періоду: "З епохою модерну фарфор перестав бути предметом розкоші, а формування масової культури звільнило українську тонку кераміку від "нашарувань" попередніх стилів, демократизувавши професійне виконання творів фарфору та фаянсу. Наприкінці XIX – на початку XX ст. фарфор потрапляє до побутового вжитку, змінивши народну кераміку і витіснивши застосовані перед тим предмети, виготовлені з металу, кістки, рогу" [10, 120]. Такі висновки дозволяють глибше зрозуміти передумови виготовлення побутових фарфоро-фаянсових виробів початку XX століття та їх художні особливості.

Стильова єдність класицизму поступово зникає в другій половині XIX століття, і на зміну вищезгаданим ампіру й бідермайєру став напрям, який отримав назву еклектика (історизм) – поєднання різних стилів в одному творі.

Характерними елементами у фарфорі-фаянсі більш пізнього стилю модерн є пластичність форм, умовність і динамічність орнаментальних елементів композиції, хвилясті лінії та площинні візерунки, перероблення старих художніх форм і прийомів розпису по фарфору, в основному ручним способом. Поширеними на межі кінця XIX – початку XX століття були зображення стилізованих квіток, запозичених з природи, пейзажні та рослинні композиції, зображення птахів і тварин або окремої квітки, розташованої по всій поверхні виробу.

Стиль модерн проіснував близько двадцяти років (1890–1910 рр.), а поштовхом до його появи став інтерес європейців до японського мистецтва, характерною рисою якого є прикрашати фарфорові вироби композиціями з квітів, одиничних асиметрично розташованих птахів, тварин тощо.

Особливості еволюції такого художнього стилю першої половини XX століття, як ар деко спорідненого та укоріненого у модерні спостерігаються у різних його трансформаціях (від модерністських ідей до функціоналізму), що відбилися і у мистецтві фарфору. В цілому це декоративний стиль, що розвивався у тісному зв'язку з дизайном інтер'єру та архітектурою, у якому часто поєднуються риси модерну та неокласицизму.

Своєрідними ознаками оздоблення фарфору в манері ар деко стало сміливе використання у декоруванні предметів чайних сервізів мотивів кшталту кольє або дармовисів (показові приклади – чайники та чашки Довбишського та Баранівського фарфорових заводів, зразки та оформлення яких тяжіють до ліній пізнього модерну та неокласицизму), різновиди також використовувались у першій третині XX століття різноманітним орнаментом на монохромному тлі, а також геометричні, квіткові мотиви, квіти у поєднанні з геометричними конструктивними елементами (Баранівка, Довбиш). Стиль ар деко особливо яскраво виражений у фігурній пластиці 1920–1930-х років у роботах скульпторів українського походження, які працювали на російських заводах (сестри Олена та Наталя Данько, Єлизавета Трипольська, Аліса Брускетті-Митрохіна), у скульптурних зображеннях жіночих фігур у момент руху чи танцю в експресивних, іноді неприродних позах і декоративних фігурках екзотичних тварин, птахів тощо [11].

Для кольорової гами стилю ар деко притаманні відкриті інтенсивні, яскраві кольори, використання хроматичних контрастних площин темних відтінків і півтонів, зокрема, "шляхетних" коричнево-бежевих, рожево-бузкових, вогненно-червоних, бордових і вохристо-цеглястих, зеленуватих відтінків.

Значний вплив стилю ар деко проявився в таких художніх напрямах, як конструктивізм, кубізм і футуризм.

Темі ар деко в мистецтві фарфору присвячено чимало праць, серед яких заслуговує на увагу публікація О. Школьної, де автор простежує еволюцію цього стильового напряму від початку до кінця та зазначає, що "існував ще й "перестиглий" варіант ар деко, який, правомірно, може називатися рафінованим. Власне, саме він трансформувався у "радянський ампір", коли у резерважах посуду, зокрема фарфорового, з'явилися соцреалістичні композиції, портрети "діячів" і "героїв", а орнамент був замінений на криття кольором і золотими стрічками" [11, 298].

Фарфорові вироби 1920–1930-х років у чомусь подібні до раннього європейського ар деко. У 1920-ті роки поряд з мистецтвом плаката в стилі агітаційної фарфору було створено чимало цікавих виробів, де в розписі використовувались різні революційні гасла, емблеми та композиції зі сценами побуту.

Фарфорова промисловість постійно розвивалася та модернізувалася, у виробничий процес упроваджували нововведення як технічні, так і творчі. В оформленні художніх виробів усе більш актуальною ставала політично спрямована, ідеологізована тематика.

Загалом, слід відзначити, що українська фарфорова промисловість на початку XX століття перебувала в кризовому стані. Незважаючи на добірну сировину й наявне необхідне технічне оснащення, якість продукції була нижчою від європейської або російської: причиною було орієнтування підприємств лише на копіювання європейської фарфору, тоді як в Європі у цей час створювали новітні дизайнерські вироби.

Досліджуючи цю проблему, мистецтвознавець Л. Долинський зазначав, що "агітаційні гасла на українських підприємствах майстрами були сприйняті та підтримані не відразу та виявилися чужими українському менталітету елементами, тому виготовляли агітаційний фарфор досить невеликими партіями". Разом з тим, автор підкреслює: "У період відбудови народного господарства, після громадянської війни, художній фарфор виготовлявся на заводах України в основному за дореволюційними старими зразками. Заводи випускали столові і чайні сервізи, подарункові чашки та склянки із кришками, кубки, кухлики й ін. Використовувалися старі форми та старе обрамлення, упроваджене колишніми власниками заводів за зразками західноєвропейського фарфору XIX – початку XX століть" [4, 37–38].

На основі цієї концепції вченого про використання дореволюційних форм можна зробити висновок, що на сьогодні існує ймовірність потрапляння на антикварний ринок речей, зроблених за старими відливками на початку XX століття, але атрибутованими XIX століттям.

Мистецтвознавець О. Школьна, досліджуючи фарфор цього періоду, зазначає: "Чистого безпредметного мистецтва, чистого агітаційного фарфору в Україні не було. На межі супрематизму за способом декорування (але все ж таки побудованого на основі реального і предметного речового матеріалу) і агітфаянсу з елементами індустріальних краєвидів працював П. Мусієнко у 1920-х роках на Будянському фаянсовому заводі" [12, 808]. Отже, із зазначеного вище, можемо зробити висновок, що безпредметне мистецтво у вітчизняній тонкій кераміці на той час було рідкісним явищем.

Відомий мистецтвознавець О. Чарновський, досліджуючи мистецтво 1920–1930-х років, писав: "Відповідно до запитів трудящих майстри фарфорового розпису створювали рисунки на сучасні теми. Спочатку в художнє оформлення посуду увійшли радянські емблеми у вигляді п'ятикутних зірок і серпа та молота, а потім – революційні гасла і більш складні композиції" [6, 107].

На початку XX століття, у процесі розвитку авангардистських течій, українські митці активно підтримували ідеї авангардизму та багатьох мистецьких течій (супрематизму, футуризму, конструктивізму), але це тривало досить короткий час, а вироби продукувались невеликими партіями.

Фарфорові вироби з ознаками супрематизму відрізнялися врівноваженими асиметричними композиціями в русі, сполученням простих різнобарвних і різних за формою геометричних фігур: кіл, трикутників, прямокутників, смужок тощо. Кольорова гама складалася з яскравих, насичених, чітко розділених кольорів, розпис простими лініями підкреслював значення самого кольору, а не зображення.

Абстрактні композиції 1920–1930 років застосовували на вазах, блюдах, підносах, чашках, чайних сервізах, фарфорових фігурках тощо.

Столовий посуд і декоративні тарелі, оздоблені в стилі конструктивізму, характеризуються композиціями зі стилізованих зображень будинків, різноманітних конструкцій, техніки, побудованих за допомогою геометричних форм і ліній. Автори малюнків зосереджували увагу на зображенні краси конструкцій, домінуванні конструктивних форм без застосування декору та прикрас. У кольоровому вирішенні перевага віддавалась контрастним сполученням червоного, синього, жовтого із чорним і білим.

Важливим моментом при розгляді фарфорових творів є відбір характерних деталей і ретельний їх аналіз із розгорнутим стилістичним описом з використанням методу порівняльного аналізу при наявності подібних творів – аналогів.

Мистецтву фарфору притаманна специфічна риса – відображати модну стильову атрибутику свого часу, і саме в прояві стильових тенденцій не послідовно, а одночасно – у взаємодії та протиборстві – складається феномен культури XX століття.

Особливості еволюції такого художнього стилю першої половини XX століття, як ар деко споріднення та укоріненого у модерні спостерігаються у різних його трансформаціях

Висновки. У сфері оздоблення українського художнього фарфору-фаянсу упродовж XIX – початку XX століття відбувалися певні еволюційні зміни, які не завжди відповідали аналогічним процесам західноєвропейського мистецтва. Упродовж зазначеного періоду в оздобленні тонко керамічних виробів відбувалися взаємні впливи одного стилю на інший. Дослідження художніх стильових особливостей розпису та декорування фарфору розглядаються майже так само, як і в станковому чи монументальному мистецтві, тобто у ньому відбито всі основні характерні риси світогляду епох.

Література

1. Алпатов М. В. Всеобщая история искусств / М. В. Алпатов. – М. –Л. : Искусство, 1948–55. – Т. 2. [Искусство Эпохи Возрождения и нового времени]. – 1949. – 410 с.: ил.

2. Большаков Л. Н. Рисунок на фаянсе: непридуманная повесть о будянском Петушке : [Будянск. фаянсовый з-д "Серп и молот"] / Л. Н. Большаков. – Харьков : Прапор, 1986. – 219 с. : ил.

3. Виппер Б. Р. Несколько тезисов к проблеме стиля / Б. Р Виппер. // Творчество № 9. – М., 1962.– С. 11–13.

4. Долинський Л. В. Український художній фарфор / Л. В. Долинський. – К. : Вид. Академії наук УРСР, 1963. – 88 с.

5. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – К. : Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 288с.

6. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / редкол. : П.М. Жолтовський, О. О. Чарновський, М. З. Гладкий та ін. – Львів : ВЛУ, 1969. – 191 с.

7. Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец XVIII – нач. XX ст.) / Ф. С. Петрякова ; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии имени Максима Рыльского (Львовск. отд.). – К. : Наукова думка, 1985. – 222 с.: ил.

8. Салтыков А. Б. Самое близкое искусство / А. Б. Салтыков. – М. : Просвещение, 1968. – 296 с.: ил.

9. Самецкая Э. Б. Фарфор завода А. М. Миклашевского / Э. Б. Самецкая. – М. : Интербук-бизнес, 2010. – Т. 1. – 424 с.: ил.

10. Школьна О. В. Художні особливості порцеляни Баранівського фарфорового заводу кінця XIX – початку XX ст. / О. В. Школьна // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / за ред. В. Я. Даниленка. – Харків : ХДАДМ. – 2008. – № 8. – С. 119–134.

11. Школьна О. Ар Деко як явище мистецтва фарфору радянської доби / О. Школьна // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії 2009 : зб. наук. праць / Ін-т пробл. сучасн. мист-ва Акад. мист-в України ; наук. керівник теми і голов. ред. І. Д. Безгін. – К. : ІПСМ АМУ ; Софія, 2009. – Вип. 2 (11). – С. 295–304.

12. Школьна О. Український художній фарфор від супрематизму до постпостмодернізму (1920–1990-ті рр.): сучасний погляд / О. Школьна // Народознавчі зошити. – 2009. – № 5–6. – С.806–810.

13. Щербак В. А. Українська порцеляна XX століття: особливості розвитку, художні ознаки / В. А. Щербак // УАМ : дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2005. – Вип. 12. – С. 205–213.

14. Petrjakova Faina. Z dziejów manufaktury porcelany w Korcu (1790– 1831) / Faina Petrjakova // Kwartalnik Historii Kultury Materialnej. – 1989. – № 3–4. – S. 513–547. – Польською та французькою мовами.

References

1. Alpatov, M. (1949). General History of Arts: V. 2. [Art of the Renaissance and Modern Times], 410. Moscow-Leningrad: [in Russian].

2. Bolshakov, L. (1986). A picture on faience: an unreasoned story about the story of the Budyanskiy Rooster. Kharkov: Prapor [in Russian].

3. Vipper B. (1962). Several theses to the problem of style. Creativity No. 9. Moscow [in Russian].

4. Dolinsky, L. (1963). Ukrainian Art Porcelain. Kiev [in Ukrainian].

5. Losev, A. (1994). The problem of artistic style. Kiev: Kiev Academy of Eurobusiness [in Russian].

6. Zholtovsky, P., Charnovsky, O., Gladky M. (1969). Essays on the history of Ukrainian arts and crafts. Lviv [in Russian].

7. Petryakova, F. (1985.). Ukrainian art porcelain (end of XVIII – early XX century). Kiev: Naukova dumka [in Russian].

8. Saltykov, A. (1968). The closest art. Moscow: Education [in Russian].

9. Sametskaya, E. (2010.). Porcelain factory A. Miklashevsky. Moscow: Interbuk-business [in Russian].

10. Shkolna, O. (2008). Artistic features of porcelain of Baranovsky porcelain factory of the end of XIX – beginning of the XX century. Kharkiv [in Ukrainian].

11. School, O. (2009). Ar Deko as a phenomenon of art of porcelain of the Soviet era. Sofia [in Ukrainian].

12. Shkolna, O. (2009). Ukrainian art porcelain from suprematism to post-postmodernism (1920-1990-th years): contemporary view. Kiev [in Ukrainian].

13. Shcherbak, V. (2005). Ukrainian porcelain of the twentieth century: peculiarities of development, artistic characteristics. Kiev [in Ukrainian].

15. Petrjakova, F. (1989). Z dziejów manufaktury porcelany w Korcu (1790– 1831). Kwartalnik Historii Kultury Materialnej. [Polish and French].

Стаття надійшла до редакції 27.06.2017 р.

УДК 796.41:792.8 "20"

Шалапа Світлана Віталіївна
майстер спорту, доцент кафедри хореографії
Інституту сучасного мистецтва Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв
svitlanashalapa@ukr.net

ВПЛИВ СПОРТИВНО-ГІМНАСТИЧНОГО РУХУ НА МИСТЕЦТВО ХОРЕОГРАФІЇ: початок XX століття

Мета дослідження – висвітлити основні аспекти впливу спортивно-гімнастичного руху на хореографічне мистецтво початку XX ст. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні порівняльно-історичного, проблемно-хронологічного та структурно-системного методів, а також загальнонаукових методів (аналіз і синтез, індукція і дедукція тощо). Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та проаналізувати вплив спортивно-гімнастичного руху на мистецтво хореографії. **Наукова новизна** роботи в тому, що вона є першою спробою системного аналізу впливу спортивно-гімнастичного руху на мистецтво хореографії початку XX ст. **Висновки.** Процес впливу спортивно-гімнастичного руху на мистецтво хореографії на початку XX ст. мав неоднозначні результати, що збагатило лексику танцю акробатичними прийомами, підтримками, розширило тематику творчої діяльності балетмейстерів. Результатом синтезу хореографії та спорту стало підвищення видовищності, ексцентричності номерів і под., що сприяло загальній популяризації мистецтва танцю.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, спортивно-гімнастичний рух, фізична культура, акробатика.

© Шалапа С. В., 2017

Шалапа Светлана Витальевна, *мастер спорта, доцент кафедры хореографии Института современного искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Влияние спортивно-гимнастического движения на искусство хореографии: начало XX века

Цель исследования – освещение основных аспектов влияния спортивно-гимнастического движения на хореографическое искусство начала XX века. **Методология** исследования заключается в применении сравнительно-исторического, проблемно-хронологического и структурно-системного методов, а также общенаучных методов (анализ и синтез, индукция и дедукция и т.д.). Указанный методологический подход позволяет раскрыть и проанализировать влияние спортивно-гимнастического движения на искусство хореографии. **Научная новизна** работы в том, что она является первой попыткой системного анализа влияния спортивно-гимнастического движения на искусство хореографии начала XX века. **Выводы.** Процесс влияния спортивно-гимнастического движения на искусство хореографии начала XX века имел неоднозначные результаты, обогатил лексику танца акробатическими приемами, поддержками, расширил тематику творческой деятельности балетмейстеров. В результате синтеза хореографии и спорта, это привело к повышению зрелищности, эксцентричности номеров и способствовало общей популяризации искусства танца.

Ключевые слова: хореографическое искусство, спортивно-гимнастическое движение, физическая культура, акробатика.

Shalapa Svetlana, *Associate Professor of the Department of Choreography of the Institute of Contemporary Art of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, master of sports.*

Influence of sports and gymnastic movement on the art of choreography of the beginning of the XX century

The Purpose of article is to cover the main aspects of the influence of the gymnastic movement on the art of choreography of the early twentieth century. **Methodology** of the research consists in using comparative-historical, problem-chronological and structural-system methods, as well as general scientific methods of theoretical research (analysis and synthesis, induction and deduction, etc.). This methodological approach allows us to reveal and study the influence of sports and gymnastic movement on the art of choreography. The **scientific novelty** of the work is that it is the first attempt of systematic analysis of the influence of gymnastic movement on the art of choreography at the beginning of the twentieth century. **Conclusions.** The process of influence of sports and gymnastic movement on the art of choreography in the early twentieth century had mixed results. It enriched the vocabulary of dance with acrobatic techniques, supports and expanded the scope of creative activity of choreographers. The synthesis of choreography and sports has led to the increase of visual appeal, eccentricity of acts and general promotion of dance art.

Keywords: art of choreography, sports-gymnastic movement, physical culture, acrobatics.

Актуальність теми дослідження. Початок XX ст. змінив погляд людини на дійсність, а особливо на саму себе. Саме в цьому столітті зростає потреба в самопізнанні. Людина стає першочерговим об'єктом наукових досліджень вчених з фізіології, анатомії, медицини тощо. Повертаються ідеали "еллінізму" Стародавньої Греції, що культивують красу людського тіла, його стрункість та грацію. У суспільстві стає популярним спортивно-гімнастичний рух та виникають системи фізичного виховання гармонійно розвиненої людини.

У Європі в цьому напрямі працюють і знаходяться в постійних творчих пошуках Мирослава Тирша (1832-1884) – чеська сокольська гімнастика; німецька Фрідріха Людвіга Яна (1778-1852) – "Турнкунст" і Адольфа Шпісса (1810-1858) – снарядова гімнастика; Пера-Генріка Лінга (1776-1839) – шведська гімнастика; французів Жоржа Єбера (1875-1957) – "Кодекс сили" та Франциско Амороса (1770-1847) – "оригінальна гімнастика"; датчанина Нільса Бука – "основна гімнастика". Серед фахівців у галузі фізичного виховання, які працювали над науковим обґрунтуванням форм рухів, були Георг Демені (1850-1917) та Петро Францевич Лесгафт (1837-1909) [1,108]. Американський Союз християнської молоді (СХМ) впроваджував гімнастику, що була запозиченням швецької й німецької систем з додаванням видів спорту та ігор. Одночасно поширюється досвід гімнастики Сходу, що має вікові традиції в порівнянні з іншими системами фізичного виховання й заснована на тріаді "рух, дихання, свідомість" – це йога, ушу, цигун та інші. Першим у Європі П-Г. Лінг розробляє гімнастичний напрям, який враховує життєдіяльність організму на основі фізичної культури давнього та середньовічного Китаю.

Спортивного-гімнастичний рух як загальносуспільне явище вплинув і на хореографію, зумовлюючи органічний синтез мистецтв. Мистецьке бачення постановника під впливом нових тенденцій прагне враховувати не тільки форму, а й емоційно-духовне забарвлення в танцювальному дійстві. Існувала думка, що будь-який рух залежить від емоції, це виправдовує його природність, доцільність і виправданість. Відбуваються психофізичні та педагогічні дослідження теоретика сценічного руху Франсуа Дельсарта (1811–1871), виникає Вальдорфська педагогіка Рудольфа Штейнера (1861–1925), танцювальна гімнастика Жоржа Демені (1850–1917); ритмічна гімнастика Еміля-Жака Далькроза (1865–1950). Здобутки зазначених фахівців науково обґрунтовують та забезпечують виникнення нового стилю в мистецтві хореографії – танцю модерн, а у фізичній культурі – художньої гімнастики.

Спортивно-гімнастичний рух як загальносуспільне явище початку XX ст. мав різноманітний вплив на мистецтво, але окремого дослідження в даному ракурсі потребує хореографічне мистецтво, що й обумовлює актуальність даної статті.

Мета дослідження. Висвітлення основних аспектів впливу спортивно-гімнастичного руху на хореографічне мистецтво початку XX ст.

Аналіз досліджених публікацій. Питання впливу спортивно-гімнастичного руху на мистецтво хореографії початку ХХ ст. розглядалось у працях багатьох науковців. Фахівець з фізичної культури і спорту Тетяна Диба оглядає становлення систем фізичного виховання [1]. Історик балету Віра Красовська розкриває творчу діяльність танцівника й балетмейстера Вацлава Ніжинського, який здійснив постановку балету "Ігри" про пластичну красу спорту [2]. У своїй монографії Серж Лифар ділиться спогадами про театрального й художнього діяча, критика, організатора "Російських сезонів" Сергія Дягілєва, який уважав, що мистецтву необхідно рухатись уперед разом з часом, а заради цього потрібно шукати нові форми виразності. Такою формою виразності в балеті "Блакитний експрес" стає тема спорту [3]. Майстер балетної справи Ассаф Мессерер зазначає, що фізкультурна тематика все більш проникала до академічних театрів [4]. Рамола Ніжинська згадує творче життя Вацлава Ніжинського – великого танцівника, що надихав композиторів, балетмейстерів, художників і продюсерів на створення нових ритмів, несподіваної пластики й абсолютно фантастичних образів нового мистецтва. Мистецтва, що прагнуло не тільки тематично, але й лексично відтворити новітні захоплення спортом [5]. Мистецтвознавець, провідний фахівець із сучасної хореографії Вадим Нікітін зазначив, що новий стиль хореографії, акробатичний, у подальшому все більш зближувався зі спортом [6]. Балетовед Євген Суріц розглядає творчість хореографів у період першого післяреволюційного десятиліття, десятиліття, коли спортивно-гімнастичний рух охопив усі провідні верстви суспільства, підкреслюючи принципове значення цього періоду на подальший розвиток хореографічного театру [7]. Мистецтвознавець Наталія Чернишова-Мельник описує постановчий процес балету "Блакитний експрес", у якому балетмейстер Броніслава Ніжинська за основу хореографії використала різні ігри та види спорту [8]. Історик Наталія Шереметьєвська робить огляд широкого кола явищ минулого й сьогодення танцювальної естради, намагаючись розглянути процес історичного розвитку естрадного танцю в максимально тісному зв'язку з явищами суспільного й культурного життя країни, прагнучи показати на прикладах живої практики, як реагував естрадний танець на сучасну дійсність того часу, своєю чергою, сучасною дійсністю того часу був спортивно-гімнастичний рух [9].

Виклад основного матеріалу. На початку ХХ ст. незаперечним фаворитом хореографічного мистецтва був класичний танець. На той час він уже мав сталу та апробовану систему рухів, визнану традиційністю балетних вистав, що приваблювало велике коло шанувальників. Але мистецький авангард, що вже відчував необхідність змін, прагнув сучасного оновлення в хореографії. Нова хореографія щойно дебютувала, умовно поділяючись на декілька стилів: "дунканізм", пластичний танець, ексцентричний, естрадний і акробатичний. Останній у подальшому все більше зближувався зі спортом [6, 173].

Естрадний танець стає експериментальною базою, на якій відбуваються пошуки нової танцювальної мови [9, 9].. Жанровий різновид естрадного танцю, відповідно до лексики та техніки виконання, поділяється на класичний та народний танець, танець пластичний, ритмічний (чечітка, степ), побутовий і акробатичний [9, 8]. Різноманіттям творчих пошуків у естрадному танці стають спроби міжжанрового поєднання. Найбільш популярним танцем на естраді була чечітка. Особливо точно простежується злиття чечітки з російськими та українськими народними танцями в творчості Миколи Александрова. Партнерка Н. Боярська, виконуючи український танець з елементами чечітки, невимушено сідала на шпагат [9, 26-27], який є спортивно-гімнастичним елементом.

У середині 20-х років ХХ ст. акробатику, яка за свою сутністю є складовою спортивних видів гімнастики, стали широко застосовувати на драматичній і балетній сцені, а на естраді не один танцювальний номер не обходився без шпагатів, коліс, складних підтримок тощо [9, 156]. Одним з основних різновидів танцювальної естради був акробатичний танець [9, 9]. Згодом танець, відмінною лексичною особливістю якого стають акробатичні підтримки та різноманітні елементи акробатики, отримує назву "акробатичний танець".

В академічному балеті того часу підтримка не йшла далі обережного підйому дами за талію. Спочатку акробатичні підтримки в естрадному танці були досить примітивні: кидання партнерки на землю, підкидання її вгору й таке інше, але сприймалось це, як нововведення. Акробатична техніка все зростала, костюм полегшувався, і з часом виник абсолютно новий жанр естрадного танцю акробатичний дует [9, 25]. Це можна вважати одним із видів впливу спортивно-гімнастичного руху на академічний балет.

Дуетно-акробатичний танець виникає на естраді в середині 20-х років, хоча окремі його елементи зароджувалися раніше. Серед виконавців були різнопланові танцівники, які володіли технікою як класичного танцю, так і танго з виконанням досить складних підтримок. Найбільш ускладнені прийоми підтримок у естрадних номерах того часу демонструвала пара з Києва Лідія Івер і Аркадій Нельсона. У цьому дуеті цікавим було контрастне зіставлення маленької тендітної жінки й великого чоловіка, що завжди є виграшним на сцені. Динамічна частина "Акробатичного етюду" у постановці радянського балетмейстера Касьяна Гойлезовського була насичена складними підтримками, прийомами низових круток: Нельсон крутив партнерку з величезною швидкістю паралельно до підлоги, тримаючи її за стопи ніг. Іноді вони застосовували різні трюкові пристосування, наприклад, високий майданчик, з якого Івер летіла "рибкою" до партнера. Трюки були цінним елементом і виділялись паузами. Івер і Нельсон були характерним явищем естради 20-х років, а з огляду на жанр, були перехідною стадією від салонного дуету до танцювально-акробатичного [9, 153-154]. У назвах танцювальних номерів, як і в лексичних уподобаннях, усе більше використовуються складні елементи гімнастичної спрямованості.

На естраді активно виступали і танцівники Петроградського театру опери і балету (ГАТОБа). Особливо популярними були номери О. Мангулової і П. Гусєва, що перевернули уявлення про канонічну форму класичного дуету. Енергійна легкість виконання створювала враження спортивного змагання, не приголомшуючи складності підтримок [9, 155]. Прем'єри академічного виду довели можливість поєднання хореографічної та спортивної лексики виконання постановчих номерів.

Марія Понна й Олександр Каверзін стверджували естетичний ідеал часу. Рухи й пози Понни і Каверзіна викликали асоціації зі скульптурою, манера їх танцю створювала ланцюг завершених у своїй гармонійності дивовижних за складністю акробатичних поз. Понна не мала ніякої танцювальної освіти, вона займалася спортивним плаванням. Її виняткова природна гнучкість розвинулася в процесі роботи над сценічним репертуаром. Каверін був спортсменом, але, захопившись балетом, вступив на курси Петроградської академічної школи. Свій перший номер вони назвали "Спортивний танець", на музику М. Блантера. Номер являв собою поєднання феноменальних акробатичних трюків. Наприклад, Каверзін виносив Понну, що стояла у нього на руках у "містку", її одна нога повільно піднімалася й завмирала перпендикулярно вгору. Потім вона ставала до нього на плечі й, захопивши лівою рукою носок правої ноги, витягала її вгору, утворюючи своїм тілом кільце, яке замикалося в неї над головою. Потім партнер ловив її на "ластівку" так, що її ноги піднімалися, як загнутий пташиний хвіст. Раптом зверху вона летіла в шпагаті, і в силу інерції далеко прослизала по підлозі [9, 157-158]. Понна й Каверзін створили нову естетику танцю й ввели в хореографію безліч нових прийомів, які були підхоплені іншими танцівниками й балетмейстерами. Так Федір Лопухов у балеті "Крижана діва" (1929) використовував деякі акробатичні прийоми Понни й Каверзіна [9, 161]. Творчість Понни й Каверзіна доводить зворотність впливу спортивно-гімнастичного руху на хореографію, прийшовши зі спорту, цей дует став провідним у мистецтві танцю.

З подальшим розвитком дуетно-акробатичного танцю гостро постає питання сюжетного обґрунтування акробатичних прийомів. Так була знайдена цікава тема боротьби людини з хижаком. Конфлікт створював драматургію номера, а танцювальне відтворення тваринної пластики давало простір для демонстрації акробатичних прийомів і виявлення фізичних можливостей виконавців. Першим і найкращим номером цього плану, що з'явився на естраді, був номер "Змія" В. Сергєєвої й О. Таскіна. Пластичним лейтмотивом танцю було вигнуте кільцеподібне положення тіла танцівниці. З стійки вона переходила на міст, знову на стійку й міст. Потім, тримаючись руками за пальці ніг, утворювала замкнуте кільце [9, 163]. Опис танцювально-спортивної лексики показує поступове ускладнення акробатичних прийомів, що вимагає більш розвинених фізичних можливостей виконавців. Використовуючи акробатичні прийоми спорту, танцівники й хореографи почали використовувати й методику розвиненння фізичних якостей, таких як гнучкість, спритність, витривалість тощо.

Естрадний номер "Романс" Р. Глієра у виконанні відомої акробатичної пари Ганни Мозгової й Едуарда Тараховського (1935) зачаровував красою ліній у адажіо, а в алегро – стрімким темпом підтримок, переважно комбінованих вертушок. Кульмінаційним моментом номера був виворотний шпагат, який так і увійшов у словник акробатичних термінів, як "шпагат Мозгової" [9, 166]. Запозиченням стає й спортивна традиція давати назву елементам за прізвищем першого виконавця.

Виникали й танцювально-акробатичні тріо. Харків'яни Лідія Долохова, Костянтин Гнутий і Вадим Сілін виконували номер "Єгипетський танець". Зміна поз танцюристів, переважно партерно-акробатичних, як би розгортала перед глядачами сувій з єгипетськими ієрогліфами [9, 167]. "Тріо Кастель" виникло у Москві, до нього входили В. Плісецький, О. Козирьков і випускниця Ленінградського хореографічного училища Лідія Бродська. У "Фізкультурному" номері вони найближче підійшли до вимог того часу: у бадьорому маршеподібному ритмі артисти розігрували веселі спортивні ігри, у яких партнерка уподібнювалась живому м'ячику [9, 167-168]. Це доводить, що вплив спортивно-гімнастичного руху на хореографічне мистецтво було багатошаровим: від елементів до тематично-драматургічного наповнення постановчих номерів.

У 30-х роках усі види мистецтва пропагували еталон ідеальної людини, поняття про красу асоціювалось із зовнішністю, що випромінювала спортивність і бадьорість. Відповідала цьому ідеалові танцювально-акробатична пара Ганна Редель і Михайло Хрустальов. Номери цих артистів були різноманітні й за темами, і за засобами виразності, але основною для них завжди залишалась акробатична, віртуозна, темпова підтримка. Спортивна тематика постановок "Танець з м'ячем", "Акробатичний вальс", "Танець ковзанярів", "На катку" представляла собою акробатичне "pas de deux", яке починалося ніжно й несміливо, а закінчувалося різкою й навіть відчайдушною "кодою" [9, 171-176].. Творчий шлях А. Редель і М. Хрустальова показує еволюцію акробатичного жанру хореографічного мистецтва від безсюжетних номерів, що виражають лише певний настрій, до передачі конкретного змісту і створення реалістичних характерів [9, 178], використовуючи й запозичену спортивно-гімнастичну лексику.

Пошуком осучасненої пластики руху займались і в приватних студіях танцю. Віра Володимирівна Майя, піаністка за освітою, протягом трьох років займалася в "Студії вільного танцю" Франчески Беата, вихованки та помічниці Айседори Дункан. З часом Майя стала прагнути особисто створювати танцювальні композиції, намагаючись розширити "дунканівський" перелік "природних" рухів. Вона шукала нові танцювальні форми, намагаючись створити більш раціональну, ніж у "пластичок", систему тренування вихованців своєї студії (1917). Для цього вона ретельно вивчає анатомію й механіку руху

людського тіла, виявляючи безліч "забутих" м'язів, тих, що зазвичай мало розвинені, і придумує для їх розробки спеціальні вправи. Згодом її учні навчилися майстерно володіти м'язами тіла [9, 43]. Багато елементів для свого тренажу Віра Майя запозичила з акробатики, розвиваючи сміливість і спритність своїх учнів. Акробатичні прийоми навчання використовувались при освоюванні "партерної гімнастики", підтримок. Так вперше були створені ефектні акробатичні підтримки "рибка", "ластівка", які в подальшому використовувались усіма естрадними й академічними танцівниками [9, 44-45]. З часом студія В. Майї отримала статус професійної школи підготовки майбутніх фахівців нової хореографії. Система виховання в "Майстерні мистецтва руху Людмили Алексєєвої" також базувалась на експериментах злиття пластичного танцю з елементами фізичної культури [9, 174].

Інтенсивний розвиток танцю на естраді, завдячуючи елементам з акробатики, пов'язаний і з іменем Миколи Михайловича Фореггера режисера, балетмейстера, театрального художника і публіциста [9, 53]. М. Фореггер з ексцентричністю хореографічного мислення поставив новий варіант "Вмираючого лебедя" Сен-Санса. Балетмейстер зберіг схему фокінської постановки: той же вихід танцівниці спиною до глядачів, але не на пуантах, а босоніж на півпальцях. Однією рукою танцівниця "виспівувала" округлу пластичну мелодію змаху крила. Інша рука, підстрелене крило, гойдалася як маятник це складний прийом координації різних рухів. Танцівниця йшла традиційним па-де-бурре по колу й раптом робила кульбіт по косій у глиб сцени. "Птах перед смертю перекидається," стверджував Фореггер. Далі йшов хід па-де-бурре по рампі й кульбіт в іншому напрямку. З емоційною кульмінацією мелодії збігалося швидке вертіння танцівниці на місці посеред сцени. Потім танцівниця-птах робила декілька спроб злетіти, і її рухи починали затухати. Танцівниця повільно роз'їжджалася на шпагаті зі схиленим вперед корпусом. Кульбіти Тетяни Баташової спершу приголомшували публіку, як будь-який ексцентричний прийом, але потім у зовнішньому алогізмі дії починала встановлюватися своя закономірність: кульбіти відтворювали плутаний, нерівний політ підстреленого птаха, чи могли викликати у глядача й більш опосередковані асоціації [9, 74-75]. Елементи акробатики використовуються балетмейстером, не як окраса номеру, а як засіб відтворення кульмінаційного моменту драматургічного задуму постановчої роботи.

Під час найбільшого захоплення діячів хореографії прийомами фізичної культури був організований 1-й фізкультурний театр "Ленінградський союз фізичної культури". Майже всі балетмейстери країни стали вводити у свої постановки гімнастичні й спортивні рухи. У московському колективі "Драмбалет" Асаф Мессерер, який відмінно володів багатьма видами спорту, створив кілька фізкультурних сюїт: "Дитячі ігри", у яких були танці зі скакалками, м'ячами, обручами; "Футбол" колективна гра двох команд; танець для двох пар "Теніс"; "Бокс"; "Ковзанярі"; "Наїзниці". Мессерер вважав, що в мистецтві взагалі багато від спорту сила, здоров'я, мужність. Цим видатний хореограф хотів наділити балет. Наприклад, у танець "Вільні рухи" входили елементи художньої гімнастики [4, 42]. Художня гімнастика, маючи загальне джерело виникнення з танцем модерн, найбільш вдало й органічно доповнює хореографічну лексику новітніми елементами спорту.

Фізкультурна тематика все більше проникає й до академічних театрів. Лексика як чоловічого, так і жіночого танцю ускладнюється та збагачується віртуозними стрибками й обертами, технічними "акробатичними" підтримками [4, 164]. Так, у Великому театрі Л. Лещілін й І. Моїсеєв поставили балет В. Оранського "Футболіст" (1930), а у Ленінградському театрі опери та балету імені С. М. Кірова В. Вайнонен і Л. Якобсон перший балет Д. Шостаковича "Золотий вік", колективним героєм якого була футбольна команда. У другому акті балету було показано фізкультурний дивертисмент [9, 161; 4, 121]. Досвід Фізкультурного театру було використано в Інституті фізичної культури імені П. Ф. Лесгафта, а елементи фізичної культури ввійшли в арсенал нових виразних засобів, що осучаснило мистецтво танцю [9, 162]. Процес впливу спортивно-гімнастичного руху на мистецтво танцю призвело до поступового оновлення лексики, тематики та засобів розкриття хореографічного задуму.

Так, у балеті "Жар-птиця" 1923 року, поставленого Ф. Лапуховим, танцювальні рухи відбиралися балетмейстером з таким розрахунком, щоб створити відчуття могутності: великі напористі стрибки, сильні кидки ніг, а в дуеті з Іваном-царевичем акробатичні підтримки, високі підйоми, стрибки танцівниці на груди партнера, різкі повороти її вниз головою [8, 373; 7, 39]. Лексичні засоби виразності балетного дійства запозичують спортивні прийоми виконання рухів з метою підвищення емоційної напруги сприйняття хореографічного спектаклю.

Тенденції оновлення прагнув і маестро Сергій Павлович Дягілєв, який стверджував, що "Російські сезони" – це найпередовіший балет у світі, який не може тупцювати на місці, не може жити тільки вчорашнім і навіть сьогоднішнім днем, а повинен передбачати й завтра, повинен вести за собою натовп і відкривати те, що ще ніхто не відкрив. Новому балету Дягілєв надавав великого значення й вимагав відповідного ставлення до цього всієї трупи [8, 362-363; 3, 30]. У рамках Дягілевського проекту виникає низка балетів, що відображає загальносуспільне захоплення спортивно-гімнастичним рухом. Так, Вацлав Ніжинський, який також мріяв про сучасний балет, говорив, що людина, яку він перш за все хоче бачити на сцені, це сучасна людина в костюмі з пластикою рухів, характерною сьогоденню. Вацлав уважно вивчав поло, гольф, теніс і був переконаний, що ігри це не просто корисне дозвілля, а й творці пластичної краси. В. Ніжинський хотів скласти партитуру рухів, де все визначалося б не стрибками й піруетами, а рухом кожного пальця, модуляцією будь-якого м'яза, де проявилася б нескінчен-

ність можливостей, відкритих людському тілу. Віра Красовська так описує показ майбутнього задуму балету В. Ніжинським: "Міцно й прямо поставивши ноги, Ніжинський зігнув руку, стиснув кулак, щоб під тканиною літнього костюму напружився біцепс; іншу підняв, ніби тримаючи тенісну ракетку. Не рухаючись з місця, він раптом пропустив крізь тіло силовий струм, почергово скорочуючи м'язи. І дійсно, "розклавши на елементи" образ граничного зльоту сил, сконцентрував у напруженій шиї цей нерухомий "ривок спортсмена", що відбив м'яч". "Ігри" – це балет про пластичну красу спорту", – так визначив основну концепцію нового дійства Леон Бакст. Клод Дебюссі погодився скласти музику, а ескіз костюмів розробив ведучий модний паризький кравець Пакен [2, 127-129]. У мистецтві хореографії, як в дзеркалі, відображалось захоплення суспільства спортом як засобом досягнення бажаної пластики й краси людського тіла.

Новий балет заздалегідь вселяв цікавість глядачів, що гомоніли висловами ще до початку вистави: "Сучасний балет", "Балет про теніс", "Кінематографічний балет, де рухи розкладаються на складові частини, зазвичай недоступні погляду", "Цікаво побачити солістів без гриму й одягнених у одяг спортсменів" [2, 145; 5, 195]. Тема спорту збуджувала уяву прихильників балетоманів.

Спортивний юнак у балеті "Ігри" відрізнявся від "громадянської" поведінки спортсменів 1910-х років. Ніжинський-хореограф подає спорт не як забаву, не як модне проведення часу, а як систему виховання. Спорт як професія повинен був утворювати лите й легке тіло, де кожен м'яз миттєво відповідає вольовому імпульсу, де грація сили нагадує про ідеали античності. Атлет прийдешніх змагань, витривалий у грі й натренований для змагань, стояв у "класичній" позі: розподілив вагу тіла на одній нозі, відставивши іншу, підняв і зігнув у лікті руку, підібравши пальці на розгорнутій до глядача кисті, схилив голову на плече, показуючи міцну стрункy шию. Поза атлета античності, що виявляє внутрішню сутність [8, 146]. Повернення до ідеалів Стародавньої Греції стимулювало балетмейстерське бачення на постановку балетних спектаклів за спортивною тематикою, яка вимагала відповідної лексики рухів.

С. Дягілєв вважав, що мистецтву необхідно рухатись вперед разом з часом, а задля цього потрібно шукати нові форми виразності [8, 268]. Новими формами виразності була спортивно-гімнастична тематика. Балет "Блакитний експрес" на музику Даріюс Мійо, сценографія Пабло Пікассо й Анрі Лоран, модні пляжні й спортивні костюми змоделювала Габрієлла Шанель [8, 262]. Броніслава Ніжинська працювала над хореографією, основою якої стали різні ігри та види спорту. Вона досить успішно використала англосаксонську спортивність Анатолія Доліна, прими нового балету. На постановчих репетиціях Долін "занурився" у власну природну стихію: ходив на руках, робив сальто, ставав на голову, щоб легко перекинутись назад і приземлитись на коліна. Різноманітні трюки слідували один за іншим. Учасники дії дивилися на свої уявні годинники, щоб зрозуміти, скільки часу їм відпущено на трюки. Був використаний чисто кінематографічний прийом: танцівники виконували "плавно", повільно трансформуючи, один за одним рухи [8, 263]. Мистецтво хореографії того часу було просочене ідеалами спортивно-гімнастичного руху.

Процес багаторівневого впливу спортивно-гімнастичного руху на мистецтво танцю сприяв збагаченню хореографічної лексики акробатичними прийомами, підтримками, тематичною наповненістю, підвищуючи видовищність танцювальних номерів, їх ексцентричність, що сприяло популяризації мистецтва танцю початку ХХ ст.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше розглянуто аспекти впливу спортивно-гімнастичного руху на мистецтво танцю початку ХХ ст.

Висновки. Наукові дослідження початку ХХ сторіччя з фізіології, анатомії, медицини та повернення культу "еллінізму" Стародавньої Греції популяризували у суспільстві спортивно-гімнастичний рух, що сприяло активізації розвитку систем фізичного виховання М. Тирша, Ф. Яна, А. Шпісса, П-Г. Лінга, Ж. Єбера, Ф. Амороса, Н. Бука, П. Лесгафта.

Спортивного-гімнастичний рух як загальносуспільне явище чинив вплив і на хореографічне мистецтво, що, своєю чергою, обумовило органічний синтез мистецтва танцю й спорту. Дослідження новаторів на межі вивчення психофізичних властивостей людини з огляду на педагогічні дослідження новаторів Ф. Дельсарта, Р. Штейнера, Ж. Демені, Е-Ж. Далькроз науково обґрунтували та забезпечили появу творчої платформи в мистецтві хореографії – танцю модерн як нового мистецького стилю, а у фізичній культурі – художньої гімнастики.

З досліджень літературних джерел Т. Диби, В. Красовської, С. Лифаря, А. Мессерера, Р. Ніжинської, В. Нікітіна, Є. Суріца, Н.Чернишової-Мельник, Н. Шереметьєвської, зрозуміло, що спортивно-гімнастичний рух початку ХХ ст. мав декілька аспектів впливу на хореографічне мистецтво: від танцю на естраді до драматичної й балетної сцени.

Одним з основних різновидів танцювальної естради стає акробатичний танець, відмінною лексичною особливістю якого є акробатичні підтримки та різноманітні елементи акробатики. Танцівники Л. Івер і А. Нельсон, з огляду на естрадний жанр, представляли собою перехідну стадію від салонного до танцювально-акробатичного дуету. Естрадно-акробатичний дует О. Мангулової й П. Гусєва перевернув уявлення про канонічну форму класичного дуету. М. Понна й О. Каверзін створили нову естетику танцю, увели в хореографію безліч нових прийомів, які були підхоплені іншими танцівниками й балетмейстерами. Так, В. Сергєєвою й О.Таскіним було оригінально вирішене питання сюжетного обґрунтування акробатичних прийомів у постановці номерів. Дует Г. Мозгова й Е. Тараховський показу-

вали сюжетно обґрунтовані акробатичні танці, враховуючи своєрідність особистих фізичних можливостей. Еволюцію акробатичного жанру від безсюжетних номерів, що виражали лише певний настрій, до передачі конкретного змісту й створення реалістичних характерів продемонстрували танцівники Г. Редель і М. Хрустальов. Акробатичне тріо В. Плісецький, О. Козирьков і Л. Бродська у "Фізкультурному номері" розігрували веселі спортивні ігри, у яких партнерка уподібнювалась живому м'ячику.

Виконавцями номерів були різнопланові танцівники, які володіли технікою як класичного танцю, так і спорту з виконанням досить складних підтримок. Спортивна тематика постановок відповідала й назвам номерів: "Спортивний танець", "Танець з м'ячем", "Акробатичний вальс", "Танець ковзанярів", "На катку". Акробатичні елементи – трюки, вертушки й підтримки – були як спортивним запозиченням, так і новими знахідками. Наприклад, "рибка", "ластівка" (В. Майя), які в подальшому використовувались усіма естрадними й академічними танцівниками. "Шпагат Мозгової" увійшов до словника акробатичних термінів після вдалого виконання виворітного шпагату танцівницею Г. Мозговою.

Захоплення спортивно-гімнастичним рухом відчувалось і в творчості діячів драматичної й балетну сцени: "Акробатичний етюд" К. Гойлезовського, "Вмираючий лебідь" М. Фореггера, фізкультурні сюїти "Дитячі ігри", "Футбол", "Теніс", "Бокс", "Ковзанярі", "Наїзниці", "Вільні рухи" А. Мессерер. Майже всі балетмейстери стали вводити у свої постановки гімнастичні й спортивні рухи. Фізкультурна тематика все більше проникала й до академічних театрів. Лексика чоловічого й жіночого танцю в балетах ускладнювалась і збагачувалась віртуозними стрибками й обертами, технічними "акробатичними" підтримками, прикладом чого була постановка "Футболіст" Л. Лещілін і І. Моїсеєва; балети "Золотий вік" В. Вайнонен і Л. Якобсона; "Крижана діва" і "Жар-птиця" Ф. Лопухова.

Захоплення діячів хореографії прийомами фізичної культури призвело до створення 1-го фізкультурного театру "Ленінградський союз фізичної культури". У подальшому досвід цього театру було використано в Інституті фізичної культури імені П. Ф. Лесгафта, а елементи фізичної культури увійшли до арсеналу нових виразних засобів, що осучаснило мистецтво танцю.

Тенденцій оновлення прагнув і маестро С. П. Дягілєв, він уважав, що мистецтву необхідно рухатись вперед разом з часом, а задля цього потрібно шукати нові форми виразності. Такою новою формою був спортивно-гімнастичний рух. Прикладом цього є балети "Російських сезонів" про пластичну красу спорту – "Ігри", "Блакитний експрес".

Процес впливу спортивно-гімнастичного руху на мистецтво хореографії на початку XX ст. мав неоднозначні результати, що збагатило лексику танцю акробатичними прийомами, підтримками, розширило тематику творчої діяльності балетмейстерів. Результат синтезу хореографії та спорту підвищив видовищність, ексцентричність номерів та сприяв загальній популяризації мистецтва танцю.

Література

1. Диба Т.Г. Становлення професійної підготовки фахівців фізичного виховання наприкінці XIX на початку XX століть / Т. Г. Диба // Професійна підготовка фахівців фізичного виховання. Науково-методичвний журнал. – К: ТОВ Едельвейс, 2015. – Випуск 4(45). – С.108-112.

2. Красовская В.М. Нижинский / Красовская В.М. – Л.: Искусство, 1974. – 208с., ил.

3. Лифарь С. С Дягилевым: Монография / Лифарь С. – СПб.: Композитор, 1994. – 224 с. ил.

4. Мессерер А.Танец. Мысль. Время / Мессерер А. / Предисл. Б. Ахмадулиной. – М.: Искусство, 1979. – ил. 31 л. ил.

5. Нижинская Р. Вацлав Нижинский. Воспоминания / Нижинская Р. /Пер. с англ. И.А.Петровской. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2005. – 412 с.

6. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие / Никитин В. Ю. – М.: Российский университет театрального искусства. – ГИТИС, 2011. – 472с., ил.

7. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов / Суриц Е. Я. – М.: Искусство,1979. – 360 с., 32 л. ил. – (М-во культури СССР. ВНИИ искусствознания).

8. Чернышова-Мельник Н. Д. Дягилев: Опередивший время / Наталья Чернышова-Мельник. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 475 [5] с.: ил. – (Жизнь замечательных людей: сер. Биогр.; вып. 1310).

9. Шереметьевская Н. В. Танец на эстраде / Шереметьевская Н. В. – М.: Искусство, 1985. – 416 с., ил.

References

1. Diba T.G. (2015) The formation of professional training of specialists in physical education in the late 19th and early 20th centuries. Profesiyna pidgotovka fakhivtsiv fizichnogo vikhovannya. Naukovo-metodichvniy zhurnal. K: TOV Edyelveys [in Ukrainian].

2. Krasovskaya V.M. (1974) Nizhinskiy. L: Iskusstvo [in Russian].

3. Lifar S. S (1994) Dyagilevym: Monografiya. SPb.: Kompozitor [in Russian].

4. Messerer A. (1979) Dance. Thought. Time. /Predisl. B. Akhmadulinoy. M: Iskusstvo [in Russian].

5. Nizhinskaya R. (2005) Vaclav Nizhinsky. Memories M: ZAO Tsentrpoligraf, [in Russian].

6. Nikitin V. Yu. (2011) Mastery of choreographer in contemporary dance. M: Rossiyskiy universitet teatralnogo iskusstvaGITIS, [in Russian].

7. Surits Ye. Ya. (1979) Choreographic art of the twenties. M: Iskusstvo [in Russian].

8. Chernyshova-Melnik N. D. (2011) Dyagilev: Ahead of time. M: Molodaya gvardiya [in Russian].

9. Sheremetevskaya N. V. (1985) Dance on the stage. M: Iskusstvo. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.06.2017 р.

Відгуки. Рецензії. Повідомлення

Шульгіна Валерія Дмитрівна
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри теорії, історії культури
та музикознавства Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
shulgina_v@voliacable.com

РЕЦЕНЗІЯ
на монографію О. В. Муравської "Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть"

Аналізуючи специфіку співвідношення християнського Сходу та Заходу в культурно-історичних реаліях сучасності, архимандрит Рафаіл (Карелін) відзначив: "Західна цивілізація – це нібито широка хвиля світла, але світла розсіяного, світла, переломленого крізь земні призми різних кольорів. А Схід – концентрація світла в одній точці, а тому це світло має особливу силу перетворюватися на полум'я. Захід любив землю і на небі він бачив земне. Схід любив небо і в земному вбачав символи небесного; у тимчасовому шукав образи вічності". Наведені слова окреслюють певні аспекти дихотомії християнського світу минулого та сьогодення. Водночас вони є складовими більш широкої сфери сучасних гуманітарних, етноконфесійних, культурно-історичних та мистецтвознавчих розвідок у сфері дослідження проблематики "Схід – Захід", що становлять одну з найбільш актуальних галузей гуманітарного знання останніх двох століть.

Вищесказане зумовлює актуальність теми представленої для рецензування монографії О. В. Муравської "Східнохристиянська парадигма європейської культури та музика XVIII–XX століть" [1]. Зазвичай у дослідженні дихотомії "Схід – Захід" у період Нового часу переважав розгляд впливу власне західної культурно-історичної традиції на культуру європейського Сходу. З урахуванням їх конфесійної та культурно-цивілізаційної специфіки йдеться про протиставлення західної традиції, в якій переважає тенденція "прогресивного розвитку", та східної, генетично пов'язаної з християнською ортодоксією, більш спрямованою на ідеї духовного Преображення. О. В. Муравська об'єктом свого дослідження визначає інший аспект проблематики – "слов'яно-візантійський культурний генезис західноєвропейського культурно-історичного мислення" [с. 9], що зумовлений не тільки спільним східнохристиянським "корінням" всієї європейської культурно-історичної традиції, починаючи з часів раннього Середньовіччя, а й тенденціями її розвитку в останні два століття (в тому числі періоду постмодерну), що тяжіють до духовних цінностей епохи "Нерозділеної церкви" та їх художнього відтворення. Відповідно, мета монографії сформульована автором на рівні дослідження "генетично-історично обумовленої культурної парадигматики християнського Сходу для загальноєвропейського ареалу у вигляді патріархально-ортодоксальної ідеї, що запліднює релігійно-духовні культурні цінності та художньо-творчо здійснює Преображення як символ та образ світу" [с. 8].

Сутність позначеної культурної парадигматики автор узагальнює у типології так званої "патріархально-ортодоксальної культури" (термін О. В. Муравської), що "спирається на концепцію ""Господнього Домобудівництва", "Домостроя" у тому вигляді, в якому вона склалася у східнохристиянській практиці, визначивши тим самим не тільки духовне цілепокладення людського життя, спрямованого до Преображення, а й в кінцевому підсумку гармонію земного й Небесного при сакралізації-одухотворенні всіх рівнів людського буття" [с. 60]. Суттєвими складовими цього типу культури автор також вважає архетипи Дому, Сім'ї, Батька, Роду та ін., тяжіння до "традиціоналізму", "канонічності", що багато в чому зумовлюють домінування у сфері художнього вираження типового, загальнозначущого, ґенеза якого є укоріненою у практиці "храмового синтезу мистецтв" Східної християнської Церкви.

Визначена О. В. Муравською мета дослідження зумовлює структуру монографії, що складається з трьох глав, які послідовно розкривають сутність типології "патріархально-ортодоксальної культури" та її національно-історичних та художніх форм буття в культурі Нового часу. Перша глава "Ортодоксально-домостроївський базис європейської культурно-історичної і музичної традиції Середньовіччя та Ренесансу" спрямована на дослідження історичних етапів розвитку дихотомії "Схід – Захід" у її європейському вимірі, а також у річище становлення їх ключових духовних та культурно-історичних настанов, серед яких особлива увага приділяється ідеї "Господнього Домобудівництва", що формує ґенезу як християнського віровчення та його культури взагалі, так і пов'язаної з нею музично-історичної традиції Європи. Автор долучає цікаві матеріали з богослужбово-співацької традиції Галлії-Франції, а також середньовічної Британії та Ірландії (Кельтська церква), що формувалися на базі східнохристиянської традиції. Остання також розглядається як стимул проторенесансних позицій європейської культури і музики Середньовіччя та Відродження.

© Шульгіна В. Д., 2017

Друга глава монографії О. В. Муравської зосереджена на розгляді візантійського "образу світу", культури та мистецтва (в тому числі музичного) як базису в процесах формування патріархально-ортодоксального типу культури та його впливів на європейське культурне середовище різних епох. Особлива увага приділена розгляду російської та української культур, що, з одного боку, успадкували типологічні якості візантійської культури, а з іншого – мали можливість (в силу ментально-історичних факторів) індивідуального самовизначення, що зумовило їх культурну своєрідність та неповторність. Досить цікавими виявляються також наведені матеріали щодо "Оксфордського руху" та близьких до нього (старокатолицтво, "Літургійний рух", "Православна Західна Церква" І. Овербека та ін.), що багато в чому визначили східнохристиянське "коріння" у XIX–XX ст. не тільки духовного життя Західної Європи, а й її культури, зокрема музичної.

Останній присвячена третя глава монографії О. В. Муравської, в якій розглядається вплив ідей "патріархально-ортодоксальної культури" на становлення музичної класики Європи XIX–XX ст. Автор виявляє її ознаки в різних жанрових сферах – камерно-вокальній, інструментальній, музично-театральній та духовно-хоровій, пов'язаних з типологіями ампіра та бідермаєра, ґенеза яких також сходить до духовних цінностей культури Середньовіччя епохи "Нерозділеної Церкви". Досить широкою є і "географія" аналізованих творів, що охоплює французьку, німецьку, російську та українську музичні культури визначеного періоду та їх класиків – К. М. Вебера, А. Лорцинга, Е. Т. А. Гофмана, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ш. Гуно, Ж. Массне, К. Сен-Санса, М. І. Глінки, М. В. Лисенка, В. І. Ребікова, Г. Спонтіні, Й. Козловського, С. С. Прокоф'єва, О. Мессіана та ін.

Праця вирізняється інформативною насиченістю, енциклопедичністю, узагальнює багато маловідомих матеріалів, які суттєво заповнюють деякі прогалини вітчизняного історичного культурознавства та музикознавства. Це стосується, зокрема, висновків щодо східнохристиянської специфіки західноєвропейського богослужбово-співацького мистецтва Галлії, Ірландії та його зв'язків з візантійською співацькою практикою, а також стильових спрямувань творчості Г. Спонтіні, Й. Козловського (ампір), німецької композиторської школи першої половини XIX ст. (бідермаєр), поетики творчості М. В. Лисенка та її "патріархально-ортодоксальних" якостей в українському "вимірі", а також "містеріальної житійно-архетипової парадигми" в музичному театрі XX ст. (С. С. Прокоф'єв, О. Мессіан).

Сказане визначає практичну цінність рецензованої монографії О. В. Муравської "Східнохристиянська парадигма європейської культури та музика XVIII–XX століть", задану органікою входження її матеріалів до курсів музичної культурології, історії християнського мистецтва у вищій ланці музичної, культурологічної та мистецької освіти України.

Література

1. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть : монографія / О. В. Муравська. – Одеса: Астропринт, 2017. – 564 с.

Личковах Володимир Анатолійович
доктор філософських наук, професор,
професор кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

РЕЦЕНЗІЯ
на монографічне дослідження О. С. Афоніної "Коди культури і "подвійне кодування" в мистецтві"

Українське мистецтвознавство на сьогоднішньому етапі приділяє дедалі більше уваги поняттям, які мають зв'язок з суміжними філософськими, естетичними, культурологічними дефініціями. У даному монографічному дослідженні – це сутність дефініцій коду в культурі та мистецтві художньої творчості. На сьогоднішній день, незважаючи на те, що в останні роки з'явилося чимало розвідок, присвячених постмодерновій естетиці, в історії культури та мистецтв залишається багато недосліджених тем та нерозкритих проблем. Тому монографічне дослідження О. Афоніної [1] з проблематики культурних кодів і феномена "подвійного кодування" у мистецтві, безперечно, є актуальним.

Обраний ракурс монографії передбачав дослідження коду і "подвійного кодування" у контексті семіотики, структуралізму, постструктуралізму, постмодернізму і культурологічної герменевтики для максимального включення цих художніх фактів у систему взаємообумовлених зв'язків. Оскільки культурні коди і феномен "подвійного кодування" мають свою ґенезу, в дослідженні вивчаються артефакти культури від первісного мистецтва до мистецтва постмодернізму, тобто вони концептуально представлені в динаміці розвитку. Крім того, звернення до художніх творів із музичного, хореографічного та образотворчого мистецтв з різних періодів розвитку культури, закінчуючи початком XXI ст., підтверджують об'єктивність висновків дослідження.

Цікавими є деякі теоретичні положення монографії, які стосуються основних концептів "подвійного кодування" у художній культурі й мистецтві. У дослідженні введено до наукового обігу багато нового фактологічного матеріалу з акцентуванням на художніх прийомах "подвійного кодування" у різних видах мистецтва.

© Личковах В. А., 2017

Монографія представляє інтерес для спеціалістів різних спеціальностей. Окрім того, робота має культурологічну спрямованість, деякі її розділи можуть зацікавити культурологів та істориків мистецтва.

Вважаю рецензовану монографію актуальною і рекомендую до публікації.

Література

1. Афоніна О.С. Коди культури і "подвійне кодування" в мистецтві / О. Афоніна. – К.: НАКККіМ, 2017. – 314 с.

Андрійчук Петро
заслужений працівник культури України,
професор Київського національного
університету культури і мистецтв,
художній керівник заслуженого народного
ансамблю пісні і танцю України "Дарничанка"

СЛОВО І ПІСНЯ – ПОДВІЙНА РАДІСТЬ: ДУХОВНА І ДУШЕВНА: рецензія на Методичні рекомендації С. Садовенко до збірки пісенних творів "Сяють весело зірки" на вірші Зої Ружин та музику Левка і Жанни Колодубів

У культурно-мистецьких процесах України надзвичайно важлива роль належить творчим особистостям, професіоналам, які своєю самовідданою працею виробляють систему світоглядних цінностей – той духовний та моральний фундамент, на якому зростає особистість зі своєю унікальною індивідуальністю та міцною національною ідентичністю. До таких творчих особистостей-професіоналів із надзвичайно інтенсивною працездатністю і самовіддачею відноситься Світлана Садовенко, наукові й педагогічні інтереси якої зосереджені на формуванні й розвитку музично-творчих та вокально-хорових здібностей дітей дошкільного та шкільного віку завдяки репертуарному розмаїттю пісенного дивосвіту української народної та авторської пісні. Це знаходить своє практичне втілення в роботі зі зразковим художнім колективом Театром пісні "Ладоньки", художнім керівником якого вона є, та зі студентською молоддю в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв на кафедрі естрадного виконавства.

Представлені Світланою Садовенко "Методичні рекомендації" становлять необхідну методично-хрестоматійну частину збірки пісенних творів "Сяють весело зірки" на вірші Зої Ружин, музику Левка і Жанни Колодубів [1] та є актуальними для мистецької педагогічної науки і освітньої практики. Адже у сучасному соціокультурному просторі актуалізується пошук нових шляхів оптимізації вокально-хорового розвитку співаків дитячих та юнацьких (студентських) хорів, а також аматорських та професійних творчих хорових колективів, знаходження відповідей на актуальні питання у контексті змін, реформ та перетворень, що відбуваються в українському суспільстві.

Натхнена поетичною творчістю Зої Ружин та музикою сучасних композиторів-класиків Левка і Жанни Колодубів, автор методичних рекомендацій знаходить влучні епітети й метафори для відображення характеру, манери виконання, штрихової і вокально-хорової технік, яскравої динаміки кожного з представлених вокальних творів, правомірно вказує на розширення кола професійних функцій та фахових завдань для керівників хору або вокальних ансамблів при їх вивченні. Автором переконливо розкрито зміст взаємопов'язаних компонентів мистецької рефлексії для кожного хорового або ансамблевого твору, які різняться за рівнем виконавської складності, знайдені влучні рекомендації-родзинки, необхідні в роботі саме над окремо взятою колядкою чи щедрівкою для якнайповнішого розкриття виконавських можливостей та художніх вподобань колективу, що буде їх виконувати.

Аналітична праця Світлани Садовенко, як суттєвий розділ збірки пісенних творів "Сяють весело зірки", актуалізує хорове і ансамблеве виконавство, є доцільною науковою роботою, має завершену структурну будову, логічну вмотивованість, ґрунтовність, наукову новизну, теоретичну й праксеологічну значущість та, без сумніву, сприятиме практичному розвитку теорії та методики вокально-хорового навчання і виконавства в Україні.

Література

1. Ружин З. В. Сяють весело зірки. Колядки та щедрівки для виконання жіночими та мішаними хорами або ансамблевими колективами без інструментального супроводу (a capella) / Ружин З. В., Колодуб Л. М., Колодуб Ж. Ю., Садовенко С. М., Охапкін О. І. – Київ: ТОВ "Імідж Принт", 2017. – 96 с. [С. 61–73].

© Андрійчук П., 2017

Назар-Шевчук Лілія
кандидат мистецтвознавства, Ph.D.,
доцент кафедри історії музики Львівської
національної музичної академії ім. М. Лисенка

ЗАПРОШЕННЯ ДО "САДУ ПІСЕНЬ ІВАНА КАРАБИЦЯ" : рецензія на монографію Л. Кияновської «Сад пісень Івана Карабиця»

Із такою поетичною назвою нещодавно побачила світ нова монографія Любові Кияновської [1], присвячена одному з найцікавіших українських композиторів XX століття – Івану Карабицю. Серед акцій уже 24 Форуму видавців у Львові – свого роду Піфійських ігор літературного компендіуму України, традиційно сповненого небувалого розмаїття – особливий інтерес та жваве зацікавлення у музикантів завжди викликає насамперед друкована продукція, пов'язана з музичним мистецтвом. Що ж, такі видання – нечасте явище на видноколі видавничої справи, тому кожен крок "назустріч музиці" цінується на вагу золота. А поява монографічних праць, присвячених творчості композиторських персоналій, та ще й представників української музичної культури, викликає навіть певний ажіотаж. Ім'я авторки нової книги добре відоме та шановане – доктор мистецтвознавства, професор, довголітній завідувач кафедри історії музики ЛНМА імені М. Лисенка, знаний музикознавець сучасності – Любов Кияновська. Їй належить кілька сотень наукових та популярних статей, підручників та монографій, кожна з яких становить неабияку наукову цінність. Варто згадати фундаментальну "Стильову еволюцію галицької музичної культури", популярний підручник "Українська музична культура" та низку монографій, присвячених творчості М. Скорика, М. Колесси, о. Й. Кишакевича, В. Авдієвського. Праці Л. Кияновської завжди вирізняються високим інтелектуалізмом, надзвичайною ерудицією, глибоким і вдумливим ставленням до обраної теми, своєрідністю науково-мистецьких прочитань.

Героєм нової праці дослідниці став відомий український композитор, чия творча діяльність розвивається на межі XX-XXI століть, – Іван Карабиць. "Сад пісень Івана Карабиця" [1] – така поетична назва монографії перегукується з назвою збірки поезій одного з філософсько-духовних велетнів української думки – "Садом Божественних пісень" Григорія Сковороди. Адже саме Іван Карабиць чи не перший серед вітчизняних композиторів звертається до текстів мислителя, возводячи їх у ранг духовної маєтності українства, творячи в звуковій музичній іпостасі знакове для національної культури полотно – хоровий концерт для солістів, хору і симфонічного оркестру з однойменною назвою, беручи на себе сміливість кодексувати так довго завуальовані густими історичними муарами ментальні духовно-етичні світоглядні домінанти, тим самим долучаючись до формування векторів та орієнтирів на шляху становлення національної самосвідомості. Безперечно, що під знаком Сковороди та у неповторному різнобарв'ї власного музичного саду розросталася, квітувала і плодоносила творчість Івана Карабиця. І саме до цього звукового саду, радше до його пізнання, осмислення, розуміння, запрошує у своїй новій книзі Любов Кияновська.

Символічно, що реальне втілення – друк – музикознавча праця про Івана Карабиця отримала в одному з найбільш "любомудрствующих" та перманентно інтегрованих у високі інтелектуальні культурологічні, історико-соціальні, богословські, загалом гуманітарні сфери, серед українських видань сучасності – "Дух і Літера", заснованому та виплеканому на відроджених традиціях Києво-Могилянської академії. Обранцями цього видавництва стали праці неперечисних особистостей минулого і сучасності. У товаристві високих достойників – В.Стуса, І.Дзюби, Є.Сверстюка, В.Скуратівського, А.Бергсона, С.Авєрінцева – допоки фігурував лише один з композиторів – Валентин Сільвестров. Отже, наступним кроком у відкритті дихотомії Духу і Ноти стає творча сильвета Івана Карабиця у інтерпретації Любові Кияновської, а звукові сади української та світової музики неймовірно багаті і щедрі, тож зароджується поки що несміливий, та вже відчутний імпульс ймовірності сподівань...

І хоча книжка Любові Кияновської писалася уже у фазі in memoriam,– цьогоріч виповнюється 15 років відтоді, як композитор вирушив у подорож вічністю, однак залишив, дожавши своє поле й покинувши серп, багатий врожай, зерна якого не перестають засіватися. Невипадково ще одним знаковим твором композитора є монументальна композиція для баса і симфонічного оркестру на слова І.Франка "Vivere memento" – "Пам'ятай жити". А життя композитора – це зерна-партитури, які з кожним виконанням-звучанням його творів проходять відвічний обіг від засіву до жнив і знов... У слові від автора Любові Кияновської прозвучали дві кардинальні ідеї, які стали наріжними в розбудові та становленні внутрішнього концепту даної музикознавчої праці, котра, на мою думку, виходить далеко за межі вузькопрофільного дослідження, єднаючи в синергетичній суті різнорівневі та багатовекторні виміри такого складного явища, як осмислення постаті митця. Здіймаючись над суто традиційними аспектами характеристик стилю, мовленнєво-виражальної сфери тощо (хоч у монографії не бракує ґрунтовної аналітики провідних творів митця), музикознавець наголошує на принципі палімпсесту – перепрочитання, переосмислення. І тут пам'ять одразу пригадала великого земляка Івана Карабиця Василя Стуса, який, власне, й декодував в українському письменстві жанр палімпсесту. Обережно оперуючи дослідницьким інструментарієм, аби не пошкодити дорогоцінних манускриптів сповідей чиєїсь душі, з відстані дещо ірреаль-

© Назар-Шевчук Л., 2017

ного простору спостережень Любов Кияновська водночас застосовує настільки реально-живу, замалим що не матеріально зриму ідею, підказану вочевидь самим Сковородою – ідею дерева. Ця ідея є однією з ключових у філософській парадигмі мислителя: "Дерево життя", "Дерево вічності", "Ми лиш тінь від Дерева Божого", і врешті "Мудрий той, хто в зерні побачить і корінь, і паростки, і стовбур, і крону, і квіти, і плоди" – ось ці сковородинівські сентенції і стали керманичами письменницького авторського процесу, який локалізувався у драматургічно-композиційній структурі книги, нав'язуючи до нового питомого способу погостювати в "Саді пісень Івана Карабиця". Свого роду мелізматичними фігурами в тексті монографії стали і невеличкі підрозділи-інтермецо: "Історичні довідки", "Краєзнавчі довідки", "Ліричні відступи", "Не-ліричні відступи", в яких підкреслено-сфокусовано авторка локалізує увагу на опорних інтенсивах інформативного чи суто творчого аспектів. Вельми показовими є коди всіх шести розділів книги, які вивершуються напрочуд вдало підібраними щодо змісту фрагментами з творів Г.Сковороди, щоразу підкреслюючи той духовний симбіоз, що став свідком продовження однієї з животворних традицій неперервності в ментально-етнічній площині розвою української культури – Карабиць-Сковорода, возводячи під єдиний знаменник сутність духовно-філософських значень і смислів. Одначе "у кожного своя доля і свій шлях широкий...". Так, "у цій книжці постає дивовижна доля хлопчика з Донбасу, який першу свою музику почув у шахтарському Артемівську, а став одним із найвидатніших українських композиторів. Монографія про життя і творчість Івана Карабиця виходить за межі суто музикознавчого дослідження: це документ про непросту епоху, в якій, окрім героя оповіді, творили свої сади великі композитори". У праці піднімаються і найболючіші ментально-політичні питання нашого часу, нашої епохи: про вісь між Заходом і Сходом, про єдину Україну, про вигублену десятиліттями інтелігенцію Донеччини, про її кращих синів, до яких однозначно належить композитор Іван Карабиць, про заповітну мрію кожного: мир і ясне небо. Тому, порушуючи у праці насущні та загальнолюдські питання, Любов Кияновська симптоматично осягає філософсько-гуманістичний рівень проблематики, намагаючись знайти крізь призму долі однієї людини відповіді на непрості виклики часу. А той широченний історико-культурний ареал мистецьких подій і постатей, охоплений авторкою, поза сумнівом, надає праці епічно-міфологічного характеру, адже Л.Кияновська дійсно відтворює на художньо-документальному рівні суть епохи з усіма її плюсами і мінусами, намагаючись при цьому елімінувати фундаментальні духовні константи неперехідної значимості.

Новаторська, оригінальна та яскрава музикознавча праця "Сад пісень Івана Карабиця" Любові Кияновської є, безперечно, новим словом у розвитку української музикологічної думки. Величезний досвід, мудрість, неймовірно високий статус інтелектуальної насиченості (причому – з фундаментальною науковою конкретизацією), заразом органічно природня, щира та проста манера викладу дають змогу окреслити цю монографію як зразок нової поетики у розумінні та баченні вченого знання, нового витка у письмовій традиції українства – мета-синергетичного порядку. При тім вражають і блискуча стилістика викладу, і багатство та соковитість мови, і віртуозне оперування термінологічним фаховим апаратом, і володіння художньо-поетичним модусом висловлювання, що назагал створює враження та викликає відчуття отого омріяного "свободомислія", "вольнодумання", сковородинівського розкриленого птаха творчої інтенції, який напоєний у розкішних садах творчості Івана Карабиця. Сподіваємося це все принесе не лише плоди пізнання, а й стане імпульсом до нового творення. Проте може скластися враження, що ця книга – суцільний спонтанний потік рефлексій і роздумів, який, безперечно, має місце, виступаючи однією з поліфонічних ліній драматургічної тканини дослідження та приносячи неабияку насолоду від розважань над авторською концепцією. Утім, дуже чітка логіка, доцільність і виваженість, ґрунтовність та докладність у дотриманні обраного конструкту-саду моделює монографію, властиво, цей сад, як добре впорядкований, доглянутий і виплеканий, рукотворний сад, в якому автор прагне, та й зрештою досягає рівноваги між ratio та emotio, між прагмою і пневмою, осягаючи ще один щабель у сходженні до вищої гармонії, угамуванні споконвічної спраги злагоди з собою, зі світом, з Богом.

Не оминаючи гострих кутів, драматичних колізій, злободенності часу, Любов Кияновська генеральні акценти виставляє на глибинних, оптативних осях обертаннях мистецького космосу і однієї вибраної персони Івана Карабиця, і всієї української культури, апелюючи до відкритості часової перспективи, дотриманої у одності гайдеггерівського "було-є-буде", спрямовуючи свою працю в майбутнє з надією на проростання нових садів. Отож, перефразовуючи архаїчний первісток з періоду до-буття, періоду здобуття великої мудрості українського народу "ой, сивая зозуленька всенькі сади облітала, та в одному не бувала...", можна констатувати, що і для досвідчених сивочолих мудреців, і для молоденьких чи неоперених пташенят "Сад пісень Івана Карабиця" Любові Кияновської стане школою і одкровенням, принесе нові плоди і хтозна, може з гніздечок на вітті цього саду вирушать у великий світ нові птахи...

Література

1. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця / Л. Кияновська. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. – 288 с.

ЗМІСТ

Культурологія

Петрова І. В. Ренесансна концепція дозвілля за творами Петрарки 3

Смоліна О. О. "Daytime" and "night" cultures in P. Florensky and G. Florovsky's concepts ["Денна" та "нічна" культури в концепціях П. Флоренського і Г. Флоровського] 7

Карпов В. В. Імпортно-експортні операції на ринку культурних цінностей 12

Червякова О. В. Мовне питання крізь призму механізму державного управління у сфері культури 17

Чечель О. М. Ідеологічний компонент у системі державного управління розвитком сфери культури в Україні 22

Гафурова О. В., Дейнега М. А. Народні художні промисли в Україні: проблеми правового регулювання 28

Карпенко О. В., Савченко Н. В. Socio-cultural dimension and modern interpretation of the theory of a social agreement [Соціокультурний вимір та сучасна інтерпретація теорії суспільного договору] 33

Гайдукевич К. А. The specific features of dramaturgy of mass celebrations [Специфіка драматургії масових свят] 38

Головач Н. М. Трансформація культурної соціалізації сучасної молоді 43

Демчук Р. В. Міфопоетика як культурний топос та культурологічний метод 48

Денисюк Ж. З. Influence of the information and communication environment on the axiosphere of a society [Вплив інформаційно-комунікативного середовища на аксіосферу суспільства] 52

Коваленко Є. Я. Культура і мистецтво управління як основа сучасної філософії менеджменту 56

Малоока Л. В. Театралізоване масове свято як соціокультурний феномен 61

Рева Т. С. Moral values in the Ukrainian culture in V. Shynkaruk's conception [Моральні чесноти української культури у концепції В. Шинкарука] 65

Панченко С. А. Релігійне паломництво до Києво-Печерської лаври: мемуарні джерела і періодика XIX ст. 68

Мистецтвознавство

Андросова Д. В. Символістські й оркестрально-міметичні установки музичної творчості XX століття у проекції на піаністичне мистецтво 74

Шульгіна В. Д., Росенко Г. М. The concept of author's Art School International "Montessori Center": the European vector [Концепція авторської Міжнародної школи мистецтв "Монтессорі центр": європейський вектор] 80

Хоролець Л. І. На сторожі Слова у виконавській практиці 84

Безбородько О. А. Innovative use of the damper pedal in the contemporary piano music [Новаторське застосування правої (демпферної) педалі у сучасній фортепіанній музиці] 89

Каблова Т. Б. [Musical intention of Oswald Spengler] Музичні інтенції Освальда Шпенглера 94

Казначеєва Т. О. Drama functions of a dance in the West-European opera (from J. Peri to Ch. V. Gluck) [Драматургічні функції танцю в західноєвропейській опері (від Я. Пері до Х. В. Глюка)] 98

Кравченко А. І. Interdisciplinary aspects of studying chamber art in the context of the culturological doctrine of contemporary musicology [Інтердисциплінарні аспекти дослідження камерно-інструментального мистецтва в контексті культурологічної доктрини сучасного музикознавства] 102

Кущ Є. В. Музика у добу вірусної комунікації 109

Оганезова-Григоренко О. В. Synaesthesia as a specific quality of professional algorithm of musical artist [Синестезія як специфічна якість професійного алгоритму артиста мюзиклу] ... 115

Сулім Р. А. Стильові й драматургічні особливості Концертино для гобоя та камерного оркестру Жанни Колодуб 119

Тормахова В. М. До питання інтерпретації у рок-музиці 124

Хендрик О. Ю. Поняття contemporary dance та композиції його хореографічного тексту 128

Самая Т. В. Основні тенденції розвитку вокального мистецтва естради України: 60-70-ті роки XX століття 133

Гаврилюк Р. М. Художні особливості декоративних тарелів у творчості майстрів Вижницького мистецького осередку 138

Вінічук А. О. The main directions of development of artistic technologies in theater and concert activity of modern society [Основні напрями розвитку мистецьких технологій у театральній та концертній діяльності сучасного суспільства] 143

Долинська Л. Л. Children's choir in respect of the aspect of ideas about the phenomenon of childhood [Дитячий хор в аспекті уявлень про феномен дитинства] 148

Єргієва К. І. "Музичне повідомлення" піаніста як результат єдності внутрішнього і зовнішнього у процесі фортепіанної гри 154

Зотов Д. І. Mnemonic performing as a component of professional saxophonist thinking [Мнемічне виконавство як складова професійного мислення саксофоніста] 159

Каданцева Н. Б. Female characters in Zaporozhets za Dunayem ("A Zaporozhian (Cossack) Beyond the Danube") by S. Hulak-Artemovsky and their fate in stage productions of Odessa musical theaters [Жіночі персонажі опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемівського та їх доля в постановках Одеських музичних театрів] 165

Матузко О. А. Formation of the theatrical constructivism in Ukraine at the beginning of the XX century (through the example of Les Kurbas and Mark Tereschenko) [Зародження театрального конструктивізму в Україні на початку XX століття: на прикладі творчості Леся Курбаса та Марка Терещенка] 170

Ревенок Н. М. Стильова еволюція українського класичного фарфору-фаянсу XIX – початку XX століття у практиці мистецтвознавчих експертних досліджень 174

Шалапа С. В. Вплив спортивно-гімнастичного руху на мистецтво хореографії: початок XX століття 179

Відгуки. Рецензії. Повідомлення

Шульгіна В. Д. Рецензія на монографію О. В. Муравської "Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть" 186

Личковах В. А. Рецензія на монографію О. С. Афоніної "Коди культури і "подвійне кодування" в мистецтві" 187

Андрійчук П. Слово і пісня – подвійна радість: духовна і душевна: рецензія на Методичні рекомендації С. Садовенко до збірки пісенних творів "Сяють весело зірки" на вірші Зої Ружин та музику Левка і Жанни Колодубів 188

Назар-Шевчук Л. Запрошення до "Саду пісень Івана Карабиця": рецензія на монографію Л. Кияновської "Сад пісень Івана Карабиця" 189

СОДЕРЖАНИЕ

Культурология

Петрова И. В. Ренессансная концепция досуга за произведениями Петрарки 3

Смолина О. О. "Дневная" и "ночная" культуры в концепциях П. Флоренского и Г. Флоровского 7

Карпов В. В. Импортно-экспортные операции на рынке культурных ценностей 12

Червякова О. В. Языковой вопрос сквозь призму механизма государственного управления в сфере культуры 17

Чечель О. Н. Идеологический компонент в системе государственного управления развитием сферы культуры в Украине 22

Гафурова Е. В., Дейнега М. А. Народные художественные промыслы в Украине: проблемы правового регулирования 28

Карпенко А. В., Савченко Н. В. Социокультурное измерение и современная интерпретация теории общественного договора 33

Гайдукевич Е. А. Специфика драматургии массовых праздников 38

Головач Н. Н. Трансформация культурной социализации современной молодежи 43

Демчук Р. В. Мифопоэтика как культурный топос и культурологический метод 48

Денисюк Ж. З. Влияние информационно-коммуникативной среды на аксиосферу общества 52

Коваленко Е. Я. Культура и искусство управления как основа современной философии менеджмента 56

Малоока Л. В. Театрализованный массовый праздник как социокультурный феномен 61

Рева Т. С. Нравственные ценности украинской культуры в концепции В. Шинкарука 65

Панченко С. А. Религиозное паломничество в Киево-Печерскую лавру по мемуарным источникам и периодике XIX в. 68

Искусствоведение

Андросова Д. В. Символистские и оркестрально-миметические установки музыкального творчества XX века в проекции на пианистическое искусство 74

Шульгина В. Д., Росенко А. Н. Концепция авторской Международной школы искусств "Монтессори центр": европейский вектор 80

Хоролец Л. И. На страже Слова в исполнительской практике 84

Безбородько О. А. Новаторское применение правой (демпферной) педали в современной фортепианной музыке 89

Каблова Т. Б. Музыкальные интенции Освальда Шпенглера 94

Казначеева Т. А. Драматургические функции танца в западноевропейской опере (от Я. Пери до Х. В. Глюка) 98

Кравченко А. И. Интердисциплинарные аспекты изучения камерно-инструментального искусства в контексте культурологической доктрины современного музыковедения 102

Кущ Е. В. Музыка в эпоху вирусной коммуникации 109

Оганезова-Григоренко О. В. Синестезия как специфическое качество профессионального алгоритма артиста мюзикла 115

Сулим Р. А. Стилевые и драматургические особенности Концертино для гобоя и камерного оркестра Жанны Колодуб 119

Тормахова В. Н. К вопросу интерпретации в рок-музыке 124

Хендрик О. Ю. Понятие contemporary dance и композиции его хореографического текста 128

Самая Т. В. Основные тенденции развития вокального искусства эстрады Украины: 60-70-е годы XX века 133

Гаврылюк Р. Н. Художественные особенности декоративных тарелей в творчестве мастеров Выжницкого художественного центра 138

Виничук А. О. Основные направления развития технологий в театральной и концертной деятельности современного общества 143

Долинская Л. Л. Детский хор в аспекте представлений о феномене детства 148

Ергиева Е. И. "Музыкальное сообщение" пианиста как результат единства внутреннего и внешнего в процессе фортепианной игры 154

Зотов Д. И. Мнемическое исполнительство как составляющая профессионального мышления саксофониста 159

Каданцева Н. Б. Женские персонажи оперы "Запорожец за Дунаем" С. Гулака-Артемовского и их судьба в постановках Одесских музыкальных театров 165

Матузко А. А. Зарождение театрального конструктивизма в Украине в начале XX века: на примере творчества Леся Курбаса и Марка Терещенко 170

Ревенок Н. Н. Стилевая эволюция украинского классического фарфора-фаянса XIX – начала XX века в практике искусствоведческих экспертных исследований 174

Шалапа С. В. Влияние спортивно-гимнастического движения на искусство хореографии: начало XX века 179

Отзывы. Рецензии. Сообщения

Шульгина В. Д. Рецензия на монографию О. В. Муравской "Восточнохристианская парадигма европейской культуры и музыка XVIII–XX вв." 186

Личковах В. А. Рецензия на монографию Е. С. Афониной "Коды культуры и "двойное кодирование" в искусстве" 187

Андрийчук П. Слово и песня – двойная радость: духовная и душевная: рецензия на Методические рекомендации С. Садовенко к сборнику песенных произведений "Сияют весело звезды" на стихи Зои Ружин и музыку Левка и Жанны Колодубов 188

Назар-Шевчук Л. Приглашение в "Сад песен Ивана Карабица": рецензия на монографию Л. Кияновской "Сад песен Ивана Карабица" 189

CONTENTS

Culturology

Petrova I. The Renaissance leisure conception through the works of Petrarch 3

Smolina O. "Daytime" and "night" cultures in P. Florensky and G. Florovsky's concepts 7

Victor K. Import-export operations in the market of cultural valuables 12

Chervyakova O. Language issue through the prism of mechanism of public administration in the sphere of culture 17

Chechel O. Ideological component in the system of public administration of development of cultural sphere in Ukraine 22

Gafurova E., Deinega M. Folk art crafts in Ukraine: problems of legal regulation 28

Karpenko O., Savchenko N., Socio-cultural dimension and modern interpretation of the theory of a social agreement 33

Haidukevych K. The specific features of dramaturgy of mass celebrations 38

Golovach N. Transformation of cultural socialization of modern youth 43

Demchuk R. Mythopoetics as cultural topos and culturological method 48

Denysyuk Zh. Influence of the information and communication environment on the axiosphere of a society 52

Kovalenko E. Culture and art of management as foundation of modern philosophy of management 56

Malooka L. Theatrical mass holiday as a sociocultural phenomenon 61

Reva T. Moral values in the Ukrainian culture in V. Shynkaruk's conception 65

Panchenko S. Religious pilgrimage to Kiev Pechersk Lavra: memoir sources and periodicals of the XIX century 68

Art Criticism

Androsova D. Symbolist and orchestral and mimetic paradigms of music creation of the XXth century in the projection onto the pianistic art 74

Shulgina V., Rosenko A. The concept of author's Art School International "Montessori Center": the European vector 80

Khorolets . Focus on the Word in the practice of performances 84

Bezborodko O. Innovative use of the damper pedal in the contemporary piano music 89

Kablova T. Musical intention of Oswald Spengler 94

Kaznacheeva T. Drama functions of a dance in the West-European opera (from J. Peri to Ch. V. Gluck) 98

Kravchenko A. Interdisciplinary aspects of studying chamber art in the context of the culturological doctrine of contemporary musicology 102

Kushch Eu. Music in the Age of Viral Communication 109

Oganezova-Grigorenko O. Synaesthesia as a specific quality of professional algorithm of musical artist 115

Sulim R. Stylistic and dramaturgic peculiarities of Concertino for oboe and chamber orchestra of Zhanna Kolodub 119

Tormakhova V. On the question of interpretation in rock music 124

Khendryk O. The concept of contemporary dance and composition of its choreographic text 128

Samaya T. The main trends of development of vocal variety art of Ukraine: the 60-70-ies of the 20th century 133

Gavryliuk R. Artistic features of decorative plates of Vyzhnytsia art area masters 138

Vinichuk A. The main directions of development of artistic technologies in theater and concert activity of modern society 143

Dolinskaya L. Children's choir in respect of the aspect of ideas about the phenomenon of childhood 148

Yerhiieva K. "Musical message" of pianist as a result of the unity of internal and external in the process of piano playing 154

Zotov D. Mnemonic performing as a component of professional saxophonist thinking 159

Kadantseva N. Female characters in Zaporozhets za Dunayem ("A Zaporozhian (Cossack) Beyond the Danube") by S. Hulak-Artemovsky and their fate in stage productions of Odessa musical theaters 165

Matuzko O. Formation of the theatrical constructivism in Ukraine at the beginning of the XX century (through the example of Les Kurbas and Mark Tereschenko) 170

Revenok N. Style evolution of Ukrainian classical porcelain-faience of the XIX – early XX centuries in the practice of art and expert studies 174

Shalapa S. Influence of sports and gymnastic movement on the art of choreography of the beginning of the XX century 179

Reports. Reviews. Messages

Shulgina V. Review of the monograph by O. Muravskaya "East-Christian paradigm of European culture and music of the 18th-20th centuries" 186

Lychkovakh V. Review of the monograph by O. Afonina "Codes of Culture and "double coding" in art" 187

Andriychuk P. The word and song – double joy: spiritual and mental Review of the Methodical recommendations by S. Sadovenko to the collection of songs "Shine the fun stars" on verses by Zoia Ruzhin and music by Levko and Zhanna Kolodub 188

Nazar-Shevchuk L. Invitation to the "Garden of songs of Ivan Karabitsa" Review of the monograph L. Kyyanovsky's "Garden of songs by Ivan Karabitsa" 189

ВИМОГИ ДО ПУБЛІКАЦІЙ

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались.**

Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 17.30) **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 204, тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua.**

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. До відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. **Правила цитування:**

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;
- вторинне цитування не дозволяється;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. **Індекс УДК.**

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

3. **Контактна інформація**: номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати". Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат,** і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи**, **методологія**, **наукова новизна**, **висновки.**

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" *(Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).*

Наприклад:

Антропологічна компонента природи держави

В.В.Хміль, Т.В. Хміль

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів обґрунтування етичних моральних норм як основи для громадянського втручання в життя держави. Криза певних соціальних теорій та моделей розвитку суспільств не завжди враховує місце та роль держави в соціальних, політичних та духовних перетворень. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі стосовно антропологічної компоненти в соціальних відносинах, що надаються певними типами державних утворень з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширення уявлень про еволюцію свободи людини в різних історичних типах держав. Порівняльний аналіз розвитку держав та місця в них свободи людини надає можливість глибше усвідомити антропологічну детермінанту, яка поступово підпорядковує та бере під свій контроль державні інституції, що необхідні для гуманізації зовнішніх умов буття людини, а також виявити напрямки розбудови держави та простір для самодіяльності людини як "від чого" так і "для чого" необхідна свобода особистості. **Висновки.** Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на моральній складовій держави дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення держави з загальнолюдськими цінностями. Держава, розбудовуючи себе на моральних загальнолюдських принципах просувається до свого самознищення, як силового поля влади.

Ключові слова: парадигма антропологічності, держава, громадянське суспільство, етика, мораль, постлібералізм.

6. **Вимоги до основного тексту:**

– "постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження**. **Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., Дніпропетровськ – Д., Харків – Х., Одеса – О., Донецьк – Дн., Москва – М., Санкт-Петербург – СПб., Ленінград – Л., Мінськ – Мн.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style)**. Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (http://translit.kh.ua/#passport);
- для транслітерації російського тексту латиницею – систему Держдепартаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнового автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book)
- http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії:
http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf

Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: "...".
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю.
9. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Наукове видання

ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

3'2017

Редактор	***І. Ю. Вільчинська***
Редагування англомовних статей, анотацій і транслітерації	***Л. В. Андерсон***
Комп'ютерна верстка	***С. І. Супруненко***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Здано до набору 30.08.2017. Підп. до друку 30.08.2017. Формат 60x84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 23,25. Облік.-вид. арк. 27,77. Наклад 300 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